

## COMENTARIOS SOBRE UNA TEORÍA DEL PROYECTO POÉTICO

**Jorge Pokropek**

Universidad de Buenos Aires

<https://orcid.org/0000-0001-5727-9143>

[jorgepokropek@gmail.com](mailto:jorgepokropek@gmail.com)

### Resumen

Este artículo reúne y resume los conceptos básicos de nuestra tesis de Doctorado. El resultado conceptual de dicha tesis es la enunciación de una teoría del proyecto poético.

El planteo teórico al que hacemos referencia pretende renovar los modos tradicionales en la enseñanza y la práctica del proyecto arquitectónico mediante la instrumentación y el empleo de lógicas proyectuales poéticas. Sostenemos que las mismas tienden a configurar dentro de estructuras rítmico-metafóricas las espacialidades y las envolventes necesarias para renovar y transformar las prácticas sociales mediante la configuración coherente de un habitar poético.

**Palabras clave:** Teoría del proyecto, Poética arquitectónica; Lógicas proyectuales; Teoría de la espacialidad

Fecha recepción: 09 de noviembre de 2022

## COMMENTS ON A THEORY OF THE POETIC PROJECT

### Abstract

*This article brings together and summarizes the basic concepts of our PhD thesis. The conceptual result of this thesis is the enunciation of a theory of the poetic project.*

*This theory aims to renew the traditional ways in the teaching and practice of the architectural project through the instrumentation and use of poetic project logics tending to configure within rhythmic-metaphorical structures the spatialities and envelopes necessary to renew and transform social practices through the coherent configuration of dwell poetically.*

**Keywords:** Project Theory, Architectural Poetics; project logics; spatiality theory

Fecha aceptación: 07 de diciembre de 2022

## Introducción. Teorías de la Arquitectura y Teorías del Proyecto

*Comentarios sobre una teoría del proyecto poético* es un título que pretende orientar a los lectores hacia la idea de que hoy existen muchas teorías del proyecto, de uso implícito o explícito. Asimismo, sugiere que, tal vez, algunas de estas teorías merecen clasificarse según el énfasis puesto en la satisfacción de un tipo específico de modalidad proyectual: la proyectualidad poética.

Este deslinde entre proyectualidades poéticas y no-poéticas, o proyectualidades prosaicas, es posible de efectuar si advertimos que no necesariamente todas las acciones proyectuales deben o pueden generar productos formales cuya organización material se oriente hacia el intencionado estímulo en sus usuarios o fruidores de intensas experiencias estéticas que buscan desocultar enfoques renovadores sobre la realidad, incrementando así al mundo. Es sabido que muchos productos solo pretenden satisfacer con eficacia algunas necesidades humanas primarias, básicamente prosaicas o utilitarias.

Recordemos, por cierto, que la producción de formas artificiales, desde el martillo hasta la catedral, se basa precisamente en tratar de satisfacer un amplio conjunto de necesidades humanas, algunas de las cuales han sido clasificadas como primarias o prosaicas, por su origen en nuestra condición animal primitiva, mientras que otras se definen como secundarias, espirituales, o poéticas, por ser propias de nuestra condición humana.

El arte, en sus diversas manifestaciones, pretende nutrir y hacer crecer esta condición humana mediante el estímulo de experiencias estéticas promovidas por sus productos sobre los distintos fruidores, quienes tienden así a alejarse de la mera animalidad. Estas aclaraciones buscan enfatizar la importancia que tiene para el incremento de la condición espiritual humana la producción eficaz de productos formales capaces de estimular experiencias estéticas, ya que ellos son los protagonistas de nuestros entornos habitables.

Recordemos, como siempre, a Heidegger (2008) desde Holderlin, diciéndonos que el humano habita poéticamente la tierra en tanto su existir es un consistir con la lógica profunda y plena que rige al mundo. Esta lógica determina la armonía del ser en el durar de su estar, percibida como una revelación poética dentro de una experiencia estética.

Debemos aclarar que la noción de “lógica” es utilizada no en el sentido tradicional (estudio de los métodos que garantizan la validez de los argumentos) sino a la manera de Deleuze (2005), es decir como “modalidades de enunciación sesgadas por alguna desviación, interés retórico comunicacional o aún, parafraseando la patología, afasias discursivas, limitaciones entre el querer decir y lo dicho” (p. 16). Es también este el sentido con que Roberto Fernández (2007) se apropia del término “lógica” al definirlo como un conjunto de estructuras conceptuales que permiten entender los fines y problemas del proyecto dentro de las hipótesis subyacentes que se deducen de esquemas teóricos referenciales. Y también es este el enfoque dado por la Maestría en Lógica y Técnica de la Forma, realizada por el autor de este escrito, que fuera dirigida por Roberto Doberti.

Advirtamos que el enfoque filosófico de Heidegger insiste en señalar que el sujeto social tiende, para evitar o disminuir la angustia existencial, a buscar por indolencia actividades trivializantes y rutinarias, que actúan como un tipo de anestesia, precipitándose entonces en lo que Heidegger (2003) denomina *la caída*. Pero no todos optan por la caída. Afortunadamente muchos seres, en su saber hacerse, buscan justificar el durar de su estar mediante un existir positivo que evite la caída en rutinas trivializantes. Entonces se imponen a sí mismos la tarea de interpretar lo real

hallando placer en el crecimiento de ese saber al percibir, precisamente, ciertas lógicas armónicas que parecen determinar un sentido existencial.

Sabemos entonces que el ser que se percibe en un habitar poético tiende a incrementar su dimensión espiritual humana, es decir, su dimensión poética, merced a la relación dialéctica positiva que establece con la dimensión poética formal de su entorno existencial. *“El muro que construyó me construye”*, decía Louis Kahn, sintetizando con rigor los argumentos anteriores. Argumentos que insisten en señalar la profunda responsabilidad ética que los diseñadores tienen sobre su producción estética. Una producción estética que debe posicionarse muy lejos de actitudes frívolas o banalizantes para asumir el profundo compromiso de promover revelaciones poéticas que nos permitan reinterpretar y renovar lo real, mejorándolo.

Para contribuir a construir de un modo racional un habitar poético tendiente a favorecer el incremento a la dimensión poética humana, será menester instrumentar y emplear una teoría de la proyectualidad poética orientada, precisamente, hacia la configuración de lógicas proyectuales poéticas cuya enseñanza y empleo favorezcan la producción consciente, racional y óptima, de formas artificiales capaces de poetizar con eficacia la existencia de sus usuarios o fruidores.

Advirtamos, que los procesos de poetización formal tienden de un modo inexorable a incrementar la noción de belleza que ofrece la interpretación de sus productos, ya que tal noción subyace en la experiencia estética estimulada rigurosamente por el alto grado de coherencia interna alcanzado entre las partes y el todo mediante esa lógica proyectual poética.

Antes de profundizar en la noción de lógica proyectual poética, parece pertinente y oportuno recalcar las diferencias conceptuales entre teorías del proyecto, y teorías de la arquitectura.

Recurriremos para ello a Jorge Sarquis (2004), quién establece las siguientes advertencias:

En principio una teoría del proyecto no ha de confundirse con una teoría de la arquitectura, ya que si esta apunta a ser más una epistemología (al qué, al para qué, al porqué), la del proyecto se orienta más a una metodología del proyecto, es decir, al cómo hacer, pero en el nivel más abstracto y general posible.

Si bien no se pretende dar un método, la cuestión de la metodología como problema, que no es otra que la del proyecto (ya que es el camino para hacer arquitectura desde hace muchos siglos), no se elimina o resuelve por los reiterados fracasos de las propuestas metodológicas concretas, que adolecieron de pretender ser un método que pautara rígidamente todas las fases del procedimiento proyectual.

Se trata, en cambio, de advertir su problematicidad, en toda su complejidad, como parte del problema global de la arquitectura (p. 155).

Las teorías del proyecto y las teorías de la arquitectura operan, en rigor, como caras de una misma moneda. Su relación dialéctica determina sus características confluyentes y divergentes. Es importante, por ello, establecer en este artículo con nitidez la noción de arquitectura que orienta a nuestra proyectualidad poética. Será pertinente, entonces, explicitar nuestra definición de arquitectura, ya expuesta en otros escritos:

La Arquitectura es la organización retórica, rítmico-metafórica, que determina la dimensión poética formal de las configuraciones habitables, para favorecer, en los fruidores o habitantes, un incremento de su dimensión poética humana, mediante el estímulo de experiencias estéticas orientadas a provocar revelaciones poéticas que renueven y mejoren los ritos subyacentes de las prácticas sociales dentro de las cuales el ser encuentra su sentido y el modo de saber hacerse, para obtener una vida auténtica y justificar así el durar de su estar.

Esta Arquitectura deberá ser intensamente poética y, por ende, contemporánea y situada, solidaria y sustentable.

Esta Arquitectura, entonces, alcanzará su plenitud de sentido en la belleza de su expresión, poetizando así al mundo (Pokropek, 2022, p. 627).

Debería ser obvio para nuestros lectores que en esta particular definición de la noción de arquitectura subyacen varios aspectos que, tal vez, merecen ser rápidamente explicitados.

Observemos qué es evidente el protagonismo del modo específico en el que la forma arquitectónica debe ser configurada para alcanzar tal condición. Es decir, para ser “arquitectónica” y no mera forma edilicia habitable. Aquí se propone un gradiente de valor entre formas habitables que satisfacen con relativa eficacia variadas necesidades humanas prosaico-utilitarias, junto con algunas expresiones simbólicas básicas, y otras formas habitables que tienden a renovar y transformar las prácticas sociales desde la reinterpretación de sus mitos por el modo poético en el que su materialidad ha sido organizada: Un modo rítmico-metafórico.

Decir que la arquitectura sólo existe cuando la forma expresa una relación retórica de ritmos y metáforas no parece un aporte menor cuando las bibliografías recurren a conceptualizaciones más vagas.

Nuestra definición no solo nos permitiría proyectar con solvencia poética, también nos permitiría enseñar a proyectar eficazmente más allá de los límites propuestos o impuestos por cada tipo de vocabulario o estilo arquitectónico adoptado por los diversos estudiantes en función de sus respectivas cátedras de aprendizaje.

Revisemos brevemente los siguientes argumentos, pues merecen ser profundizados.

Entre sus múltiples disquisiciones sobre la naturaleza de lo arquitectónico, Jorge Sarquis (2004) elige repetir que la arquitectura, para él, es el conjunto de las “Formas Espaciales Construibles, Habitables, Arquitectónicamente Significativas”. Sus discípulos ya sabemos que el conjunto de mayúsculas determina el recordable acrónimo “FECHAS”. Esta definición de Sarquis, ya comentada en otros textos, adolece sutilmente de ciertas incertidumbres que nos impiden emplearla en la enseñanza eficaz del proyecto.

Nos referimos, por cierto, a la esquivada condición de arquitectura significativa.

“¿Quién determina cuándo y por qué una forma construida y habitable es, además, arquitectónicamente significativa?”- le preguntamos oportunamente a Jorge Sarquis. Y él nos respondió: “Lo determina el grupo de expertos”, en total sintonía con el crítico de arte Clement Greenberg, quién también consideraba que solo él y su

grupo podían establecer con rigor la presencia de arte en las manifestaciones de los diversos productos de cierto período.

Este enfoque tan particular, sustentado en un principio de autoridad, vigente en múltiples lugares académicos, no es del todo errado, pues hace falta mucho entrenamiento para aprender a ver el valor formal en diversos productos, y poder, luego, instrumentar el modo de enseñar a ver esos valores mediante la crítica.

Sin embargo, no nos parece descabellado intentar encontrar un enfoque más objetivo y operativo mediante la búsqueda de requisitos fundamentales que las formas arquitectónicas o artísticas deben poseer inexorablemente para satisfacer esa condición de formas poéticas, capaces de renovar y transformar la realidad estimulando experiencias estéticas. Es obvio que insistir en decir que *“la arquitectura es el sabio juego de los volúmenes bajo la luz”*, como mencionaba Le Corbusier, nos lleva a emparentarla con la escultura. Afirmar que *“la arquitectura es el silencio en la luz”* con la voz quebrada y emocionada de Louis Kahn, tampoco contribuye a su eficaz enseñanza instrumental. Pareciera más lógico, en cambio, seguir a Schiller, quién ve la arquitectura como un tipo de *“música congelada”*, ya que en ambas habitan el tiempo y el espacio en el ritmo y la metáfora. En rigor, todas las formas artísticas parecen presentar en su anatomía los requisitos de una estructuración rítmico-metafórica.

Debería ser obvio que las formas arquitectónicas y las formas objetuales, destinadas a cumplir un estímulo de experiencia estética en los ritos cotidianos, no pueden quedar fuera de la noción de forma artística. Debate ya saldado en la Bauhaus.

La Semiótica contemporánea insiste en señalar que todas las formas artísticas deben configurarse según los requisitos del mensaje estético, y por ello tienen que ser semánticamente ambiguas, sintácticamente autorreferenciales, y pragmáticamente emocionantes (Eco, 1986). Para cumplir estos tres requisitos básicos, entendidos como “Principios Poetizantes”, la forma arquitectónica no debe sacrificar su capacidad de respuesta a las necesidades prosaico-utilitarias, aunque sí orientar a su configuración formal para enfatizar la expresión del mensaje estético y disminuir la expresión de los denotados prosaicos o mensaje literal.

Advirtamos ahora que estos comentarios sobre una teoría del proyecto poético pretenden establecer una lectura crítica sobre los modos tradicionales con los que se sigue encarando la enseñanza del proyecto arquitectónico: Una enseñanza básicamente sostenida por el análisis crítico de los aspectos técnicos, constructivos, y funcionales, de algunas obras célebres o notables tomadas como “referentes” o “materiales del proyecto”, tal vez arquitectónicamente significativas, configuradas dentro de lenguajes o vocabularios arquitectónicos asumidos, en muchos casos, como los únicos existentes o valiosos.

Vocabularios que pocas veces son comprendidos en plenitud por aquellos que los emplean, sin profundizar en sus características morfológicas o gramaticales, es decir, sin terminar de entender sus potenciales poéticas, sus límites y virtudes, sus modos y grados de articulación.

Afortunadamente hoy muchos lenguajes arquitectónicos, derivados de las transformaciones de las lógicas constitutivas del lenguaje global propuesto por el denominado Movimiento Moderno, tienen la capacidad de articular sus signos según algunos principios de coherencia que tienden a determinar, a veces, de modo implícito, estructuras rítmico-metafóricas. Estos lenguajes, así constituidos, pueden clasificarse dentro de las lógicas de la llamada prosa poética, y permiten vehiculizar mensajes estéticos, a pesar de la inconsciencia de algunos de sus operadores,

focalizados en la resolución de aspectos funcionales y técnico-económicos. Aspectos que, por cierto, ninguna forma poética eficaz puede olvidar, pues se trata, evidentemente, de satisfacer esas necesidades, pero minimizando la expresión de las mismas para enfatizar la interpretación rítmico-metafórica.

Los arquitectos, profesores y estudiantes que quieren trascender los límites de su prosa poética, y decidan, de un modo racional y consciente, asumir la tarea de poetizar mejor su producción mediante un conjunto de acciones proyectuales mucho más rigurosas, tendrán que abandonar su zona de confort, su saber hacer técnico (*tekne*), para alcanzar, a través de un renovado enfoque y nuevas destrezas, un comprometido saber hacer poético (*poiesis*) que les permitirá transmutarse mejor en esas producciones, obteniendo y dando un mayor placer a sí mismos y a su entorno, al generar respuestas memorables, de difícil devaluación.

Recordemos, en este sentido, que el mensaje estético, a diferencia del mensaje informativo, tiende a perdurar en la memoria, precisamente porque emociona y modifica al mundo por el modo en que ha sido configurado.

No nos parece tan difícil enseñar a proyectar siguiendo a Jakobson (1981), instrumentando que los significantes parecidos con significados diferentes y los significados parecidos con significantes diferentes producen un efecto de sentido al seguir también las lógicas estéticas de la repetición y el paralelismo. Esas son, básicamente, las diferencias entre los triviales mensajes informativos y los memorables y emocionantes mensajes estéticos, como bien explican los formalistas rusos. Incrementar las destrezas de nuestro saber hacer poético implica, simplemente, enfatizar un enfoque más consciente sobre los mecanismos de producción poética que tienen lugar en la acción proyectual.

Los aportes actuales en Semiótica, Morfología y Neurociencia (en sus aspectos fenomenológicos), deberían ser urgentemente incorporados a la enseñanza del proyecto, pero tienden a ser rechazados en bloque por actitudes de los que son renuentes a modificar sus enfoques tradicionales, pues esos enfoques todavía parecen dar algunos eficaces resultados.

## **Notas sobre la instrumentación de una teoría del proyecto poético**

*La dimensión poética arquitectónica y las lógicas proyectuales que la incrementan* es el título de nuestra tesis doctoral (Pokropek, 2022). Y el resultado de esta tesis es, precisamente, la configuración de una teoría del proyecto poético que pretende contribuir a renovar y mejorar la enseñanza y empleo de las prácticas proyectuales en función de incrementar la capacidad de la forma arquitectónica para reinterpretar y renovar las prácticas sociales en las que dicha configuración habitable halla su sentido o principio de acción. Advirtamos ahora que el incremento de la dimensión poética arquitectónica mediante el empleo riguroso de acciones proyectuales poetizantes implica el eficaz manejo de variados instrumentos conceptuales originados en campos teóricos distintos pero interdependientes. En efecto, nuestra tesis doctoral es la resultante de la relación de interdependencia dialéctica entre, al menos, tres enfoques teóricos:

Nos referimos, por cierto, a la necesidad de explicitar una Teoría Estética sobre el modo poético de regular el estar de las cosas, estableciendo así lógicas o criterios de valoración. Esta teoría depende, asimismo, de la explicitación de una Teoría de la Significación que nos permita operar sobre el diseño consciente, preciso y racional del mensaje estético, para así poder estimular experiencias estéticas intensas. Advirtamos que esta teoría de la significación

también nos permite evaluar críticamente el modo en que los diversos productos formales expresan sus distintos mensajes, buscando entonces los mecanismos para exaltar en nuestra producción la expresión del mensaje estético sobre la incidencia de los mensajes prosaico-utilitarios, o literales, evitando asimismo generar mensajes persuasivo-consolatorios, clasificables como kitsch, que tienden a devaluar la condición humana (Eco, 1986).

En lo que respecta al rasgo protagónico de nuestra teoría estética, podemos sintetizarlo en el principio de perfección por consistencia. Recordemos que desde Aristóteles hasta Louis Kahn existe un vasto consenso académico que considera que el incremento del nivel de consistencia o principio de identidad de una forma, según su principio de acción o razón de ser, determina un acercamiento a la noción de perfección.

-Para Kahn “*la rosa quiere ser una rosa*”;

-Para Aristóteles, la forma tiende a la perfección cuando se acerca a su entelequia;

-Para Louis Sullivan, muy mal interpretado, “*la forma sigue a la función*”.

Hoy, parafraseando a Sullivan, y coincidiendo con Peter Eisenman, Bernard Tschumi (2012) nos dice que “*la forma sigue a la ficción*”. Y será precisamente en la renovación crítica de las ficciones, mitos o relatos que nos constituyen, dónde debemos actuar poéticamente.

Advirtamos ahora que nuestra teoría estética, junto a nuestra teoría de la significación, determinan muchos de los rasgos de una Teoría de las espacialidades habitables, así como las lógicas de sus envolventes. Nuestro texto, *La espacialidad arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*, oportunamente prologado por Roberto Doberti, reúne y resume los rasgos básicos de esta teoría de la espacialidad habitable, que ha sido extendida y profundizada en nuestra actual tesis doctoral. Es obvio que en este muy breve artículo solo podemos mencionar los rasgos elementales de los temas y problemas tratados en trece capítulos distribuidos en más de 800 páginas, junto a un anexo en el que se reúnen y explican varias investigaciones proyectuales que ilustran empíricamente las posibilidades de empleo de las lógicas proyectuales poéticas propuestas. Intentemos, en este sendero, croquizar conceptualmente el núcleo de nuestros esfuerzos mediante la sucesiva exposición de argumentos y definiciones fundamentales.

Comencemos por enfatizar la obvia condición de efecto deseado que tiene el incremento de la noción de Dimensión poética arquitectónica mediante una causa configurante entendida como Lógica Proyectual Poética. Reiteremos que la noción de dimensión poética arquitectónica o formal es la que nos permite conceptualizar el valor estético y la capacidad de la forma habitable para renovar y mejorar la realidad, entendiéndola como una magnitud factible de ser medida mediante un conjunto de criterios racionales y explicitables que nos permiten establecer el grado de satisfacción alcanzado en cada uno de los principios fundamentales que determinan u orientan la eficaz configuración global de esa forma arquitectónica.

Advirtamos ya que uno de los productos más valiosos de nuestras reflexiones es el deslinde y explicitación de Trece Principios Poetizantes Básicos, interdependientes, aunque de distinto valor conceptual por su mayor o menor protagonismo en la determinación de la calidad poética.

Sobre la breve enunciación de estos trece principios volveremos oportunamente.

Conviene ahora profundizar en la noción de Lógica Proyectual Poética como un conjunto de acciones coherentes sostenidas por una estructura conceptual que determina un proceso proyectual tendiente a prefigurar y producir una forma que no solo satisfaga necesidades prosaico-utilitarias sino que se oriente protagónicamente hacia la satisfacción de necesidades espirituales mediante el estímulo de experiencias estéticas provocadas por la organización retórica, rítmico- metafórica de su materialidad.

Recordemos que toda lógica proyectual poética busca prioritariamente prefigurar y producir una forma semánticamente ambigua, polisémica, capaz de sostener un proceso de metaforización durante su interpretación que produzca el fenómeno de semiosis ilimitada, entendido como experiencia estética (Eco, 1986). Asimismo, dicha experiencia estética se estimulará con el incremento de la autorreferencialidad sintáctica, es decir, con la capacidad de la forma para interpelar al fruidor, llamando su atención sobre el modo en que ha sido configurada.

La relación dialéctica entre la autorreferencialidad sintáctica y la ambigüedad semántica de terminan en el fruidor, durante el proceso interpretativo en el que consiste la experiencia estética, un estado anímico de resonancia psicofísica que estimula emociones y sensaciones de placer y dolor, llevándolo a una catarsis o momento en el cual se produce el estado mental de liberación que tiende a señalar una revelación poética (Jauss, 1986).

Observemos ahora que el mejor modo de configurar poéticamente una forma para producir un efecto de sentido sostenido por la ambigüedad semántica, la autorreferencialidad sintáctica, y la emocionalidad pragmática, es mediante una precisa organización rítmica que inexorablemente sostiene, (y se sostiene), en interpretaciones metafóricas.

Ritmo y metáfora son los atributos inevitables y necesarios de todas las formas artísticas, como ya se señalará desde Aristóteles a Paul Ricoeur (1980). Este último dice: *“La metáfora es el proceso retórico por el cual el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescribir la realidad”* (p.15). Y aludiendo concretamente al ritmo y su relación con la ambigüedad semántica y la autorreferencialidad sintáctica, encontramos a Román Jakobson (1981) diciendo:

El principio de repetición logrado con la aplicación del principio de equivalencias a la secuencia no solo posibilita la reiteración de las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también de todo el mensaje. Esta capacidad de reificación ya inmediata o diferida, esta rectificación del mensaje poético y sus elementos constitutivos, esta conversión de un mensaje en algo duradero, todo ello representa, en verdad, una propiedad inherente efectiva de la poesía (p. 383).

Los argumentos previos nos permiten sintetizar la noción de lógica proyectual poética entendiéndola, en rigor, como una lógica configurativa rítmico-metafórica. Reiteremos que todas las configuraciones rítmico-metafóricas, entre ellas, las arquitectónicas, se sostienen en los principios poetizantes de repetición y paralelismo, que determinan que una misma entidad significante, en el transcurso de la enunciación, soportes nuevos significados, así como algunos significados pueden soportarse en muy diversas formas.

Advirtamos ahora que esta resonancia emergente de la articulación entre signos similares con significados distintos y significados similares con signos distintos, es una de las bases de los procesos de metaforización. Observemos, asimismo, la similitud llamativa con los procesos determinados en las transformaciones propioceptivas, en los cuales toda percepción visual se traduce armónicamente en percepciones auditivas, hápticas, tácticas, olfativas y gustativas.

Los procesos de metaforización explicados tanto desde la Semiótica como desde la Fenomenología, son inevitables en la interpretación y producción de la forma poética.

Reiteremos, además, que todas las estructuras rítmico-metafóricas de las artes visuales se sostienen sobre las diversas operaciones de simetría que, en rigor, son las operaciones retóricas necesarias para producir las deseadas rupturas de las expectativas interpretativas que permiten renovar los modos de ser y estar, cuestiones evidenciadas, por ejemplo, por el pasaje de la composición renacentista a la del Manierismo.

Resumiendo estos argumentos digamos ahora que las lógicas proyectuales poéticas, entendidas como lógicas configurativas rítmico-metafóricas, emplean, para poetizar las formas, lógicas geométricas de control formal, mediante las cuales determinan operaciones retóricas que renuevan la mirada al organizar rítmicamente las partes de un todo, determinando así interpretaciones metafóricas y estados emocionales anímico-conductuales coherentes con las prácticas sociales que deben albergar, permitir y plenificar, buscando renovar el transcurso de sus ceremonias mediante la reelaboración positiva de sus ritos en función de la renovación de los mitos o relatos que sostienen esas prácticas.

La relectura de los argumentos precedentes nos permite insistir en las diferencias conceptuales profundas entre las nociones de lógicas proyectuales y metodologías de diseño.

Si bien el núcleo de una teoría del proyecto poético consiste en reflexionar sobre los modos mejores de producir formas poéticamente activas, ya sean arquitectónicas u objetuales, es fácil advertir que aquí no pretendemos plantear una rígida metodología como las tradicionalmente encaradas por los miembros del Simposio de Portsmouth (Jones, 1969).

La noción de lógica proyectual trasciende la de metodología proyectual pues se presenta como una estructura conceptual que se orienta por principios o requisitos fundamentales, factibles de ser resueltos mediante mecanismos de diseño muy abiertos, inclusive paramétricos, aunque estos últimos tienden a desdibujar la función poética por su sumisión a variables relativamente arbitrarias que se asumen como rigurosas pero solo refieren a solicitudes físico-económicas medibles, y muy alejadas de las necesidades socio-espirituales que determinan el placer del ser en su saber hacerse.

Lo que interesa, en definitiva, es la decisiva sumisión del proceso proyectual hacia la consciente satisfacción de los requisitos básicos del mensaje estético mediante una coherente estructuración rítmico-metafórica, factible de ser detectada luego por rigurosos análisis sintácticos y semánticos, tales como los desarrollados por Colin Rowe (1980) o más recientemente por Peter Eisenman (2008).

Insistiremos, asimismo, que una lógica proyectual poética, entendida como lógica configurativa rítmico-metafórica, puede ser aplicada en cualquier tipo de vocabulario arquitectónico que posea un elevado nivel de articulación entre sus signos para garantizar la configuración poética de los mensajes. Tanto el minimalismo de un Tadao Ando, como el neobarroco de Frank Gehry, pueden entenderse como poéticas particulares que admiten una consciente instrumentación conceptual de los modos en que ambos lenguajes resuelven sus expresiones. Y en ambos casos es posible perseguir y alcanzar la belleza formal y la poesía transformadora.

Creemos entonces que, la enseñanza del proyecto debe hoy asumir el desafío de instrumentar plenamente los aportes de la Morfología y la Semiótica para guiar sus lógicas proyectuales más allá de gustos personales.

Alguien podrá observar que ni Tadao Ando ni Frank Gehry parecen necesitar explicitar el modo en el que configuran sus obras según lógicas proyectuales rítmico-metafóricas, pero lo cierto, lo decisivo, es que lo hacen así desde su personal saber hacer poético. En algunos de sus escritos coinciden en señalar la consciente búsqueda de poetización formal. Lo que nosotros pretendemos remarcar, en este punto es la responsabilidad que tenemos específicamente como profesores en la enseñanza del proyecto, siendo nuestro deber ético incorporar a la disciplina las teorizaciones que nos permitan mejorarla, actualizarla desde un accionar cada vez más consciente y riguroso que se base en sólidos principios fundamentales, factibles de ser verbalizados y revisados, y no en estrategias proyectuales sostenidas por teorías implícitas, muchas veces ambiguas, que tienden a esclerosar nuestro accionar impidiendo una eficaz renovación, o mediante el estudio de referentes que son seleccionados como “materiales del proyecto” sin explicitar los criterios de tal selección, lo cual impediría cualquier crítica.

Algo de esto sucede con el uso del concepto de modulación para determinar la forma arquitectónica. Las tramas modulares dan un intenso principio de orden para la configuración formal, y ese principio se traduce en una lógica de coherencia entre las partes y el todo que favorece la percepción de armonía. Es frecuente, sin embargo, que se obture esta lógica formal en el uso de la modulación mediante el argumento de la necesidad de establecer criterios de racionalización estructural tectónica para determinar los tamaños y ubicaciones de vigas y columnas. Entender que una trama modular lleva implícita la noción de ritmo y simetría pareciera una frivolidad entre las razones que guían al proyecto, cuando este proyecto está orientado por los dogmas obsoletos del funcionalismo ingenuo. Para Algirdas Greimas (1994) la trama modular representa el modo físico de comunicar la idea de orden y represión, razón de más para emplearla en metaforizaciones que pretendan hablar del concepto de “libertad” en oposición al de “represión”. Un ejemplo de ello se puede apreciar en la Ville Savoye de Le Corbusier donde las columnas de las fachadas no reflejan con sinceridad la estructura portante, como bien señaló Colin Rowe (1980) sino que manifiestan una intencionalidad plástica.

En un sendero muy parecido las operaciones fundamentales de simetría sobre la forma arquitectónica tienden a ser relegadas en función de argumentos de orden técnico y funcional prosaico. No se entiende aún que la forma arquitectónica necesita en sí de operaciones retóricas que sólo son consecuencia de sabias configuraciones en el orden de la simetría determinadas mediante lógicas geométricas de control formal que regulan, asimismo, las acciones impuestas por los principios de proporción y medida.

Insistiremos en señalar que los productos del proyecto pueden perfectamente conceptualizarse como formas artísticas siempre y cuando su objetivo sea el de estimular experiencias estéticas para establecer revelaciones poéticas. La arquitectura siempre ha sido considerada una de las artes mayores. Desde este enfoque es posible afirmar que el valor de la forma arquitectónica radica esencialmente en su propia lógica de coherencia interna, como cualquier otra forma artística. La forma vale por la forma. No por su uso prosaico. Entender que este enfoque no es frívolo y, por el contrario, es altamente ético, sigue siendo una tarea prioritaria en un mundo de incertidumbres y confusiones.

Interesa ahora profundizar en los requisitos básicos de las formas poéticas arquitectónicas revisando los importantes aportes que ha hecho en ese sentido Robert Venturi (1999) con su texto fundamental: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Ya desde el título se anuncia la necesidad de incrementar la ambigüedad semántica de la forma arquitectónica mediante la sutil expresión de sus aspectos complejos y contradictorios, oponiéndose así a la super simplificación formal de las configuraciones guiadas por el principio de exclusión, en oposición al de inclusión.

Según Venturi son demasiados los productos del Movimiento Moderno que siguiendo esta vocación super simplificante terminan trivializando la expresión formal reduciéndola a la mera mostración de sus atributos técnicos.

Aunque Venturi no lo admita de forma explícita, su texto parece sostenerse en una ingeniosa reinterpretación crítica de *La Poética* de Aristóteles, según la mirada rigurosa de Josep Muntañola (1981). Lo cierto es el inobjetable paralelismo entre las categorías poéticas venturianas, aplicadas a la arquitectura, y las aristotélicas, aplicadas a la tragedia griega. Más allá de las dieciséis operaciones retóricas que Venturi recomienda para configurar desde una intención estética a la forma arquitectónica, es fundamental resaltar su recomendación de emplear como estrategia proyectual la noción de “*lo uno y lo otro*”, explicitando tal concepto como la expresión simultánea de categorías formales opuestas para enfatizar una tensión dialéctica que se revela al análisis en el empleo de la palabra “aunque”. Menciona entonces a la Ville Shodam de Le Corbusier, señalando que “puede leerse como un cubo cerrado por sus esquinas, aunque abierto por sus caras” (p. 37).

Observemos ahora que la segunda categoría poética venturiana es “*el elemento de doble función*”, donde se persigue minimizar la expresión prosaico-utilitaria de ciertas partes, como la columna, para enfatizar mediante una creciente abstracción su rol como entidad compositiva, y no como respuesta operativa-funcional. Richard Meier también opera en ese sentido, empleando el mismo metafísico cilindro blanco como columna, chimenea, y baranda. Es un truco que viene desde el fondo de la historia del arte, que todo incremento en la abstracción de la expresión formal tiende a espiritualizarla por el énfasis de sus significados connotados o simbólico-metafóricos, minimizando la lectura de funciones primarias.

El vocabulario del Movimiento Moderno, como señala Paolo Portoghesi (1984) tenía, entre sus virtudes, una voluntad creciente hacia la abstracción formal, con lo cual conseguía, precisamente, minimizar la expresión de la funciones prosaico-utilitarias. No obstante, algunos epígonos del Movimiento Moderno no son capaces de entender la razón profunda que sostiene este saber hacer poético. Otros epígonos, por el contrario, pretenden exacerbar esta condición, y confunden síntesis con simplicidad y sencillez, reduciendo las formas a figuraciones elementales que la trivializan. El Minimalismo mal entendido lleva a la pobreza expresiva y a la trivialización del mundo. El Barroco mal entendido lleva a la anestesia emocional y también a la trivialización del mundo. Solo se trata de seguir las lógicas impuestas por las nociones de proporción, medida, mesura y coherencia interna, buscando tener algo que decir que pretenda renovar lo dado.

Ya hemos mencionado que, dentro de las tradiciones coherentes en la enseñanza del proyecto, está la de evaluar, antes del acto proyectual, las virtudes y defectos de algunos ejemplos referentes, entendidos por Helio Piñón (2009) como “*Materiales del Proyecto*”. Parece lógico inscribir el propio hacer dentro de la renovación crítica de tipologías arquitectónicas preexistentes sostenidas por edificios ejemplares.

Observemos ahora que Venturi actúa en relación a esta digna tradición planteando precisamente su tercera categoría poética, tal vez la más importante, comparada por Josep Muntañola (1981) con la noción de “*lance poético*” en Aristóteles. Sin embargo, en el texto se traduce de un modo confuso el nombre de esta categoría, a la que Venturi denomina el “*elemento convencional*”. En rigor lo que Venturi hace es tomar elementos tipológicos convencionales y modificar su contexto de acción o su escala, rompiendo así las expectativas interpretativas mediante esta obvia operación retórica que renueva la mirada sobre lo dado, y repropone usos y costumbres. Algo similar hace Le Corbusier en la Ville Savoye cuando pone el jardín en el techo y levanta la casa con pilotis.

Siguiendo la actitud de Doberti (2008) al renombrar los clásicos sistemas de representación mediante términos que aludan a su sentido profundo, y hablar, entonces, de dibujos perceptuales, objetuales y organizativos, en lugar de perspectivas cónicas, perspectivas paralelas y dibujos concertados, nosotros hemos renombrado las categorías poéticas venturianas para incorporarlas a nuestros Trece Principios Poetizantes.

Tendremos entonces un Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal para las nociones de lo uno y lo otro, junto a un Principio Dialéctico de Simultaneidad Operativa que sintetiza lo explicado en el elemento de doble función.

El principio más importante de este grupo es el Principio Dialéctico de Renovación Crítica Mítico-Tipológica, que sostiene lo dicho en el elemento convencional, pero lo profundiza al advertir que toda tipología es la manifestación sensible del conjunto de mitos subyacentes en las prácticas sociales que determinaron la configuración coherente de dichas tipologías. Precisamente la revelación poética que busca renovar nuestro modo de ver el mundo se concentra en revisar y transformar lo dado como hábito repetitivo para llevarnos a un habitar poético más intenso.

Advirtamos que el ya clásico texto de Venturi es bastante más profundo de lo que parece en una primera lectura, y que sus recomendaciones trascienden su empleo en el particular idiolecto posmodernista-historicista, ya superado.

Recordemos ahora que para Claudio Guerri (2012) la noción de “*lo arquitectónico*” se concentraba en la coherencia interna sintáctica lograda por el sabio empleo de lógicas geométricas de control formal que le permitían a la expresión trascender las interpretaciones simbólicas y operativo-funcionales, para enfatizar su principio de autorreferencialidad sintáctica, estimulando así una experiencia estética. Sin refutar a Guerri en ese aspecto protagónico, nosotros insistimos en la importancia de las nociones de ritmo y metáfora como configuradoras poéticas principales de toda forma arquitectónica, pues la estrategia de Guerri se incluye dentro y desde ese enfoque, pero solo alude a una parte.

Reiteremos que el sabio empleo de trazados reguladores, tramas modulares, lógicas de simetría y principios armónicos de crecimiento y transformación formal, son requisitos fundamentales para sostener un profundo saber hacer poético y poder así configurar formas plenas de sentido. Lo grave es intentar enseñar estas estrategias de configuración formal perdiendo de vista los objetivos fundamentales que estas acciones permiten satisfacer: el incremento de Coherencia interna, la Autorreferencialidad sintáctica y la Ambigüedad semántica, es decir, los principios poéticos básicos.

Actualmente la crisis del pensamiento occidental que ha llevado saludablemente a la caída global de los grandes relatos, entendidos ahora como ficciones revisables, y no como verdades absolutas o límites infranqueables, nos propone un nuevo espacio de libertad para la configuración de la forma arquitectónica. Pero el ejercicio de esta libertad debe ser un ejercicio responsable, cargado de disciplinas sostenidas por argumentaciones dotadas de coherencia interna, que configuren verdades provisorias, pero operativamente racionales.

Ni la teoría del caos o el principio de incertidumbre justificarían la producción formal caprichosa, laxa, indeterminada por indefinida y confusa, pero percibida, erróneamente como versátil o abierta a nuevas solicitaciones. La legítima expresión formal de los tiempos que corren no puede ser evidentemente dogmática o trivial, pero tampoco confusa o arbitraria. Es necesario intentar metaforizar los valores de la democracia y de las sociedades solidarias y sustentables dentro del orden brindado por una habitar poético. Un orden basado en la ética de la unidad

en la diversidad como expresión estética. Un orden capaz de sacralizar la plenitud del fragmento para enfatizar la armonía de la totalidad.

Observemos ahora que jugar pedagógicamente el rol del maestro ignorante propuesto por el mal comprendido Jacques Ranciere (2007), es solo válido cuando el maestro, en su rigurosa sabiduría, intenta no obturar ciertos procesos creativos mediante la arbitraria o inoportuna imposición de dogmas esclerosados. Otra cosa muy distinta es perder de vista la configuración responsable en el estudiante de criterios coherentes para la determinación proyectual. Los productos del proyecto no pueden ser caprichosos, mucho menos aquellos que pretenden llevar una carga poética.

La enseñanza del proyecto debe hoy, más que nunca, buscar y seleccionar saberes y criterios que incrementen de manera evidente la capacidad y profundidad de respuesta que ofrecerán sus productos, prestigiando así la labor de docentes y estudiantes. Para ello es menester obvio la incorporación de los importantes aportes ofrecidos por la Antropología, las Neurociencias, la Semiótica contemporánea y la Morfología arquitectónica, apoyadas en la Filosofía del Arte, buscando el desarrollo de una arquitectura verdaderamente solidaria y sustentable, cuya poética belleza no sé perciba como frivolidad suntuosa sino como necesario valor para incrementar la calidad de vida.

La noción de belleza ha sido injustamente relegada por frívola, superflua o anestesiante, por alguna errónea teorización del arte conceptual que ha determinado para sus productos la posibilidad de evitar su presencia. Aquello que puede ser válido para el arte contemporáneo y algunas de sus manifestaciones, no es necesariamente válido para los productos de la arquitectura y el diseño. Sostienen este enfoque arquitectos y teóricos de la talla de Jorge Silveti, Arthur Danto, Anna Calvera y Jorge Jáuregui, que insisten en señalar la necesidad de la belleza como valor ineludible para incrementar la calidad del entorno existencial humano, enfatizando que su producción consciente solo depende de un sabio e intenso compromiso de los hacedores de forma, y en ninguna medida insume o despilfarra recursos. La belleza es gratis, pero enriquece.

### **Breves comentarios sobre los Trece Principios Poetizantes**

Ya hemos mencionado que nuestra Teoría del Proyecto Poético se sostiene fundamentalmente en la enunciación explícita de Trece Principios Poetizantes, interdependientes, aunque de distinto valor operativo y conceptual. Profundizar en ellos, aquí es imposible e inoportuno, pero parece pertinente, al menos, esbozar nombres y jerarquías.

Los trece principios se organizan estructuralmente en cuatro niveles conceptuales:

-El *primer nivel estructural* es el enfoque abstracto al que deben someterse las configuraciones materiales mediante sus lógicas proyectuales. En este primer nivel, entonces, se ubican los mencionados *Principio de Ambigüedad Semántica*, *Principio de Autorreferencialidad Sintáctica*, y *Principio de Organización Retórica Rítmico-Metafórica*.

-En un *segundo nivel estructural* se ubica el *Principio de Consistencia Espacial Geométrico*.

Este principio actúa fundamentalmente sobre la selección coherente entre los tipos configurativos espaciales básicos y sus entidades arquetípicas necesarias, estableciendo los criterios rítmicos y las leyes geométricas de control formal que cada uno debería poseer en función de las prácticas sociales específicas para los cuales estos se organizan.

-En el *tercer nivel estructural* están los tres principios dialécticos poetizantes ya explicados. Nos referimos al *Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal*, al *Principio Dialéctico de Simultaneidad Operativa*, y al *Principio Dialéctico de Renovación Crítica Mítico-Tipológica*.

-En un *cuarto nivel* se ubican seis principios de eficacia general, cuya satisfacción garantiza la eficaz respuesta de la forma arquitectónica al conjunto pleno de las solicitaciones de su entorno físico y cultural, y de su programa simbólico-operativo. Entre estos seis principios el más importante para nosotros, como arquitectos, es el *Principio de Promenade Protagónica*, pues creemos firmemente que la espacialidad arquitectónica puede y debe organizarse como una promenade narrativa o forma secuencial alegórica, mediante un proceso de metaforización sostenido por lógicas de transformación sintáctico-semánticas sobre un eje recorrible que imponga al fruidor un tiempo existencial para su interpretación. En ese sentido el recorrido por la interioridad de la forma rítmico-metafórica alude a la experiencia de percibir un tipo de música congelada. Entendemos que la experiencia estética de recorrer la espacialidad arquitectónica organizada de modo rítmico metafórico es el modo más intenso de percibir a la arquitectura como arte. Advertimos ahora que nuestra teoría del proyecto poético también se aplica, por cierto, a la producción de formas objetuales, indumentales, gráficas y urbanas, constituyentes todas de nuestro entorno espiritual y material. En esos casos este principio de eficacia se sustituye por el principio de eficacia objetual-ceremonial y se orienta a la capacidad de la forma para satisfacer los aspectos simbólico-metafóricos de los diversos rituales en los que su participación es decisiva.

-El *Principio de Envolvente Elocuente* regula el modo en que la forma expresa su razón de ser o principio de acción, estableciendo una lectura crítica desde el modo en el que resuelve comunicar nociones consistentes o coherentes con las prácticas sociales de su espacialidad envuelta. La noción de carácter edilicio tiene mucho que ver con este principio.

-El *Principio de Proporción y Medida* establece los criterios para obtener una adecuada armonía entre las partes y el todo en función del mensaje poético a ser expresado, y de las necesidades espaciales de las ceremonias que determinan las diversas prácticas sociales.

-El *Principio de Contextualización Positiva* obviamente regula el modo en el que la forma se relaciona con su contexto físico y cultural, mediato e inmediato. Esto puede suceder por mimesis ingenua, por neutralidad, o por contraste enfático crítico, proponiendo, en este último caso, una necesaria transformación del entorno hacia el ejemplo formal propuesto.

-Otro principio es el de *Eficacia Operativa* y hace referencia a la lógica distribución entre las partes y el todo para poder cumplir satisfactoriamente con los requisitos básicos del programa operativo funcional, pero también con los requisitos del programa simbólico-metafórico configurado, fundamentalmente, sobre la noción de estructura circulatoria, traducida en promenade narrativa.

-El último principio es, hoy por hoy, muy importante. Nos referimos al *Principio de Eficacia Tecnológico-Ambiental*. Una forma arquitectónica no puede ser profundamente poética si no colabora con la reducción del

impacto ambiental y evita el despilfarro energético y económico, proponiendo respuestas tan medidas como ingeniosas, dando así ejemplo de un compromiso solidario y sustentable con su entorno físico y cultural.

Advirtamos ahora que muy probablemente se puedan seguir agregando a la lista otros principios poetizantes, pero nosotros entendemos que estos trece abarcan los temas y problemas protagónicos inherentes a una proyectualidad poética comprometida con la mejora del entorno humano en el desarrollo de sus prácticas para ser y crecer.

Proyectar y evaluar críticamente la producción de forma arquitectónica en función de la consciente satisfacción de estos trece principios tiende a incrementar, evidentemente, la calidad de los productos y la objetividad rigurosa de los juicios críticos forzosamente explicitados y contrastados.

Comentemos brevemente qué en nuestra tesis doctoral hemos asignado valores y magnitudes de satisfacción a cada principio para poder obtener un método riguroso de evaluación crítica atendiendo, por cierto, al necesario equilibrio entre necesidades prosaico-utilitarias y poético- espirituales. Observemos que algunos principios tienden a satisfacer necesidades puramente formales-espirituales y otros, en cambio, se orientan hacia la satisfacción protagónica de necesidades prosaicas y técnicas. Hemos propuesto un modelo poliédrico conceptual que nos ayuda a visualizar las relaciones de interdependencia entre cada principio y las lógicas que rigen a sus magnitudes mínimas y máximas. El resultado de este intento por racionalizar la evaluación crítica de los productos y medir con rigor la dimensión poética formal que poseen propone una escala menos arbitraria que las clásicas calificaciones entre 1 y 10.

Profundizar aquí y ahora en las virtudes y defectos del modelo no parece oportuno, pero sí es necesario recalcar la importancia de establecer criterios válidos para medir con rigor el incremento o nivel de la dimensión poética formal, asumiendo este concepto crítico para guiar las acciones proyectuales y su enseñanza.

En definitiva, digamos que nuestra teoría del proyecto poético persigue alumbrar la configuración y enseñanza de una lógica proyectual poética global que opere como enfoque o criterio universal para la articulación coherente del conjunto de lógicas proyectuales poéticas parciales que determinan la producción de las formas del entorno.

Observemos, también, que nuestra Teoría de la espacialidad establece la existencia de cuatro tipos configurativos espaciales básicos según el tipo protagónico de sus entidades formales arquetípicas y del modo en el que estas se articulan. Desde un enfoque sintáctico y fenomenológico podemos establecer entonces que algunas espacialidades están protagonizadas por figuras recintuales y otras, en cambio, por los intersticios existentes entre volúmenes aparentemente macizos. Entre estos dos tipos de espacialidades conceptualmente opuestas existen dentro de una lógica de transformación otros tipos espaciales sujetos a un equilibrio dinámico y protagonizados por entidades laminares y lineales, donde recintos y volúmenes no existen o se hallan subsumidos en la lectura de un todo mayor. En síntesis, hablamos de espacialidades sostenidas por recintos, versus espacialidades sostenidas por figuras plásticas. Entre ellas existen las denominadas particiones de un continuo y las distintas, pero muy parecidas, fusiones en continuo. Sus lógicas proyectuales específicas, con sus similitudes y diferencias, se expresan en un modelo conceptual ya publicado, al que hemos denominado MUEDCE, y que aquí meramente mencionamos (Pokropek, 2015).

Lo que nos interesa destacar en este escrito es que cada uno de estos tipos espaciales básicos tiene su propia lógica proyectual poética particular, con sus específicas lógicas de coherencia entre las partes y el todo, y que deben ser aprendidas por los estudiantes de arquitectura para poder establecer una producción más rica y heterogénea que dé

cuenta de las diferencias y similitudes inherentes entre los actores sociales. Cada espacialidad exige saber operar con su propia lógica poética, pero también ofrece su específico tipo de experiencia estética. Estas diferencias entre los tipos espaciales y sus particulares lógicas proyectuales suelen ser confundidas con la sucesión de estilos históricos en la conceptualización del espacio (Giedion, 1975), lo cual impide comprender su contemporáneo empleo.

Para nuestra instrumentación de una teoría del proyecto poético también hemos desarrollado, a partir de nuestra teoría de la espacialidad habitable, una conceptualización de los diversos tipos de envolventes coherentes con esos tipos espaciales básicos. El resultado se resumió en un modelo conceptual gráfico llamado MUECA, por pretender ser un modelo universal de envolventes configuradas arquitectónicas que reúne y resume las lógicas configurativas básicas de todas las fachadas posibles (Pokropek, 2022). No interesa aquí debatir sobre las ventajas o inconvenientes de los modelos MUEDCE y MUECA:

Planteamos la conveniencia de instrumentar para la enseñanza del proyecto el empleo de algunos tipos de instrumentos conceptuales basados en modelos gráficos que permitan entender más rápidamente cierto tipo de problemas proyectuales.

Sostenemos que aquellos que se dedican a la enseñanza del proyecto sepan construir o saber emplear estos tipos de modelos gráficos para poder implementar mejor los aprendizajes, haciéndolos más conscientes y coherentes.

Si bien entendemos que no todos los docentes tienen la obligación de teorizar de modo profundo sobre las lógicas proyectuales que determinan su saber-hacer poético, pero si es éticamente necesario que asuman el compromiso de enterarse o darse cuenta sobre los límites de su saber cuándo a su disposición existen diversos textos y artículos que pueden ofrecerles una plataforma más sólida para la enseñanza. La responsabilidad ética debe vencer la humana tendencia a la indolencia porque una mejor respuesta estética lo merece.

Creemos que la relación entre investigación y docencia debe y puede mejorar con el esfuerzo conjunto y el compromiso mutuo de intentar construir hoy un habitar poético solidario y sustentable mediante la instrumentación rigurosa de lógicas proyectuales poéticas que incrementen la dimensión poética arquitectónica.

## **Bibliografía**

Aristóteles (1992). *Poética de Aristóteles*. Gredos.

Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Paidós.

Doberti, R. (2008). *Espacialidades*. Ediciones Infinito.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Lumen.

Eisenman, P. (2008). *Diez edificios canónicos*. Gustavo Gili

Fernández, R. (2007). *Lógicas del proyecto*. Concentra

Giedion, S. (1975). *La arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura*. Gustavo Gili

Greimas, A.; Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI editores

- Guerri, C. (2012). *Lenguaje gráfico TDE: más allá de la perspectiva*. Eudeba
- Heidegger, M. (1994). Conferencias y artículos Serbal
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*, Trotta
- Heidegger, M. (2008). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. FCE
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística General* (Seix Barral
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus
- Jones, Ch. (1969). *El simposio de Portsmouth: Problemas de metodología del diseño arquitectónico*. EUDEBA
- Muntañola Thornberg, J. (1981) *Poética y arquitectura*. Anagrama
- Piñón Pallarés, H. y Pouplana Solé, X. (2009). *La arquitectura como material de proyecto: Proyectos III y IV*, ETSAB. Edicions UPC. <https://upcommons.upc.edu/handle/2099.3/36722>
- Pokropek, J. (2015). *La Espacialidad Arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*. Nobuko
- Pokropek, J. (2022). *La dimensión poética arquitectónica y las lógicas proyectuales que la incrementan*, Tesis Doctoral FADU-UBA, inédita
- Portoghesi, P. (1984). *Después de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili
- Ranciére, J. (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Libros del Zorzal
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Ediciones Europa
- Rowe, C. (1980). *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Gustavo Gili
- Sarquis, J. (2004) *Itinerarios del proyecto: Ficción de lo real*. Nobuko
- Tschumi B. (2012). *Architecture Concepts: Red is Not a Color*, Rizzoli/Random House
- Venturi, R. (1999). *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*. Gustavo Gili.