



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAGÍSTER EN
ESTUDIOS DEL ARTE**

“HACIA UN ESTILO ESTÉTICO EN LA ARQUITECTURA: LA RETICENCIA”

AUTOR:

Arq. Jorge Erick Bojorque Pazmiño

C.I. 0102275476

DIRECTORA:

Lcda. Cecilia María del Carmen Suárez Moreno, Mst.

C.I. 0101647154

Cuenca - Ecuador

2018



RESUMEN

Este trabajo propone explorar las posibilidades de un estilo estético en arquitectura que supere los conceptos de estética restringidos a lo visual que en occidente han devenido en la única búsqueda de la belleza propositiva o en su negación. Se trata de reencontrar el origen filosófico de la estética cuya esencia se muestra como la percepción sensible a través de los cinco sentidos físicos. Para lograr tal propuesta, la investigación se remite hacia la postura de oriente conocida como el Tao y sus cuatro umbrales de creación artística, de entre los que la reticencia es la contraparte occidental de la filosofía e implica la inducción de la verdad estética en el usuario u observador. Se propone despertar en él, la curiosidad cognitiva por medio de un detalle reticente que al impresionarlo le permita tomar atención plena y encontrar la verdad contenida en ese evento acaecido. Se plantea también que la obra artística o arquitectónica sea relevante y trascendente. Esta percepción de la arquitectura, además, la separa de la actual condición de diseño racional y cuya expresión material está en tela de juicio. Reconocida así la reticencia, se la vincula con la aprehensión de la verdad filosófica a través de lo que el autor llama la Arquitectura Energética Consciente, entendida como la fusión de la arquitectura con la sanación alternativa y el feng shui. Finalmente, se traza un modelo de diseño cuyo eje transversal es la inducción reticente y se promueven 14 reglas de creación arquitectónica que permitan caracterizar el estilo propuesto.

PALABRAS CLAVES:

Arquitectura, occidente, oriente, estética, reticencia.



ABSTRACT

This work proposes to explore the possibilities of an aesthetic style in architecture that exceeds the concepts of aesthetics restricted to the visual that in the West have become the only search for proposing beauty or its negation. It is about rediscovering the philosophical origin of aesthetics whose essence is shown as sensitive perception through the five physical senses. To achieve such a proposal, the research refers to the position of the East known as the Tao and its four thresholds of artistic creation. Among which the reluctance is the western counterpart of philosophy and involves the induction of aesthetic truth in the user or observer of the architectural work. It is proposed to awaken in him, the cognitive curiosity by means of a reticent detail that when impressing him allow him to take full attention and find the truth contained in that event happened. It is also proposed that the artistic or architectural work is relevant and transcendent. This perception of architecture, moreover, separates it from the current condition of design that hovers formalism, function and technology, as creative supports of creation, and whose material expression is in question. Thus recognized the reluctance, is linked to the apprehension of philosophical truth, through what the author calls the Conscious Energy Architecture, understood as the fusion of architecture with alternative healing and *feng shui*. Finally, a design model is drawn whose transversal axis is reluctant induction. Finally, 14 rules of architectural creation that allow characterizing the proposed style are promoted.

KEYWORDS:

Architecture, west, east, aesthetics, reluctan



ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|----|
| RESUMEN | 2 |
| PALABRAS CLAVES: | 2 |
| ABSTRACT..... | 3 |
| KEYWORDS:..... | 3 |
| ÍNDICE GENERAL | 4 |
| ÍNDICE DE IMÁGENES | 6 |
| ÍNDICE DE CUADROS..... | 7 |
| ÍNDICE DE GRÁFICOS | 7 |
| INTRODUCCIÓN | 10 |
| CAPÍTULO I: | 14 |
| LA ESTÉTICA | 14 |
| 1.1. Enfoque original de la estética..... | 14 |
| 1.2. El estilo estético | 21 |
| 1.3. Principios y reglas estéticas | 26 |
| 1.4. Visiones de occidente y oriente sobre la estética..... | 29 |
| CAPITULO II: | 40 |
| LA RETICENCIA | 40 |
| 2.1. Una aproximación a la idea de reticencia | 40 |
| 2.2. Lo que no es reticente: lo concreto | 47 |
| 2.3. Diferencia entre lo concreto y lo reticente | 51 |
| 2.4. Aplicación de la reticencia en la composición arquitectónica | 53 |
| 2.5. Lo que se espera del proceso de reticencia como estilo estético | 55 |



| | |
|---|-----|
| 2.6. El estilo reciente en la Arquitectura Energética Consciente | 56 |
| 2.7. Manifiesto y principios de la Arquitectura Energética Consciente | 57 |
| 2.7.1. Manifiesto | 57 |
| 2.7.2. Los tres principios..... | 61 |
| 2.8. Sanidad por reticencia..... | 64 |
| CAPÍTULO III:..... | 65 |
| LA PROPUESTA | 65 |
| 3.1. Los órdenes cognitivos como método para el desarrollo de la arquitectura reticente | 65 |
| 3.1.1. Cómo desarrollar el estilo reticente en el arquitecto..... | 77 |
| 3.1.2. El arquitecto reticente | 79 |
| 3.1.3. La ciudad reticente | 79 |
| 3.2. Reglas de la arquitectura reticente | 80 |
| 3.2.1. Infogramas por reglas de reticencia | 86 |
| CONCLUSIONES | 104 |
| BIBLIOGRAFÍA | 108 |



ÍNDICE DE IMÁGENES

| | |
|--|----|
| Imagen No. 1: Infograma del proceso estético | 17 |
| Imagen No. 2: Boceto de la casa de Thomas Hardy por Frank Lloyd Wrioth | 38 |
| Imagen No. 3: El sonido del silencio de Alfredo Jaar. | 42 |
| Imagen No. 4: Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home/L.A. Home. Do Ho Suh..... | 45 |
| Imagen No. 5: Ejemplo de lo reticente: Una puerta para entrar que deja salir. | 50 |
| Imagen No. 6: Museo Guggenheim de Bilbao..... | 60 |
| Imagen No. 7: Esquema básico del autor sobre reticencia | 88 |
| Imagen No. 8: Canva del infograma | 89 |
| Imagen No. 9: Infograma de la Regla No. 1 | 90 |
| Imagen No. 10: Infograma de la Regla No. 2 | 91 |
| Imagen No. 11: Infograma de la Regla No. 3 | 92 |
| Imagen No. 12: Infograma de la Regla No. 4 | 93 |
| Imagen No. 13: Infograma de la Regla No. 5 | 94 |
| Imagen No. 14: Infograma de la Regla No. 6 | 95 |
| Imagen No. 15: Infograma de la Regla No. 7 | 96 |
| Imagen No. 16: Infograma de la Regla No. 8 | 97 |
| Imagen No. 17: Infograma de la Regla No. 9 | 98 |
| Imagen No. 18: Infograma de la Regla No. 10 | 99 |



| | |
|---|-----|
| Imagen No. 19: Infograma de la Regla No. 11 | 100 |
| Imagen No. 20: Infograma de la Regla No. 12 | 101 |
| Imagen No. 21: Infograma de la Regla No. 13 | 102 |
| Imagen No. 22: Infograma de la Regla No. 14 | 103 |

ÍNDICE DE CUADROS

| | |
|---|----|
| Cuadro No. 1: Evolución de la estética..... | 19 |
| Cuadro No. 2: Diferencias entre arquitectura concreta y reticente | 52 |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | |
|--|----|
| Gráfico No. 1: Composición Arquitectónica reticente por órdenes cognitivos | 67 |
|--|----|



Cláusula de Propiedad Intelectual

Jorge Erick Bojorque Pazmiño, autor/a del trabajo de titulación “HACIA UN ESTILO ESTÉTICO EN LA ARQUITECTURA: LA RETICENCIA”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 18 de enero de 2018

Jorge Erick Bojorque Pazmiño

C.I: 0102275476



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Jorge Erick Bojorque Pazmiño en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "HACIA UN ESTILO ESTÉTICO EN LA ARQUITECTURA: LA RETICENCIA", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 18 de enero de 2018

Jorge Erick Bojorque Pazmiño

C.I: 0102275476



INTRODUCCIÓN

La arquitectura contemporánea se ha centrado en la realización concreta de la forma, la función y la tecnología, lo que ha derivado únicamente en hechos materiales que no conviven con los sentimientos, los pensamientos y demás estados anímicos del ser humano, quien ha reducido su habitar a lo material y lo formal.

Este ha sido uno de los principales problemas a los que también se enfrenta el arquitecto en cuanto a su postura ante el diseño arquitectónico. La postura formal deviene siempre en especulaciones de ese mismo carácter y no va más allá de lo mismo. Una salida a tal dilema es el nicho del pensamiento de las corrientes emergentes y alternativas estéticas.

En virtud de ello y tratando de enfrentar los problemas antes enunciados, luego de siete años de investigación y práctica personal del autor en sanación alternativa pránica no alópata a personas comunes y de realizar prácticas de *feng shui* energético a varias edificaciones en toda la República del Ecuador, con resultados alentadores en la calidad de vida de los usuarios, nace lo que he llamado Arquitectura Energética Consciente, que es su particular modo de enfrentar los proyectos arquitectónicos, incluyendo en ellos sanación energética y *feng shui* a más de los consabidos órdenes proyectuales, todo esto enmarcado dentro de la práctica profesional como arquitecto.

La Arquitectura Energética Consciente en síntesis es la unión de la Ciencia Pránica con la sabiduría Gnóstica, aplicadas a la arquitectura y urbanismo por parte del autor, y que se constituye en tres principios bien definidos por él, entre la esencia de las edificaciones y las ciudades; principios en los que se establece de forma general la condición de tener cuerpos energéticos con sus correspondientes magnitudes dimensionales que influyen en los usuarios dándoles o restándoles sanidad y beneficios.

Ante estos acontecimientos en la práctica profesional de descubrimiento de tal condición energética de las edificaciones que, de una u otra manera, pueden influir en las personas como lo hace cualquier otro ser humano, el autor se ve en la necesidad de enfrentar este conocimiento energético ante la práctica arquitectónica que estaba enmarcada para él únicamente en los aspectos morfológicos, funcionales y tecnológicos del hecho arquitectónico, cuya expresión no daba cabida a estos aspectos sensibles tan decisivos y que varios autores ya los han puesto en tela de análisis.



Esta es pues una necesidad legítima de encontrar y dotar a estos principios energéticos de una estética que pueda manifestar tal modo de concebir la arquitectura, de un estilo que sea la revelación de los hechos antes indicados y que se constituyeran en un recorrido estético en la arquitectura concebido como la reticencia.

Cabe comprender que la reticencia como estética se encuentra en esta tesis en proceso de construcción hasta llegar a cristalizar en un estilo estético, por lo que no se propone analizar edificaciones que hayan sido construidas con esta concepción, sino más bien, observando y estando atento, se pueden encontrar ejemplos que resultan reticentes o tienen un sesgo hacia ella.

La reticencia no es una propuesta formal sino es la manifestación de un proyecto consciente que permita que los edificios así diseñados manifiesten en sus programas de diseño detalles de curiosidad y sensibilidad que ayuden a los usuarios a ser partícipes de la introspección a través de pautas sensoriales que no han sido tomadas en cuenta por la arquitectura funcional, racional, productiva, comercial. La arquitectura moderna y lo racional tuvieron su época de florecimiento auge y negación. Lo reticente no es una respuesta ni un nuevo despertar, tampoco una reacción, es la plena manifestación de la consciencia del compositor.

Para lograr tal cometido y por estar enmarcada esta tesis dentro de la especialidad teórica de la Maestría en Estudios del Arte se ha visto conveniente aplicar los siguientes tipos de investigación según el diseño y el nivel de estudio propuesto para lograr encaminar la reticencia a convertirse en un estilo arquitectónico.

El tipo de investigación que se ejecutó en este estudio es: cualitativa, documental-bibliográfica y se complementó con Investigación-acción. Con estas posturas metodológicas se plantearon entonces los siguientes objetivos, general y específicos:

Objetivo general:

- Proponer a la reticencia, como un nuevo estilo estético para la arquitectura que sustente proyectos de diseños basado en una nueva relación del ser humano con su espacio físico en el que habita.



Objetivos específicos:

1. Determinar los enfoques conceptuales que establezcan los preceptos y lineamientos para posiciones estéticas.
2. Definir un enfoque conceptual reticente, para sustentar desde la estética, la arquitectura energética consiente.
3. Proponer un modo de estilo estético, desarrollado a partir de un método y reglas que orienten la arquitectura reticente.

De estos objetivos se plantearon los tres capítulos de investigación.

1. La estética.
2. La reticencia.
3. La propuesta.

En el capítulo primero sobre la estética se aborda el conocimiento de sus orígenes como rama de la filosofía, para resolver el enigma del camino que tomó hasta centrarse en lo bello y sus repercusiones para luego esclarecer también lo que son los estilos estéticos sus principios y reglas desde una visión aclaratoria de términos; al final del capítulo, se analiza algunas visiones de la estética de occidente, la influencia de oriente y el particular planteamiento del taoísmo en la creación artística.

En el segundo capítulo se aborda lo que es la reticencia desde una aproximación conceptual que la diferencia de lo concreto o definido materialmente, para inducirla en la composición arquitectónica y más de cerca en la Arquitectura Energética Consciente que, en base a la práctica profesional del autor de la tesis, se sintetiza en lo que podríamos decir son tres principios desarrollados por su experiencia profesional:

1. Todo edificio es un ser viviente.
2. Toda ciudad es la extensión del edificio.
3. Todo edificio es susceptible de enfermar y ser sanado.

En el tercer capítulo se propone un recorrido metodológico para el análisis y diseño arquitectónico de la Arquitectura Energética Consciente con sus instructivos de aplicación de la reticencia en la secuencia del proceso y se termina planteando un acercamiento a lo que serían las reglas que delataran en el devenir el estilo reticente.



En secuencia de investigación, son varios los autores que despertaron la inquietud y guiaron las ideas para acometer en esta propuesta a nivel teórico que no imita ni repite, tampoco analiza lo que autores han hecho respecto a la estética, sino que tiene el mérito y la valentía de hacer nacer un nuevo concepto, con el ánimo de mejorar las condiciones de vida en los edificios de los seres humanos. Estos autores son:

Pedro Azara, que permitió acentuar con certeza la maravillosa relación entre la arquitectura y la sanidad desde el ancestro, confirmando que los edificios no son la simple manifestación de materiales que se sostienen unos a otros, sino que desde la antigüedad han sido vistos como entidades creadas por designio divino para el bien común. Su obra: *“Cuando los arquitectos eran dioses”*.

Juhani Pallasmaa, un arquitecto con la óptica de un investigador sensible a los edificios y a las ciudades, quién aportó para la investigación con la pregunta invaluable sobre la trascendencia de las obras arquitectónicas en la corporeidad y la espiritualidad humana así como su aporte inmenso para delatar los paradigmas que rigen la acción en occidente causantes de la insensibilidad colectiva. Su obra: *“Habitar”*.

Joaquín Casado de Amezúa Vázquez, quien nos aportó con su reflexión sobre la manera de enfrentar la estética en occidente, a través del sentido visual que define la bello por los cánones formales, abriendo ante ello la pregunta si se debía continuar desde esta óptica la investigación para un nuevo estilo estético o tomar otras referencias no paradigmáticas. Su obra: *“De proporción y métrica en arquitectura”*.

Luis Racionero, autor clave de todo este proceso, nos permitió acercarnos con ojos de occidente hacia el mundo taoísta chino, sin perder la inteligencia sensible que aquella aporta a la humanidad. Mostró el camino del artista del tao en el devenir artístico de los umbrales de la naturaleza y entre ellos la reticencia que, como ente empático a la filosofía occidental, dio a luz a aquello que sería la propuesta, la reticencia. Su obra: *“Textos de estética taoísta”*

Podemos hablar de los otros autores citados en la tesis pero los enunciados son los ejes torales que sostienen esta investigación.



CAPÍTULO I:

LA ESTÉTICA

1.1. Enfoque original de la estética

No se pretende, en este capítulo, un recorrido por las distintas visiones de la estética que la humanidad ha percibido y ha desarrollado a partir de su origen como vocablo en 1753 como la disciplina que estudia la belleza, pues no es el objetivo de esta tesis, sino como una parte integrante de la filosofía pues “estética” fue un término acuñado por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten y que lo intuyó dentro de su trabajo “Reflexiones Filosóficas” como aquella sensibilidad o percepción de lo sensible cuya etimología se desprende del griego “aisthetiké” que es la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y que se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como la ciencia del saber cognitivo. El estudio de la naturaleza de lo bello ha sido una constante durante siglos, pues autores como Sócrates o Platón lo han hecho desde la Grecia antigua.

Desde el siglo XIX, los artistas también han contribuido a enriquecer este campo con sus reflexiones, pero es importante comprender que se habla de estética desde aquel momento en el que se gestó tal término explicativo de una actitud anímica del conocimiento. Sería inútil y hasta equivocado el tratar de condicionar de manera anacrónica el término a la visión de belleza de las humanidades precedentes. De manera particular proponemos más bien enfocar el término estética como aquel acercamiento que la persona hace de lo que considera para sí engrandecedor de su condición anímica, mediante la percepción sensible.

Si la estética ha partido de la investigación filosófica que en esencia es la búsqueda de la verdad, podríamos por extensión indicar que la estética es parte integral de esa búsqueda y no la mera identificación de lo bello y por contraposición de lo feo. La estética cubre tal necesidad de encuentro de la verdad filosófica desde la percepción externa que es de dónde parten aquellas impresiones tomadas por el filósofo a través de sus cinco sentidos de percepción sensible, desde elementos externos a él y con materialidad física. Este sería el aspecto original de la estética que se ocuparía entonces del recorrido de las impresiones que los objetos externos causan en los sentidos del investigador y que están para ser interpretados



por él y que determinan una autoconcepción humana de naturaleza temporal e histórica, sin la que no es posible entender el hecho humano y su devenir temporal.

Tal interpretación y percepción es conferida por los instrumentos no solo como una alegoría material de uso, sino como la efectiva manifestación de transductores de eventos superiores a la tridimensionalidad y que conllevan por ende al encuentro con la verdad de aquello que impresiona. Tratar de definir la estética es simplemente racionalizarla a nivel intelectual dejándola fuera de la percepción sensible de la humanidad que es de dónde surgió para convertirla el tronco que flota en el mar de la decepción y a costa de los vaivenes de las corrientes racionales. Aranda (2004) aplaude intrínsecamente que la estética no sea atendida así de manera racional, sino que ella es susceptible de aproximaciones hacia su propia constitución o más claramente hacia su esencia, delatando con ello la imposibilidad de aprehenderla en su manifestación. Como habíamos dicho, la estética no es un objeto ni un fin, sino lo que se toma de algo que si lo es.

“Un modo plausible de aproximarnos al entendimiento de la estética, tal vez de manera preliminar y externa, tiene que ver con su constitución como disciplina dentro de los saberes humanísticos. Esto aconteció a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, con lo que se justifica entenderla como un saber esencialmente contemporáneo, propio de la sociedad burguesa y de su dinámica económica, social y política” (Aranda, p. 02).

Pero lo que no considera Aranda es que el ser humano si bien es un ente social, también en esencia es un ente holístico que comulga con toda la existencia material de su naturalidad en virtud de los pares opuestos que rigen dicha naturalidad; es decir si el ser humano es social es también individual y también integral e integrador y lo uno influye en lo otro para lograr el equilibrio y la armonía. Lo verdadero que resulta de la percepción sensorial, lo estético, así llamado y entendido, comulgaría efectivamente con la realización de ese equilibrio que el ser humano delata en su realización misma pues, de sentidos físicos de percepción está dotado, dando relevancia a lo que ella, la estética, manifieste.

Si se mira este extraño uróboro de recurrencia con atención, la verdad existe, pero está dispuesta para ser encontrada por quienes tienen las herramientas justas; y quien tiene dichas herramientas está dotado con el anhelo de encontrar la verdad. Pero, no hablamos de la



verdad en su extensión magnánima que sería difícil y utópico, sino de la verdad contenida y delatada en cada percepción. La estética debería ocuparse de ello.

Es tan cierto esto, que Aranda sigue tomando a la estética como un aliciente del conocimiento humano, como una herramienta para apearse de la ignorancia, capaz de acomodarse a variadas situaciones como la sociedad, la política, la identidad, a la que contribuye sin duda.

“No es posible encarar una materia como la estética sin una consideración, siquiera en apunte, del problema de la identidad humana como problema crucial en la situación actual de la cultura y la civilización occidental. Sea lo que sea el arte y la estética no cabe la menor duda que ha contribuido de alguna u otra manera a confeccionar un cierto concepto de identidad humana, hoy amenazado desde los avatares, paradojas y perplejidades en las que nos sume hablar de temas como la clonación humana, etc.” (Aranda, p. 12).

Aranda pone en la estética un peso enorme como destinatario de temas muy trascendentes para la humanidad como lo haría un piloto sobre su avión. ¿Qué le lleva a hacer esto si no la confianza de tener en la estética una herramienta llamada a ello? Ciertamente que en sus palabras se puede acomodar esta comprensión más ligada a lo que viene siendo la estética que, aquella que es resultado de la parcialización de ella en lo bello, como lo muestra el siguiente infograma:

Imagen No. 1: Infograma del proceso estético



Fuente: Elaboración del autor

El cultivo de la estética por los senderos morales intrascendentes de lo bello ha corrompido las herramientas de percepción sensorial de la humanidad volcándolas única y exclusivamente a la asimilación de lo material y a la sublimación inicua de sus procesos, durmiendo sus capacidades de inducir la verdad a través suyo y de sus cinco sentidos. El investigador, el filósofo, el artista, la humanidad embebida de tal pócima no pueden sino ver en lo bello su manifestación de identidad y por ello la inquietud de Aranda que mantiene su observancia en la apuesta por lo formal y material.

Pero ¿cómo la estética fue a dar única y exclusivamente hacia ese mundo de intrascendencia de lo bello y no de lo verdadero desde lo sensorial?

El debate sobre este tópico se remonta a la Grecia clásica, en el contexto del nacimiento del discurso filosófico con Platón y Aristóteles. Es célebre la postura platónica en la que la belleza suprema reside en las ideas, siendo el mundo sensible un reflejo devaluado de estas. Aristóteles, por su parte, se orientó a una reflexión más orientada al arte y al lenguaje poético en particular.



El mundo occidental deriva directamente de Grecia y de lo poco que se ha podido rescatar de ella desde el Renacimiento. El gran impulso que tuvo este conocimiento tuvo la trascendencia que la ignorancia de la Edad Media propinó a sus hallazgos. Caso parecido es la situación de Marco Vitruvio Polión en la arquitectura. Sus libros de arquitectura son los únicos de la Antigüedad Clásica que se conservan y que han tenido un tropel de reproducciones, análisis y han motivado la inspiración de Paccioli, Palladio, Alberti, cuyo devenir de ideas clásicas ha distinguido a gran parte de la arquitectura histórica, pero no por ello han manifestado la esencia de una verdad sino la continuidad de un simulacro de conocimiento a partir de un solo autor. Grecia y su influencia, debería tenerse en consideración con esta misma reflexión a la manera de Carlos Rojas.: ¿Es en verdad la raíz misma de la comprensión o la simple apología de un simulacro de verdad? (Rojas, 2013)

Cuando el cristianismo se extendió por toda Europa la idea de la belleza se ligó a la de Dios; en efecto, Dios en el platonismo supone la verdad, el bien y la belleza en grado sumo, teniendo todos los seres algún grado de belleza en la medida en que llevan la impronta divina.

Como lo hizo Aranda, se aprecia nuevamente en su momento que el cristianismo usó la belleza como elemento de unión entre el aspecto sensor y la verdad llamada para tal época, Dios. Pero, habría que tener presente que la belleza no alcanza para tal atributo engendrado, ya que Dios debía por tanto ser bello y las acciones fuera de ello no estarían en tal parámetro. Es decir, dieron al traste con su propia concepción divina de omnipresencia puesto que lo contrario existe y por tanto no estaría en Dios mismo que dejaría de serlo *ipso facto*. Un recurso poco apropiado es la belleza, pero los cánones clásicos pudieron por sobre todo y el orden suplió tal atributo que se volvió oscuro, indefinible y perverso.

La estética como filosofía que busca la verdad contenida en las impresiones sensoriales producto de eventos externos, es ya parte de nuestro conocimiento humano y no podría ser relegada a su inexistencia por la simple amargura de haber sido comprometida con la falta de verdad por cómo ha sido concebida la belleza, o, con aquellos modos relativistas de comprensión vanguardistas. Resulta evidente que es inevitable e indispensable volver a tal interesante propuesta del sendero sensible a través de un argumento legible, por lo menos claro y diáfano para encontrar aquello que fue la causa misma de su existencia y que es la verdad contenida de momento en momento en las acciones variadas del ser humano que se encuentran dentro de la estela de lo material y es captado por sus cinco sentidos.



Lo relativista también alcanza para poco pues parte de una concepción teórica de la espacialidad temporal que ni ha sido probada ni ha tenido más repercusión que en la estela de la producción artística, cine. A continuación, un interesante cuadro que plantea Aranda en donde se muestra la evolución de la estética a partir de Grecia. Cabe recordar que en esto se queda corta la humanidad y ha requerido y requiere como veremos de ideas trascendentales de otras latitudes para lograr el gran cometido de la verdad.

Cuadro No. 1: Evolución de la estética

| EVOLUCIÓN DE LA ESTÉTICA | | | |
|---------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------|---|
| ÉPOCA | PERÍODO 1 DE GRECIA A 1750 | PERÍODO 2 DE 1750-1900 | PERÍODO 3 DE 1900 A 1999 |
| PREGUNTA | ¿Qué es bello? | ¿Cómo es el juicio estético? | ¿Qué procesos determinan los valores estéticos? |
| CATEGORÍA ESTÉTICA | Lo bello | Lo sublime | Lo siniestro |
| CONCEPTO TEÓRICO | La perfección | Lo infinito | Lo inconsciente |

Fuente: Introducción a la estética contemporánea (Aranda. Pág. 11)

Aranda advierte la evolución de los conceptos estéticos desde Grecia hasta el final del siglo XX, según un eje investigativo que parte de la posible inquietud que los pensadores de cada período indagaron sobre una pre-establecida categoría estética lo que determinó según Aranda un concepto teórico firme para cada período.

Lo que es evidente es que la estética que nació de la inquietud filosófica que es la búsqueda de la verdad vuelve a ser tomada como un elemento que puede ser racionalizado *a priori* a sabiendas que la razón no se alcanza para la percepción sensible, aunque si lo pueda hacer para la exaltación de los sentidos físicos como lo ha venido haciendo con lo bello y la forma desprendidas del sentido de la vista, que es lo que muestra al tomar desde la Grecia la belleza racionalizada en perfección.

Para el siglo XX, Aranda se enfoca en una interesante dicotomía entre procesos, valores e inconsciente en la estética de este período que prácticamente es lo mismo que relacionar lo tangible con lo intangible y la existencia de procesos entre ellos. Estos procesos son llamados en el presente estudio como estética. Lo que Aranda no muestra es lo que pasa en el siglo XXI. Racionero bien aclara tal situación a estas alturas del nuevo milenio, en un texto ya



citado anteriormente, indicando que la teoría y la racionalidad siguen creando paradojas en la estética, llevando a la humanidad a lo que él considera como antiestético, lo funcional, lo eficaz, lo materialista. Abundamos más sobre este tema en el segundo momento de la justificación de esta misma tesis.

También se puede observar que lo estético ha partido de una base muy poco sostenible pero grandemente apropiada históricamente en sus cimientos como son los planteamientos griegos, de tal suerte que se le podría asimilar a tal actitud el sostener un edificio completo sobre un solo puntal tan débil como la interpretación de la que nació.

Adorno establece que “es un lugar común que el arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo en tanto que es negación” (Adorno, 2004, p.92), por lo que mantenerse dentro de la postura moral de la estética, buscando el equilibrio donde existe solamente lo efímero, pues efímera es la condición moral que vive cada humanidad en un tiempo determinado.

Lo que antes era moral, mañana deja de serlo. Lo que es aceptado como bello hoy, en un futuro será feo. Esta dicotomía bello-feo es solamente una pequeña parte de lo que los sentidos podrán percibir de la verdad. Resulta inevitable entonces preguntarse ¿qué es bello? para descubrir lo burdo y circunstancial de la respuesta. ¿Es bello “*Niños comiendo melón y uvas*” de Murillo y feo “*Escalada sin anestesia*” de Gina Pene? ¿Es bello “*Rest Energy*” de Marina Abramovic y feo “*Anthropométrie de l'Époque bleue*” de Yves Klein?

Las respuestas que uno pueda dar ante preguntas tan sencillas, parado en el entablamento de lo moral, quedan tan lejos de lo verdadero que es inevitable ir y llegar al gusto a secas. Si Adorno busca complementar lo bello poniendo su contraparte en evidencia, entonces ¿qué de feo tiene una mosca en la sopa, si la sopa no me gusta? y ¿qué de bello tiene una cara bonita verde de la envidia? La estética, como hemos dicho, reclama una declaratoria distinta y que resulta revolucionaria para ella y es volver a ver su esencia de sendero para transitar hacia lo verdadero que encierra una impresión sensorial.

Lo cierto es que cuando sabemos las razones, tenemos todo lo que necesitamos para catalogar según la moral un objeto y esa moral, ese discurso de razones, es el mundo del arte institucionalmente construido de la belleza, pero no de la estética. Danto entonces nos dice:



“Me pareció que lo que distinguía a una obra de arte de un fenómeno natural era que aquella poseía alguna clase de significado, con lo que me estaba aproximando a una traducción, en términos contemporáneos, de la idea hegeliana de algo que nace del espíritu y vuelve a nacer. El significado de una obra de arte es un producto intelectual captado a través de la interpretación por alguien que no es el artista, y la belleza de la obra, si la hay, se entiende implicada en ese significado” (Danto, 2015, p.25).

Danto mantiene un concepto de belleza sostenido por argumentos racionales y trata de acercarla intelectualmente a lo espiritual de donde nace y “vuelve a nacer” como lo hicieran los antiguos cristianos. Lo que es pertinente es que, aun así, de lo moral de su visión, delata en su discurso un sendero mediante el cual necesariamente se llega a lo que él muy limitadamente dice: un significado intelectual, “a través de la interpretación de alguien que no es artista” y que evidentemente usará sus sentidos físicos para alcanzar tal efecto en primer instante, cuya percepción sensible es lo estético y que es previo al entendimiento racional que termina limitando el descubrimiento de la verdad, encasillando la experiencia en un mero funcionalismo moral de significados.

Por tanto, la visión moral clásica de la estética, como se ha podido observar, se ha tornado <no ha lugar>, en una época como la nuestra que duda y pregunta constantemente sobre el origen de los paradigmas humanos por cuya manifestación sin reflexión, la humanidad ha llegado a una catastrófica situación que puede evidenciarse en la mera repetición imitativa y conflictiva de eventos y posturas como es el de la belleza en la estética y su limitantes de expresión nacidos del razonamiento y el intelectualismo. No se podría entonces tratar de seguir en los postulados que ven en la Grecia antigua, en la Roma de los césares, en el Renacimiento, en la Ilustración, etc. el sostén adecuado para un apropiado devenir humano. Otra mirada es completamente pertinente ya que la estética no es una experiencia por tanto externa de los eventos y circunstancias sino interna y con los sentidos físicos.

1.2. El estilo estético

El concepto de estilo tiene su origen en el término latino “stilus” y es el conjunto de rasgos peculiares que caracterizan a un artista, una obra o un período artístico y le confieren una



personalidad propia y reconocible. La palabra estilo puede ser utilizada en diversos ámbitos, aunque su uso más habitual está asociado a la apariencia, la estética o la delineación de algo.

Los estilos por tanto pueden ser diversos según sea el artista, arquitecto o investigador y según logre acuñar en su obra una suma de rasgos característicos que sean percibibles y que se constituyan en estilo al ser repetido.

Existe en primer lugar un investigador que manifiesta una expresión material, en segundo lugar, una apariencia de esa expresión material y en tercer lugar unos rasgos característicos de la misma.

El investigador, artista o arquitecto es el principal agente de realización de una estética y un estilo subyacente y depende de su formación y de su auto edificación lograr los rasgos característicos requeridos. Lamentablemente, según como se ha visto en las diferentes posturas de los analistas del arte, al investigador, para lograr un estilo estético, solo se le exige una moral de belleza y un acercamiento visual de percepción sensible. “Basta con que la parte visible esté impecable para que se tenga una opinión favorable de la que no se ve” (Tanizaki, 2016, pág. 12). La apariencia ha tomado un papel tan importante que se basta para reclamar todo el acontecer de la percepción sensible y de su expresión material.

El ser humano es un ente de percepción sensorial. El mundo físico que le rodea es para el ser humano lo que él puede percibir de él a través de sus cinco sentidos físicos, el gusto, el olfato, la vista, el tacto y la audición. Cada uno de estos sentidos capta del mundo exterior las distintas impresiones que llegan a ellos según su condición visual, audible o háptica. Una impresión por tanto es un estímulo que es percibido por el sujeto del mundo exterior. Pueden existir muchísimos estímulos, pero solo los que son percibidos se convierten en la realidad del ser humano. Si un sentido de percepción física deja de hacerlo, entonces por más estímulos que a él lleguen del mundo exterior, no serían realidad para el sujeto. Si todos los sentidos dejaran de percibir, entonces la persona en efecto moriría. Las personas pueden vivir, aunque sea por un pequeño lapso de tiempo sin comer, beber o respirar, pero sin percibir impresiones, imposible hacerlo. Es tal la condición de percepción sensible del ser humano.



Las impresiones son indispensables y por ello un profesional del arte se capacita para percibir las. Una impresión visual resulta en nosotros en una imagen de ello es decir está orientada hacia la forma de lo que se percibe.

Todo lo relacionado con la morfología ha de ser una experiencia del sentido visual relacionado en este caso con el cuerpo espiritual de la persona. Se puede apreciar como los ojos son capaces de transmitir nuestra esencia misma y a la vez decantar el mundo material en su esencia inmaterial. La observación simple es sin duda un mecanismo que lleva a la concentración profunda, a la meditación serena y a la iluminación trascendental. Tal es el poder del sentido de la vista y las impresiones que tamiza.

En cuanto al tacto, la percepción direccionada por la piel o el revestimiento corpóreo para el caso de conductos internos con relación externa, inevitablemente redundará en una motivación del cuerpo mental del individuo. Veamos como el no vidente hace ideas de lo que toca, aunque nunca haya visto nada. La mente construye a través de estas impresiones de forma directa. Las manos guían al escultor, como lo atractivo a los ojos. El arquitecto puede tomar y plasmar sus ideas al dibujarlas sobre el papel. ¿De dónde ha traído con el sentido del tacto su edificio sino del mundo mental? Y son las manos mismas las que tocando el ladrillo de barro cocido las que construyen aquello que originariamente anduvo entre las ideas, conceptos, paradigmas, juicios del creador compositor.

Para el caso del olfato, hablamos entonces de impresiones que tocan el aspecto vocacional del individuo. No es ajena a nuestra experiencia el decir “algo me huele mal” con respecto a una situación que no necesariamente es un aroma y que versa sobre incongruencias en tal o cual comportamiento y/o evento. La experiencia olfativa permite que las impresiones motiven nuestra percepción muy íntima. Basta con sentir el delicado aroma de un perfume como para trascender la materialidad y disipar nuestras bajezas para tocar lo sublime o, por el contrario, echar por lejos nuestra aspiración de cercanía a eso que emite un aroma que hiere como un arma punzante. Si bien nos fijamos en eso como sublime, es algo relacionado con nuestra capacidad de hacer. Mira como sigue el ingeniero el olor de metal dorado en la mina o el romántico a su amor recurrente. Hablamos entonces de impresiones que llaman la atención del cuerpo de la vocación. La vocación es la llamada que da vida a nuestros anhelos de expresar nuestra esencia en la cotidianidad.



Caso particular también el sentido del gusto, un sentido que nos permite asimilar la experiencia de las impresiones expresadas a través de sabores y que tienen que ver los cuerpos etéricos o de relaciones personales, intra personales e interpersonales. Por medio del gusto, las palabras fluyen y es a través del gusto que nos relacionamos. Una cena romántica, una cena de trabajo no hacen sino permitir que la comunicación fluya libremente y el gusto así lo hace y se sirve de esas impresiones para convertir lo que sucede entre nosotros y el mundo exterior de relaciones que es inmaterial y etéreo para dar gracia a nuestra vida. Un gusto profanado también es un mundo de relaciones grotescas. Un gusto exquisito es un derrotero de finas amistades y mecenas generosos. El gusto es un sentido maravilloso que no únicamente nos permite de la manera más burda sentir lo salado, lo dulce, lo agrio, lo amargo.

Tomemos entonces en consideración el sentido del oído que nos permite captar impresiones auditivas que llegan hasta la corporeidad emocional en donde mueve nuestros deseos, pasiones, apetencias. Una impresión auditiva, una palabra dicha de una manera específica puede hacernos mover montañas o cavar nuestra propia tumba. Una palabra motivadora llevará a un ejército a la victoria y otra podría remover las más bajas pasiones y conjurarlos a la vez. El mundo emocional es un mar de palabras que han causado impresión auditiva en la persona. Dicho de otra manera: un golpe no es más que el agravio del momento en el que se ejecuta, mientras que la palabra hiriente tiene consecuencias que pueden perdurar en el tiempo.

Es el ser humano como vemos el resultado de percepciones externas que lo condicionan y lo definen. Estas condiciones son en general repetitivas de igual manera como es repetitiva la naturaleza. Cada día es el mismo más la experiencia del anterior.

Si esto es así, entonces su manifestación repetitiva y constante marcaría un estilo en su manera de percibir y en la expresión de sus sentidos ya que un estilo es según la postura del artista o como bien lo diría un literato:

“el carácter general que a un escrito dan los pensamientos que contiene, las formas bajo las cuales están presentados, las expresiones que los enuncian, y hasta el modo con que estas se hallan combinadas y coordinadas en sus respectivas cláusulas” (Monlau, 1862).



Por tanto, los estilos tendrían necesariamente que estar definidos por tal condición de percepción. Estos estilos estarían directamente relacionados con los sentidos físicos que a su vez permitirían definir tales estilos. El estilo está ligado a la acción personal continua sobre cualquier tópico de la vida humana, de su manifestación del conocimiento y su aprehensión de él.

La percepción sensible empieza con las impresiones que llegan al sentido físico y se convierten en realidad para la persona en cuestión, sin ser solamente eso. Desde ese instante en que se impresiona el sentido, existe un proceso que, dependiendo de la formación del investigador, se ejecuta la percepción sensible para mantener los paradigmas y las posturas recurrentes en la persona o para llegar a una expresión material relevante que es la estética desde su enfoque original.

No se podría decir que una obra artística o arquitectónica que estimula los sentidos por hacerlo simplemente a secas, sea consecuencia de una consciencia estética. Por ejemplo, si el arquitecto concreta una pared con un revestimiento llamativo que estimule el sentido del oído por cuanto corre agua a través de él sin mayor trascendencia que el sonido mismo, no ha pasado sino del primer instante de la percepción sensible. Ahora si esa pared de alguna manera induce al usuario a hacer consciencia de la naturaleza efímera del apego a lo material y al consumismo, eso, tendría relevancia por cuanto se ha pasado de un estímulo a una expresión material trascendente que sería estética por cuanto muestra lo oculto que es la verdad de una impresión; y si ese acto tocara la puerta de la repetición, se tendría un estilo arquitectónico y la arquitectura hablaría no solamente del espacio que contiene, tendría una identidad. Adorno toma esa identidad, esa esencia estética, en la obra de arte como aquella “fuerza centradora” entre su realidad dada por la percepción sensible que la hace única y el espíritu común que induce sus principios, para lograr un “pedazo de alteridad” que es la expresión material de su “*membra disjecta*” repetida.

“La identidad de la obra de arte con la realidad existente es también la identidad de su fuerza centradora, que reúne en torno a sí a los *membra disiecta* de la obra, huellas de lo existente; la obra está emparentada con el mundo mediante el principio que la distingue de él y mediante el cual el espíritu ha equipado al mundo mismo. Y la síntesis mediante la obra de arte no está simplemente



adherida a sus elementos; repite, en la medida en que éstos se comunican entre sí, un pedazo de alteridad” (Adorno, 2004, pág. 11).

El estilo estético por lo tanto sería la repetición que caracteriza a la expresión material trascendente y relevante del investigador auto edificado que partiendo de las impresiones que llegan para sí a través de sus sentidos físicos operantes, hace consciencia del evento exterior mediante la plena atención que es percepción sensible de la verdad, contenida en un instante dado que se encuentra en la impresión recibida en un inicio.

1.3. Principios y reglas estéticas

Lo particular puede expresar lo general sin serlo, así como una nube expresa el firmamento y una gota expresa el océano. Lo general está lleno de detalles, de aquello que es particular. Tanta particularidad tiene lo general como instantes el mundo exterior. Cada expresión particular tiene en esencia la verdad de lo general. La medida de verdad es consecuencia directa de lo que el detalle muestra en él. Esa verdad es propia de aquel acto particular y no podría por tanto ser generalizada pues se parte de algo particular, así como la nube expresa el firmamento, pero no es el firmamento. La verdad es cognoscible, pero según sus particularidades. El conocimiento es una particularidad de la verdad. No se podría establecer un conocimiento que abarque la verdad. No tendría aquel, los elementos de juicio ni los argumentos para cribar la magnitud de los detalles contenidos en la verdad. Se concibe un instante, un detalle, pero no todos los instantes de la multitud de presentes que conforman la verdad. Por tanto, conocer el todo es un proceso inconmensurable. Conocer el detalle, en cambio es posible y hasta dichoso. La realidad es palpable en los detalles. La verdad es lo desconocido de aquellos. En los detalles hay mutilación de la verdad, pero conocimiento de ella.

Se separa entonces la materia como tal de su expresión, de la ciencia para conocerlo. Uno era el objeto y otro el proceso, la definición. La estética ya no es simplemente el todo de la particular visión de los cánones clásicos. La estética podría ser entendida por las partes. La arquitectura o el arte son un todo que puede ser dividido en la expresión de sus componentes, en sus manifestaciones. En este dividir se encuentra el estilo de su estética, radicada en cada aforismo de su materialidad. La mutilación cognitiva de la arquitectura no puede sino



llevarnos a desentrañar sus secretos, sus detalles, sus más íntimos resortes y desembocar en una particular verdad, que es su esencia, su Ser; para convertir la obra en un hecho relevante.

Una obra relevante es entonces toda experiencia de arte que “entiende no sólo un sentido reconocible, como ocurre en la faena de la hermenéutica histórica y en su trato con textos. La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como “un descubrimiento” (Gadamer H.-G. , 1992).

Claramente, Gadamer expresa la mutilación de un todo en algo, tácitamente implícito que confronta la consciencia o como dice Gadamer a “nosotros mismos”; y otro “algo” que nos muestra como “descubrimiento” de ello. Análogamente, ese primer algo es la percepción sensible subjetiva que no tiene lógica y que lleva a la verdad; y ese otro algo la expresión material inducida resultante que se expresa y que puede ser dilucidada y definida.

El todo es inexplicable y escapa a la ciencia y a toda lógica. Las partes pueden ser conocidas y ser explicadas. La verdad estética es un todo y por lo mismo incognoscible. Cuando Jiménez se pregunta: “¿Qué es lo que impide que la estética se pueda situar rigurosamente en el mismo plano que el conocimiento lógico?” (Jiménez M. , 1999), la respuesta salta a la vista.

La verdad que está tras de ella no puede medirse y tener connotaciones lógicas, mientras que sus partes y la expresión material de ella, sí. De esta manera podemos advertir que la estética no tiene lógica sino funcionalismos conscientes en su percepción sensible, mientras que sus partes de expresión material, pueden ser reglamentadas y estudiadas.

La percepción sensible es intrínseca a lo subjetivo de la persona y no puede medirse, por cuanto su conocimiento es algo personal y necesario, como se había visto, y requiere que el investigador se capacite para ello en un riguroso estado de consciencia que lo mantenga en su presente con plena atención, en el del instante de una situación que busca ser intervenida como obra de arte o arquitectónica, logrando que su percepción sensible no termine en un acto paradigma de vida o de entendimiento. La expresión formal de la estética puede y necesita, por el contrario, ser medida y direccionada, naciendo así los principios y las reglas de ejecución.



Un principio es “cada una de las primeras proposiciones o verdades fundamentales por donde se empieza a estudiar las ciencias o las artes” (RAE, 2017) y es también la fuente inicial en donde yace lo conocido.

Un principio es inamovible y no puede dejar de ser en ningún instante. Es *cuasi* una ley de acción. En los principios se encuentra el germen de todo lo posterior. Un principio se constituye en la simiente de lo conocible. Pero la verdad no es un principio. La verdad no es inamovible. La verdad es desconocida y no tendría posibilidad de estar atada a unos hechos fundamentales. Un principio no podría por tanto y de igual manera ser herramienta para lograr la verdad. Podría, si, enmarcar procesos legales, médicos, estéticos morales de belleza como los cánones clásicos o los principios del racionalismo en arquitectura, pero no servirían para lograr convertirse en el camino estético de la percepción de las impresiones que llevan a la verdad de un instante, que es lo que se quiere dilucidar en esta tesis. El principio no puede ser maleable es fin en sí mismo.

La regla que es “el modo de ejecutar algo” o “el conjunto de operaciones que deben llevarse a cabo para realizar una inferencia o deducción correcta” (RAE, 2017), resulta ser un indicativo e instructivo de acción. Si el principio es estático, la regla es dinámica, pues depende del investigador y de sus particularidades para ejecutarla. La regla es un modo, una postura, una manera. La regla por su misma característica de maleable puede ajustarse a las distintas condiciones de uso. Una regla ayuda a ejercer un soporte para lograr lo que ella es. Una regla recta, como analogía, permitirá el trazo de líneas rectas. Una regla de curvas, ayudará a trazar líneas curvas de toda dimensión y radio. La regla tiene límites, pero son ellos mismos el germen donde se sostendría la genialidad.

“En estética, desde el punto de vista de su origen, su principio tal vez único y decisivo es la percepción sensible es inamovible y no induce sino la intromisión de la consciencia en la comprensión de las impresiones recibidas” (García, 2012). No puede ser cambiado ni tampoco moldeado. Por el contrario, la expresión material estética conducente a un estilo estético, necesita de la maleabilidad en la definición del investigador para lograr las características necesarias para ser considerado como tal, como estilo, por lo que las reglas estéticas son necesarias e indispensables.



1.4. Visiones de occidente y oriente sobre la estética

Cuando se habla de visiones se hace referencia al conocimiento claro e inmediato de algo en particular por cuya simple existencia y, mediante sus sentidos sensoriales externos, el investigador, obtiene la esencia de aquella realidad oculta en un algo, siendo aquella aprehensión su visión propia y particular.

Por lo mismo, la visión es un estado anímico que depende del cultivo de la persona y por extensión de la comunidad a la que pertenece. Las relaciones entre sociedad e individuo, muestran que es posible que tan solo una persona pueda, en base a su propio desarrollo anímico y como lo ha demostrado la historia, ser el gestor y transformador de un pueblo en su totalidad.

Una postura sencilla nos indica que es el mundo el que nos transforma, pero conocer la verdad no es cuestión de los eventos exteriores únicamente, sino una interna aproximación particular según las propias impresiones. Discernir una verdad es cosa complicada y resulta obvio que ello también se aplica a los variados conceptos como el de la belleza. Cheng nos ilustra al respecto de aquella dificultad al decir: “no es tarea fácil tratar de discernir las verdaderas bellezas de las falsas, ni de formular criterios que permitan establecer los verdaderos valores” (Cheng, 2016, p.41), indicando con ello de manera intrínseca, que la única manera es el propio perfeccionamiento que el investigador pueda hacer de sí y de sus sentidos de captación del mundo exterior.

Si el investigador no alcanza un estado adecuado, su expresión material no dirá mucho de la verdad, mientras que un investigador consciente mostrará ese algo que confronta al individuo con sí mismo.

Por tal motivo, la visión que buscamos conocer es aquel particular modo estético que ha sido inducido desde la investigación del conocimiento tanto en occidente como en oriente, sin ser nuestro interés el desarrollar puntualmente lo ocurrido en ambos puntos cardinales, sino englobar su acción en una síntesis aleatoria de comprensión, como lo hemos explicado y que lo extrapolamos hacia nuestra propia realización.



Al hablar de oriente, nos referimos a las visiones de China y de Japón. Mientras que al hablar de occidente nos referimos a Europa y EEUU. Todas ellas en el marco de los siglos XIX y XX para proyectar nuestra óptica a este siglo XXI.

En occidente, el arte y la arquitectura versan su acción dentro de lo formal en su gran mayoría, desde la visión de los órdenes clásicos por su paso desde Grecia, Roma y posteriormente desde el Renacimiento hasta nuestros días, siempre interesados más que en la verdad en la belleza y su expresión externa llevada a la mitificación y al embelesamiento.

No es de extrañar entonces que en occidente sea la belleza el derrotero final de la estética, pues como dice Joaquín Casado “nada atrae tanto a la belleza, como la belleza misma” (Casado de Amezúa, 2015, p.91), siendo su mayor expresión la búsqueda de las proporciones perfectas y las perspectivas como objeto de la razón en la acción sobre la cotidianidad, muy bien asimiladas como ejemplo por Le Corbusier en sus principios de la arquitectura moderna “y a través de lo que él mismo llamaba la eutritmia vitrubiana” (Casado de Amezúa, 2015. Pág. 47). También los estilos “antiguos” o de la Edad Media como el Románico y el Gótico que tuvieron trascendencia por sobre lo formal, en especial el segundo, ya que usaron la forma no para transmitir belleza, sino para entregar velada información a los entendidos mediante la elaboración de lenguajes codificados a través de elementos arquitectónicos.

Para el Renacimiento las fuentes griegas y romanas inspiran pero no logran transmitir a consciencia la noción de la verdad, sino enfrentarla a lo sensorial enfocado exclusivamente en la belleza. Casado de Amezúa, aclara esto mostrando como el fraile Paccioli, quién hizo el primer tratado renacentista de los manuscritos de Vitruvio, acomete desde la visión helénica su búsqueda, que como lo había aclarado Aranda anteriormente, se basta con lo bello y por tanto con lo visual, formal.

“Paccioli, se inspira en los tratados de la filosofía del mundo helénico y desde luego en la matemática de Pitágoras, para componer un texto que propone la búsqueda de la belleza a través del uso de las proporciones geométricas, y ello en el arte y singularmente en arquitectura” (Casado de Amezúa, 2015, p. 52).

No existe otro norte y se confunde la belleza con la verdad contenida en dichas creaciones formales, cayendo como habíamos dicho en la intrascendencia de la moral. La corriente espiritual cristiana que tuvo furor en dicha época, delata al fraile veneciano Paccioli nadando



en las mimas aguas de abigarrada perfección que veía en la búsqueda de la belleza el objetivo del ser humano culto, que une la verdad y la belleza, como paradigma vital. Un paradigma que se unía al mismo derrotero de apropiación inconsciente y que alejaba al ser humano de la verdad exquisita del auto conocimiento y perfeccionamiento interno y no externo que por ejemplo, el Arte Gótico ofrecía. La razón es fácil de asimilarla, la verdad es un titán imposible de capturar por la forma y el intelecto cual insectos ante un ser genial como el humano.

Para el occidente histórico, este ha sido el fin de una importante herramienta de conocimiento como son los sentidos físicos. Una línea de conocimiento que parte de la forma para estrellarse en el intelecto y no traspasar del umbral del análisis retórico y repetitivo. Esto en el caso de occidente que es desde dónde nos encontramos parados y que como podemos evidenciar en la actualidad siempre estuvo interesado en el aspecto visual de los objetos y no es la trascendencia que un objeto edificado pueda tener en las sensaciones de las personas que no sean visuales. De ahí que se han montado muchos estilos estéticos artísticos basados en la apariencia, la métrica, la proporción, la perspectiva. Ya en el mundo oriental los estilos se han verificado de igual manera desde lo formal, pero con cierta trascendencia matemática más allá de la proporción y en especial han tenido la luz de trascender la materialidad de los eventos formales para convertirlos en secretos de transformación personal. La forma estaba supeditada a la espiritualidad.

Saltando al siglo XX y XXI en occidente, “nuestra vida durante la era moderna, está sujeta al principio del progreso, esto quiere decir, el principio de la constante obsolescencia y del abandono. Nosotros esperamos que el arte sobreviva a su propio tiempo” (Groys, 2017).

Así como el picante por su acidez produce adicción, la producción y la obsolescencia convencen a todos de su supuesta necesidad, de que sin ella no existe avance, no existe sostén para el hombre occidental. Veamos como ejemplo el caso de la arquitectura que en tiempos pretéritos era el lienzo de los pintores, la roca de los escultores y la hoja de los poetas; era la arquitectura un solo cuerpo con las manifestaciones artísticas y eran en conjunto una maestría, el arte maestro, una obra maestra. Las catedrales góticas así lo atestiguan. Resulta que al emerger la imprenta en el siglo XV se somete al conocimiento y a la verdad a la letra muerta. Las palabras hicieron que se dejara de necesitarla, a la arquitectura, para simplemente plasmarse en el papel.



Desligada la poesía, la pintura también hizo lo suyo, desvinculándose por ejemplo de las castas sociales eclesiásticas como el caso de Bartolomé Murillo. El edificio ya no era necesario para expresar el bello arte. Quedo así la arquitectura huérfana de la maestría artística en el sentido de ser un elemento completo y único.

Para la actualidad la Unesco, no categoriza a la arquitectura como arte sino como ámbito constructivo. Lástima. Lo mismo será con el arte si este queda huérfano de la filosofía, de la ciencia y de la mística. En el arte occidental el artista se enfoca en una imagen exterior para conquistar un mundo exterior y su éxito es el valor agregado para sí en la sociedad, los medios, la cultura. “La comprensión occidental ha sido materializada a tal punto que la consciencia de la percepción sensible no es necesaria para el artista y los paradigmas estéticos se han vuelto una cárcel. Ante esta disyuntiva, Boris Groys se pregunta: ¿la salida es la obra maestra?” (Lix Klett & Groys, 2016, pág. 05)

Pero esta pregunta se ha repetido históricamente al mirar con anhelo y romanticismo en distintas épocas: las pirámides de Egipto, el Partenón griego, la Gioconda de Da Vinci, entre otros. Esta pregunta no resuelve la situación del artista, sin más novedad que la repetición constante de movimientos artísticos, ismos estéticos, o, dicho de otra manera, yendo solamente para volver, que es el dilema del mundo del arte enfocado en la forma exterior de llegar a un punto en el cual se había estado.

En el mundo occidental como dice Groys “se piensa en términos materialistas, en otras palabras, el arte produce cosas. Y en esto, se adapta muy bien a la composición intelectual actual que es una de las razones por las cuales el arte se ha vuelto tan popular. La pregunta fundamental del arte consiste en ¿cómo se puede seguir siendo trascendente?” (Groys, 2017, pág. 37). Y la trascendencia se encuentra en la verdad desconocida de instante en instante, de impresión en impresión sensible.

¿Cómo podría ser trascendente la imitación, la reproducción, la falta de iniciativa? ¿Cómo sería trascendente el repetir la historia de manera inconsciente y mecánica? Cuando Pollock emerge de entre las posturas vanguardistas de mediados del siglo XX, con el que se llamaría arte de acción, no se pregunta cómo trascender mediante su obra. Primero trasciende algo en sí que es su estética, su búsqueda interior a través de las impresiones sensitivas que lo llevan a comprender que una obra es una visión que tiene que nacer. “Cuando estoy en el cuadro no



soy consciente de lo que hago (...) un cuadro tiene vida propia. Intento dejarla emerger”, (Pollock, 2012, pág. 104) La trascendencia se encuentra a sí misma y se convierte en luz, pues siendo un instante es luz por siempre, a partir de ese evento tal. No se puede encontrar trascendencia que no sea personal, de un instante y de una situación particular.

En occidente el artista, el investigador, el arquitecto se dejan vencer por lo descubierto y vuelven mecánica su manifestación primera trascendente. La imagen del autor es el resultado de tal aberración y su cultivo cae en la escena de la producción, de la obsolescencia.

Todo ser humano es forzado a volverse un artista y ser un artista desde la visión materialista de la imagen que mira el arte como productor de meros objetos desligados de una verdad particular. El origen es probablemente la visión comercial que capturó finalmente a la estética vanguardista del siglo XX que reclamaba algo como un derecho humano para la propia representación estética, lo que hizo que el arte profesional consista solamente en representarse, en otras palabras, el artista es alguien que no hace más que cultivar su propia imagen mediante la estetización de los procesos, dejando de lado la trascendencia que lo relevante reclama y que en occidente no tendrá otro derrotero que la misma repetición histórica de ismos como instrumentos morfológicos de producción.

El arquitecto Pallasmaa no solo ve lo que sucede con la estetización de la verdad en lo formal y una falta de concatenación de ella en la arquitectura con su expresión material en el mundo occidental de hoy, sino que considera dichas posturas como amenazas:

“Hay dos procesos opuestos que amenazan la arquitectura de nuestros días: la instrumentalización y la estetización. Por un lado, nuestra cultura secular, materialista y casi racional convierte los edificios en estructuras puramente instrumentales desprovistas de un significado mental y con fines utilitarios y económicos; por el otro, y con el fin de llamar la atención y facilitar una seducción instantánea, cada vez más el arte de la arquitectura se convierte en mera fabricación de imágenes estetizadas que carecen de raíces en nuestra experiencia existencial” (Pallasmaa, *Habitar*, 2016, pág. 89).

Por un lado, la instrumentalización es la síntesis de la máquina de habitar que son las edificaciones en las que nos desenvolvemos, máquinas en dónde solamente interesan los flujos y disposiciones. La persona deja de ser un ente energético para convertirse en una pieza



del proceso productivo que caracteriza a los edificios actuales en donde priman las circulaciones y el espacio por metro cuadrado. El usuario ya no puede detenerse para entrar en contemplación y reflexión, su vida es lo económico y cada instante ha de permitir que lo económico lo inunde como ente productivo ya totalmente convencido de ello.

No es algo lejano a la verdad que un arquitecto reciba encargos cuyo principal argumento sea la funcionalidad. Los edificios con características sociales solo satisfacen los requerimientos disposicionales y de superficie que la mínima normativa urbana lo permite y promueve. Hoy en día un edificio ya no se vive, se produce. Por otro lado, el afán del artista o del arquitecto, como lo habíamos visto, siente el anhelo de encontrar el objeto mismo que lo defina como creador y usa solamente el sentido visual para lograrlo.

El investigador ya no quiere en occidente sino ser la viva expresión de un objeto que logró alcanzar del conocimiento del ultra en un instante dado, sin entender que la vida es la suma de tales eventos que se procesan inevitablemente de instante en instante y que al someterse a la luz de un instante se deja de tomar todos aquellos rayos adicionales que la vida misma ofrece, logrando con ello el estancamiento que como dice Boris Groys: “quiere seguir siendo trascendente”.

Una rápida, y nos más necesaria, mirada de occidente ha indicado la causa misma de su condición material intrascendente actual. Para las culturas de oriente la visión occidental de estética toca otros derroteros esbozados por la reflexión y la meditación, siendo en China el Taoísmo el eje transversal de la acción artística y en Japón el Budismo Zen.

En China se “compendia la actitud taoísta frente al arte: el contenido del arte son los estados de ánimo; el objeto del arte es transmitirlos” (Racionero, 2016, p. 52). La naturaleza y sus eventos son entendidos no por la causalidad del enfoque occidental sino por la sincronicidad natural de tales eventos. Un evento causal determina en línea un efecto para occidente, mientras que para China los eventos son el resultado de una serie de eventos que se suman entre sí para causar un desenlace que viene componiéndose en una nueva suma sincrónica.

Tal sincronía solo puede ser captada por los sentidos físicos de la persona. Por lo que “al arte se le pedirá lo más difícil: que hable a la intuición, que abra las puertas de la percepción, que haga consciente el subconsciente” (Racionero, 2016, p. 55), a sabiendas de que el artista



lo puede hacer, pues es el investigador capacitado para ello, ya que los artistas buscaban en la naturaleza la serenidad que les hiciera receptivos, que les limpiara sus espejos de percepción sensible.

En Japón son los “pares opuestos” de la dualidad del cosmos los que serán trabajados de forma exquisita, como lo expresa *Tanizaki* en el “*elogio de la sombra*” cuando habla de la trascendencia de la luz-oscuridad que provocan los aleros en las *machiyas* o casas tradicionales japonesas; o, el blanco arroz servido en platos negros al momento de cumplir la dieta familiar (Tanizaki, 2016, p. 18); ya que el artista se quedaba para su deleite en un momento especial de consciencia sobre sí mismo y lo expresaba; mientras que el taoísta chino buscaba durante toda su vida la fuente del ritmo vital para expresarlo.

Para el japonés, la meditación budista Zen basada en la serenidad y la presencia, es la clave de la acción del artista. Este transmite en sus obras la certeza de su conocimiento total y cabal del mundo exterior, que lo ha conseguido mediante el ejercicio durante toda su vida en la plena atención de sí mismo y del mundo exterior. En ella versa su conocimiento, aquel conocimiento de la naturaleza y sus seres que no son mimetizados sino interpretados por su conciencia que es su percepción sensible sumada a la comprensión sin que medie intelectualismo alguno. Dicho de otra manera, la visión de oriente hace conscientes las impresiones externas según la capacidad desarrollada por el artista, sustentada en el equilibrio.

Este equilibrio es efecto de las posturas filosóficas del mismo grabado que se ve a sí mismo como “imágenes del mundo flotante” deriva de la idea budista del carácter efímero e ilusorio de la existencia terrenal, que busca para sí “un estado intermedio entre el pensamiento y el mundo de los sentidos” (Mir, 2013, pág. 27) un estado de equilibrio en la dualidad.

En el filme de *Keiichi Hara* “*Sarusuberi: Miss Hokusai*” de 2015 se narra la historia de la hija de Katsushika Hokusai, que siendo muy hábil para el grabado es invitada a pintar una obra pictórica para un señor feudal que delate el terrible final del alma de una persona en caso de causar daño en vida. Ella lo hace, pero olvida los pares opuestos en acción, lo dual en el universo. La pintura colocada al centro de la casa del señor feudal desequilibra el hogar y su esposa cae enferma anímicamente llegando a la locura. Invocado es entonces el maestro



Hokusai para solventar el problema del cuadro pintado por su hija. Este, luego de observar la obra, pinta entre los tantos seres infrahumanos sometidos a los más brutales flagelos, un buda rodeado de esperanzados oradores. “Lo vez ahora el cuadro está acabado” (Hara, 2015), son las sentenciosas palabras del padre a su hija quién no había alcanzado a comprender que una obra pictórica no solo comprendía el acto de pintar magistralmente con lucimiento personal sino debía contener en sí el equilibrio Zen que permitirá que ella sea fuente de inspiración y no de perjuicio.

Una lección para occidente es el descubrir lo estético a través de otros sentidos físicos como el tacto, el olfato, que convierten su acción artística en un acto trascendente en sí mismo, una propia y auténtica enseñanza personal que alcanza también a quienes logran captarlo a través de la expresión material de lo que el artista ha hecho. Para estas visiones su acción creadora no es un fin sino el peldaño que eleva su condición anímica de crear. Para occidente esto fue decisivo.

El arte oriental fue descubierto como un estilo renovador y original a principios del s. XIX, por las nuevas generaciones de artistas europeos. La moda de Oriente sedujo a pintores diversos como *Van Gogh* y *Mary Cassatts*. El exotismo oriental enriquecerá el pensamiento y al arte en general, y las nuevas corrientes pictóricas se alejan del sentido realista, el positivismo y la ciencia para buscar en las nuevas tendencias nuevos valores espirituales y humanos.

Muchas son las referencias históricas de la influencia de China y Japón en occidente tanto en los objetos como en lo pictórico. Sin embargo, su notable aporte es justamente en el mostrar aquellas nuevas tendencias hacia lo humano espiritual, tendencias que la industria y la economía de la producción a finales del siglo XIX y el consumismo al momento actual han hecho reverdecir el anhelo del artista y del ser humano en general por encontrar esos valores perdidos, por así decirlo entre la vorágine de la producción. De todas maneras, si para oriente era lo natural ser reflexivo y contemplativo, para occidente sigue siendo natural el éxito que nos viene como paradigma caótico de la herencia de las posturas que nos preceden. Tendrían tanto oriente como occidente, para lograr una trascendencia, dejar de mirar el exterior para volcarse al interior que es donde se encuentra el camino estético hacia la verdad. En oriente la obra artística muestra la caligrafía de su hacedor, pero no resulta trascendente para quién lo mira. En occidente la imagen es lo que importa en el artista, pero el que mira la obra puede o



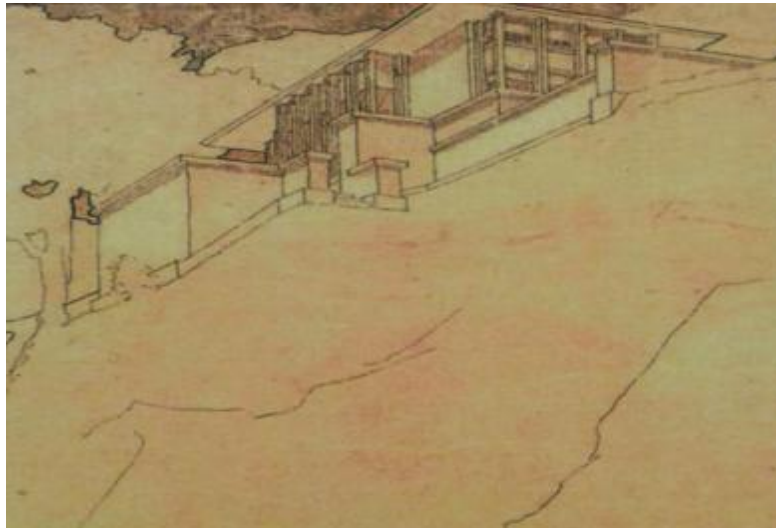
no entenderlo a nivel de significado intelectual. La obra artística así enfocada, en ambas coordenadas no induciría valores de peso para la humanidad, sino valores que se bastan para sí mismos, para la obra y para el artista. Pero, resulta que la relevancia que tanto occidente busca, tiene que ver con el devenir de la obra en tanto pueda ser trascendente para los demás también; esto es en el sentido de que no se baste la obra únicamente para indicar que es la expresión material de un maestro, como en el caso de oriente, ni de un mercader como en occidente; sino que la obra delate una verdad que es universal para el artista como para el observador casual, tanto en oriente como en occidente.

Los valores de los que hablamos y que ambas culturas vieron, fueron aquellos que estaban ahí en cualquier parte y que no fueron sino reconocidas en un instante dado por el artista o el arquitecto y que tuvieron la certeza de expresarlo. Ese instante es la misma trascendencia, porque como se ha visto, en el instante radica la verdad y no en su forma material como una parte es la belleza, ni en el devenir del tiempo como son las obras maestras históricas. Si la obra es capaz de desatar en el instante de su contacto con el artista o con el observador anónimo una verdad, entonces la obra es relevante, trascendente en su estética.

Piedrahita, nos muestra una interesante faceta en arquitectura de los valores que los modos orientales han transmitido en las propuestas de grandes autores como lo es el arquitecto Wright:

“La casa de Thomas Hardy (1905), así nombrada, inicialmente me pareció un hermoso paisaje japonés, pero la información sobre ella era desconcertante porque no se trataba de un paisaje en Japón sino en Estados Unidos, junto al lago Michigan, y no era realmente una pintura sino una perspectiva del juego de planos de una obra del arquitecto Frank Lloyd Wright” (Piedrahita, 2007, p.9).

**Imagen No. 2: Boceto de la casa de Thomas Hardy por
Frank Lloyd Wright**



**Fuente: Foto tomada de “Corrientes transversales en la
arquitectura y el arte del siglo XX”**

No solamente artistas recibieron el gran influjo de oriente como Yves Klein cuya expresión Zen era “el vacío”, Jhon Cage y el happening, Yoko Ono y el arte-acción, artistas que han sido estudiados al rigor; arquitectos también lo hicieron, lo que causo alivio en la búsqueda de lo formal para convertir a la obra en algo más allá de los mecanismos clásicos estilísticos, usando esta palabra para no mancillar el término estético, que dominaban el ambiente constructivo del siglo XIX y XX, para arremeter en discusiones más profundas de organicidad, luz, ubicación, paisaje, entorno y materiales, lo cual devino en obras arquitectónicas de marcada expresión oriental como bien lo indica Piedrahita, pero que carecían del poder de la reflexión interna de oriente para solamente transducirse en expresiones formales y funcionales.

Occidente ha visto la estética con el juicio de valor de lo bello y hacia su devenir en la exaltación del artista estetizado. Oriente lo ha hecho desde la trascendencia del instante en equilibrio y sincronidad desembocando la obra artística en la exaltación del maestro. Desde diferentes puntos cardinales se llega a la misma fórmula de la apariencia.



Una visión con enfoque en el sentido original de la estética se abre paso y es la estética como percepción sensible consciente de la verdad desde los cinco sentidos con expresión material relevante y que es la reticencia.

“En el umbral del jardín *Pan-yun-tuan*, junto a la puerta de la Luna, colgaban estos caracteres: La belleza penetra gradualmente” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 44). Claro que dicha belleza desde el punto de vista taoísta era, no como en occidente la forma bella, sino el “adentrarse y disfrutar del jardín frondoso, extenso, misterioso y reticente de la estética china” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 45). Un <adentrarse> que no podría ser sino a través de las pisadas del sentido apropiado para hacerlo y por ende lleno de misterios pues es algo desconocido para la razón que analiza pero que no vive; <extenso> ya que las impresiones que recibimos y que nos pueden llevar a ese disfrute del jardín o la verdad son infinitas y llenas de la esencia de su origen, que busca por todos los medios transmitirnos un conocimiento ajeno a nuestra realidad, pero que inundaría la vivencia natural externa e interna del ser humano con rico nutriente inmaterial. Reticente pues siempre deja ver algo para completar. No existe mayor semejanza a lo que cautiva, que el descubrimiento.



CAPITULO II:

LA RETICENCIA

2.1. Una aproximación a la idea de reticencia

En occidente la tendencia demanda la existencia múltiple de elementos formales. Basta para una persona occidental el ver un espacio cualquiera y notarlo vacío si no tiene el mobiliario que sus paradigmas mentales le dicten o con los atributos decorativos que las formalidades le exijan, para inmediatamente empezar a adquirir distintos elementos decorativos que le permitan sentirse en un estado de confort como le demanda la sociedad occidental.

Si un simple espacio es percibido vacío, por extensión el edificio también lo es y de ahí el barrio, el sector, la ciudad entera se encuentra vacía. En la actualidad es casi imposible encontrar un espacio que no tenga recarga formal. Una calle tiene veredas decoradas, postes engalanados, jardineras, mobiliario público, vendedores, transeúntes, vehículos, trazados multicolores, señalética de advertencias, anuncios publicitarios. Ya casi es imposible tener privacidad en nuestra mente pues ha sido invadida también. No existe sutileza ni delicadeza en la humanidad actual en la que todos van a expensas del paradigma global de consumo o del cultivo de su propia imagen como lo dijera Groys y que se manifiesta en el “espacio vacío” como se había dicho. Los paradigmas se han vuelto tanto para el espacio habitable arquitectónico como para la obra artística en el óbice de la estética.

Miremos esto a partir del arte, como ejemplo. La estética pierde su condición de tal al no mostrar verdad alguna a través del arte, aunque los artistas tomen partido, ya que terminan sumándose a los paradigmas imperantes en la percepción humana, por más que traten de reflexionar en ellos; pues no los superan, sino que intrínsecamente los sostienen o los descubren, se alejan, reflexionan, pero no logran superarlos pues lo convierten en su imagen personal; en un caso. Pero también existen artistas, en otros casos, que perciben los paradigmas los resuelven y lo expresan, dando vitalidad al arte por su relevancia. Uno es el caso de Alfred Jaar que con su reflexión rebelde acrecienta el problema de falta de percepción sensible de los eventos globales y los traduce en obras que no hacen sino exaltar

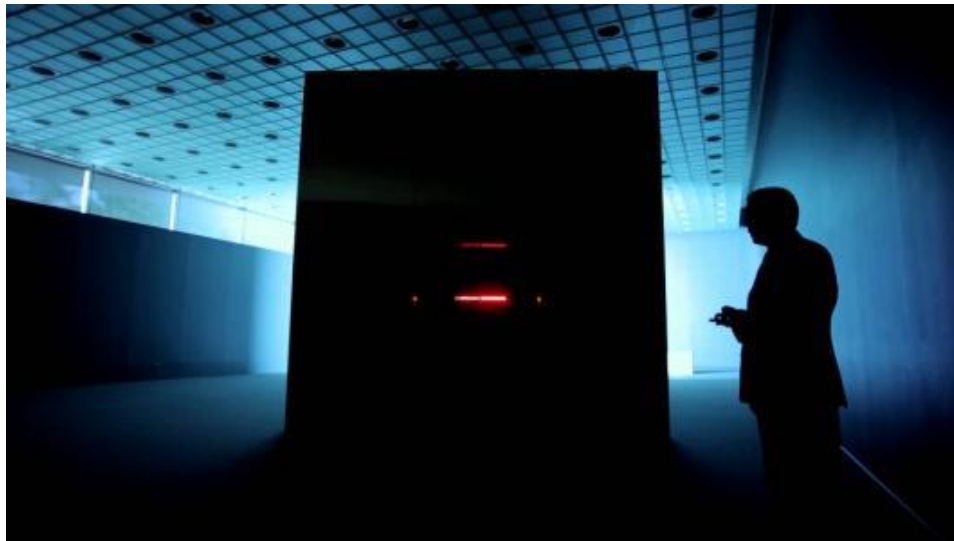


los sentidos físicos, únicamente, lo que puede confundir a algunos con lo reticente. Otro caso, es el de Do Ho Suh que matiza la observación consciente con la espacialidad y comprende que a los lugares, los espacios, no solo como elementos a ser llenados, sino como fuentes que tienen en sí una carga de valores ancestrales que transmiten; para luego evidenciar su descubrimiento al liberar técnicas textiles artesanales como modo de expresión de la técnica y el material, en un acto que para muchos podría confundir como única y exclusivamente la exploración de los materiales pero que sin duda muestra un gesto estético reticente.

Este acercamiento a los autores mencionados quiere delatar el hecho de que un paradigma que es el bloqueo de la percepción sensible en ella misma y por tanto no estético, solo puede ser superado cuando el investigador se separa de aquello que es su cárcel y tal vez de la sociedad a la que pertenece y que se constituye en las creencias, los prejuicios, las doctrinas, la estabilidad en lo que se es, lo formal, la propia imagen; para trascender la expresión material que caracteriza su obra y acercarse a lo reticente.

Se toma en primer lugar, como ejemplo, la obra *“El Sonido del Silencio. Tres mujeres. Un millón de destellos, una fotografía no se toma, se hace”* de *Alfredo Jaar*, artista visual chileno que manifiesta en esta obra la tajante y decidora frase: “El hecho de que haya hambre hoy, en el mundo de hoy en nuestro planeta es un escándalo” (Jaar, 2014). Para Jaar la globalización es un rico escenario de donde nutrirse para realizar su obra artística que no busca sino someter al juicio personal las acciones colectivas globales. Jaar no se aparta de la globalización ni le interesa combatirla sino quiere hacerla contemporánea, actual, de hoy para enriquecer su visión de actualidad del tema, su fuerza indomable y arrasadora. El resultado es una obra que requiere de explicación de significados intelectuales y de la aceptación social de su imagen; es decir mantiene el paradigma y la expresión material cuya carece de verdad alguna.

Imagen No. 3: El sonido del silencio de Alfredo Jaar.



Fuente: Imagen tomada de la Internet.

La imagen nos muestra la instalación de Alfred Jaar que exalta los sentidos físicos del visitante con una estructura de metal de 256m en cuyo centro se encuentra la imagen de la famosa fotografía de Kevin Carter, en la cual aparece un niño sudanés acechado por un buitre, que fue tomada en 1993. Jaar habla de globalización y exaltación de la persona, pero no reflexiona sobre los paradigmas que mantienen lo que delata.

Seguir los paradigmas es parte de la acción de los artistas. En este camino no existe la propia reflexión sino la observación para el juicio y la crítica que no hace consciente el problema, sino que hace perdurable la palabra del artista. No interesa entonces, poner en tela de juicio si existe tal o cual globalidad, sino que se refuerza la existencia de esta a priori, encontrando héroes míticos que se adaptan a ella y hasta la mejoran.

Jaar entonces, supuestamente mira el mundo real, pero lo que hace es ajustarse a los cometidos globales de destrucción, contaminación y pobreza; no juzga sino el hecho del hambre, pero no se pregunta de dónde viene ello, sus causas. No mira el problema tal vez como el resultado de lo que podría ser el concepto del dinero y el sueño material hecho paradigma en la sociedad humana, que a un nivel distinto de materialización se manifiesta en niños de países sitiados recogiendo basura, pero que en el fondo tienen el mismo propósito económico de ganar dinero. No se reflexiona sobre el paradigma, se lo exalta



intrínsecamente. No quiere mirar fuera del bote sino seguir anclado al interior de éste, mostrando los matices de siempre.

En su expresión material, Jaar usa sonidos, luces y tomas fotográficas con fuerza y carácter. Con ello exalta los sentidos físicos del visitante. Pero, eso no es hacer estética como se ha venido indicando. La exaltación de los sentidos físicos es solamente actuar en las impresiones exteriores al individuo, pero ellos si no tienen una inducción sensible por medio de la comprensión de la verdad contenida en ese instante artístico o arquitectónico, no logrará ser relevante. Tanto es así en la obra de Jaar que si no existe explicación queda reducida a la enunciada exaltación física.

Si bien este propósito hace que los artistas, profesionales queden bien en la escala social o profesional en el momento dado, les deja también sometidos al vaivén de los gustos sociales y a la consciencia o no de los que los siguen y aprecian, pero cuando otro individuo se pone en boga, se convierten en leños a la deriva sin más profundidad de pensamiento que lo que lo externo les dio, que resulta siendo siempre fatuo y de poco valor. He ahí el gran problema de vivir del exterior y no del conocimiento propio y consciente.

Para oriente y, en segundo lugar, la dimensión de la intervención es distinta. Existe una reflexión interna y el espacio no es el resultado de cumplir con una influencia sino la verdad de una situación. Veamos el caso del artista de instalación y escultor coreano *Do Ho Suh* con su obra *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home/L.A. Home*.

“No podía dormir bien. Y me puse a pensar cuando fue la última vez que había dormido bien, y eso fue en Corea. Así que pensé en traer ese espacio. Físicamente era imposible, así que se me ocurrió, esta idea con telas transportables. Quería transportar mi casa conmigo, como un caracol. Mi proyecto “Un hogar lejos de casa” (Do-ho Suh, 2011).

Para el artista también existe una posibilidad mayor de conocimiento, de comprensión para traducirla en creación y que se aparta de la imitación y del juicio. Do Ho Suh se interroga así mismo frente a un hecho global como es la migración. Reflexiona sobre su situación presente sobre su necesidad corporal y no ve esto como un “regalo de la globalización” sino como un proceso cuya causa está en sí mismo. Un artista que sigue los paradigmas *a priori*, tal vez se



hubiera interesado en confrontar la movilidad humana con el alineamiento cultural, pero para Do Ho Suh eso no existe. Lo que existe es un hecho interno, anímico, de cuyo conocimiento se desata la solución.

Como él es artista, la solución llega por el hecho creativo. Surge aquel hecho del ancestro de la propia individualidad, por no decir identidad, de la propia formación. En ello no existe confrontación, no existe conflicto, existe la plena sabiduría de la verdad particular. Sabe que es su casa la fuente de serenidad y convierte ese anhelo en arte; es decir, convierte la impresión de falta de descanso en percepción sensible de seguridad para expresarlo materialmente en su casa coreana portátil como un caracol. Surge el proyecto, surge la tranquilidad, surge el dormir bien. Pero la obra no queda ahí, trasciende ante quién la observa pues la luz de un instante es luz por siempre.

Para lograr todo esto, Do Ho Suh se apoya en tecnología contemporánea combinada magistralmente con artesanía coreana. Una maravillosa simbiosis y sinergia de lo que es ser un ciudadano del mundo, que no rechaza el avance tecnológico, pero sabe que éste puede ser apoyado para superarse a sí mismo, con la sabiduría artesanal y por tanto ancestral. El mundo convertido en un espacio personal único. Aquí no existe globalización, ni economía, ni imitación y juicio. Existe arte trascendente para el artista y para lo que es.

Do Ho Suh encontró una verdad suya y la expresó materialmente tras una comprensión consciente, logró la tan ansiada estética de ese instante.

Imagen No. 4: Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home/L.A. Home. Do Ho Suh



Fuente: Imagen tomada de la Internet.

En la imagen la construcción textil artesanal de Do Ho Suh que representa para sí, la seguridad de su vivienda familiar en Corea, viaja por el mundo de instalación en instalación. En la ella, el espacio transmite un paradigma sin cambiarlo, lo reproduce; aunque con ello delata la situación del migrante y sus carencias emocionales. Do Ho Suh ve el paradigma inicial y lo usa para comprender su situación. Logra una expresión material con características de estilo propio. En su obra existe estética pues encuentra una verdad propia. Pero no logra ser relevante para la humanidad.

Dos miradas, cada una de las cuales tocan derroteros distintos. La distancia entre ambas es la percepción sensible. Para el caso de Jaar, de occidente, bloqueada por el paradigma al reflexionar en él; y para el caso de Do Ho Suh, de oriente, comprendida para sí.



Si hablamos entonces de estética, la reflexión como acto racional no alcanza para el acontecer de la verdad, pues, la reflexión parte de entender lo vivenciado como un simple evento sin componente anímico o estado de consciencia. La estética no busca, no tiene un fin determinado, simplemente es susceptible de ser percibida, alejándose completamente con ello del concepto de que la estética es lo bello. La verdad de un instante no puede ser reflexionada ya que está más allá del intelecto que memoriza, de la razón que encuadra, de la opinión que juzga y de los pensamientos que anclan; sino adviene por los canales debidamente usados sin la interferencia de lo que sentimos, pensamos, queremos, anhelamos.

Pensamos en los canales de los sentidos físicos que disponen para el investigar las puertas de entrada de las impresiones externas que delatarán a su vez y de modo desconocido para la normalidad del conocimiento otras maneras de aprehensión de la verdad, de entre las cuales está la intuición y los llamados sentidos internos. En virtud de esto podemos colegir que existe un modo de inducir la aplicación de aquellos sentidos internos que los sentidos exteriores delatan y ese modo es la reticencia.

Ahora podemos ya acercarnos a una definición más precisa del concepto central de esta investigación: “La reticencia es el método de la sugestión” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 62). Es lo que influencia sin tener que decir, el mensaje que no se da. Dentro del arte taoísta se constituye en el tercer principio estético. Cuando el artista o el arquitecto en su conocimiento natural de lo externo es capaz de entregar un mensaje que no es visible dentro de la estructura formal de la obra, sino que es evidenciado en un instante dado por el observador que lo recibe y lo ilumina, obtenemos aquella influencia, provocación o inducción entre lo exterior y lo interior que es lo reticente.

La inducción es una poderosa acción de comprensión. Los chinos usaron la sugestión en sus obras pictóricas para indicar, como el poeta con sus sentimientos o como el filósofo su camino, a la naturaleza en su acción íntima. Una obra completa no solo expresaba la sincronía natural y el equilibrio de la oposición, sino aludía un acto de comprensión que al ser verdadero inducía a los demás a su propia reflexión y comprensión.

Una nube en la montaña con un sendero que se pierde en ella, dibujada o grabada, muestra en esencia aquello de lo que es capaz el artista al inducir y sugestionar en la persona que admira aquello, haciéndola terminar el dibujo según su propia comprensión, estado éste, que



es llamado inmediatamente cuando la persona es enfrentada al descubrimiento. La reticencia no habla, no comunica, no manifiesta, solo conecta lo exterior con lo interior desde los sentidos físicos hasta los sentidos internos. Así, pues “(...) el arte, como el psicoanálisis y la religión, lo que pretende es hacer consciente el subconsciente” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 63).

En la globalización se ha tratado de aclarar la postura de los paradigmas en el arte aquellos que se constituyen en referentes no estéticos, pues encasillan al investigador en modos insuperables de manifestación, repetitivos y de imitación. En cambio, nuestra reflexión plantea que la reticencia induce valores relevantes en la obra, cuya expresión material nace de la libre iniciativa de comprender los eventos que impresionan los cinco sentidos con percepción sensible para encontrar y manifestar la verdad en ellos.

2.2. Lo que no es reticente: lo concreto

Lo concreto, aquello que es percibido inmediatamente sin dejar duda en ello, que tiene materialidad definida como, por ejemplo, una caja cualquiera o un espacio limitado por cuatro paredes; es lo opuesto a la reticencia. Cuando se habla de algo concreto no se habla de la densidad de ese algo, de ser tangible. Concreto es directamente ese algo como algo, definido por lo que es, sin ningún atributo que implique indagación, inducción, curiosidad. Por tanto, es concreto el cuerpo humano, una habitación prismática, un árbol. Reticente por el contrario es el cuerpo humano pero cubierto con un velo que sugiere algo que escapa de lo definido. Un árbol con una soga que cuelga de él es reticente, ya que induce curiosidad en quién lo mira. Una habitación es reticente si sus paredes suenan al reflejarse la luz de un atardecer, en noviembre, sobre ella, pues pide una investigación del que escucha.

Lo concreto no requiere sino estar ahí. Lo reticente está para ser relevante. Concreto es un cuadro de Miss Hokusai y reticente el equilibrio que logra el maestro Hokusai al pintar un elemento místico. Recordemos que para lograr el equilibrio y la sincronicidad deben tenerse en consideración continua y constante los pares opuestos de algo en consonancia. Así no podría la luz ser ella sino se manifiesta la oscuridad, ni tampoco lo alto tendría tal cualidad si lo bajo no aparece. Los pares opuestos permiten comprender dentro del rigor de la mente lo que un algo es, pero no solamente aquello, sino el ineludible modo de manifestación de la naturalidad. Nace el sol y se oculta el sol. Sale la luna y vuelve a ocultarse.



La arquitectura concreta es la que mira solamente lo formal, lo material de las edificaciones y de los elementos edilicios. En ella los pares opuestos quedan supeditados a condiciones de formalidad. En lo concreto no existe sino lo que es, un punto, una línea, un plano, un volumen y su composición que generalmente es formal.

Los vacíos, los espacios virtuales son el resultado de la casualidad compositiva. Los pares opuestos solamente se cristalizan por la presencia de luz. Un espacio concreto solo dice lo que es: cuatro paredes. Una forma no es más que eso. Lo concreto se descubre inmediatamente sin permitir una secuencia de descubrimientos y curiosidades. La arquitectura que es concreta, funciona, dirige los flujos y las circulaciones, pero nunca dice al usuario hacia dónde mirar con el alma, con aquello que son los distintos estados anímicos personales. La arquitectura que es concreta se llena de la idea de cumplir con las exigencias únicamente de lo formal, funcional y tecnológico; juega y diseña en virtud de tales atributos.

El ser humano, cuya existencia se desenvuelve en lo que es concreto, sabe por dónde caminar y por dónde producir, pero nada más que ello. Su vida son paradigmas constantes y repetitivos. Así es el caso de las ciudades funcionales en donde las personas todos los días salen de sus casas, se transportan, trabajan en sus empleos, regresan, comen y descansan sin mayor anhelo que el día de vacaciones. No existe en tales ciudades la sorpresa de lo reticente sino lo concreto de la acción repetitiva. Es una postura concreta cuya secuencia de nacer, crecer, reproducirse y morir, sin saber por qué ni para qué se vivió, no deja lugar a dudas.

En la arquitectura que es de carácter concreto, las personas son una estadística en el programa arquitectónico cuya vida mecánica se repite. Los diseños obedecen a una secuencia de flujos y a formas pre determinadas por ese mismo funcionamiento de la sociedad. Cabe preguntarse, a manera de ejemplo, en este punto y con respecto a los paradigmas sociales que se imponen al momento de diseñar una vivienda: ¿por qué una sala ha de estar en planta baja en una casa de dos pisos? o ¿por qué la ventana del baño ha de ser pequeña? o ¿por qué las viviendas han de ser planeadas para familias nucleares?

El ser humano es producto de la forma arquitectónica que condiciona y determina qué hacer. En el diseño concreto, la persona no puede detenerse; estorba el funcionamiento de los demás. Por ejemplo, detenerse para respirar profundamente es una acción que lo concreto no ve indispensable para su funcionamiento y producción. Así como conocer a los vecinos



resulta para lo concreto una pérdida de tiempo, de allí los grandes cerramientos en el caso de proyectos habitacionales y las líneas de producción en las fábricas. No existen los espacios sino para trabajar y producir. Lo concreto se mira ahí, pero no permite ir más allá de ello. Puede revestirse lo concreto de hermosa tecnología y de magníficos ropajes y ser el mismo inútil cerco de anhelos.

La tecnología está llamada única y exclusivamente para entregar un supuesto confort que más raya en individualista y egotista. Se desequilibran los pares opuestos en las edificaciones concretas y la enfermedad es inminente. ¿Cuántos de nosotros vivimos en grandes edificios donde habitan cientos de personas y la única relación que tenemos con ellos son los sonidos de griferías abiertas y de puertas que se cierran? Pero no porque no queramos lograr empatía, sino porque lo concreto nos cerca.

La idea de que la arquitectura ha de ser simplemente lo requerido y concreto como para que funcione es parte del problema de la humanidad que ya no ve en ella la respuesta a los grandes temas sociales, sino que es una práctica constructiva que se ha detenido en la alucinación que causa el juego formal que no es estético. Superar esta condición es indispensable y la arquitectura ha de considerar para hacerlo en su programa arquitectónico otros órdenes que lo formal no entiende y cuya aplicación inducirán a través de los sentidos físicos la comprensión en el ser humano.

Cabe comprender que la reticencia como estética se encuentra justamente en esta tesis en proceso de construcción teórica que oriente la cristalización de un estilo estético, por lo que no se propone analizar edificaciones que hayan sido construidas con esta concepción, sino más bien, observando y estando atento, se pueden encontrar ejemplos que resultan reticentes o que tienen un sesgo hacia ello, como por ejemplo el acceso que se muestra en la imagen a continuación.

Imagen No. 5: Ejemplo de lo reticente: Una puerta para entrar que deja salir.



Restaurante 87, Jipijapa, Ecuador.

Imagen tomada por el autor.

En esta imagen de la puerta del Restaurante 87, en la ciudad de Jipijapa, es interesante reflexionar que, al acceder lateralmente, la entrada le enfrenta al caminante con la salida del



local que viene a ser la misma que funciona como entrada desde la otra calle. Reticiente sin duda, induce curiosidad. Hace de un instante un despertar de conciencia.

2.3. Diferencia entre lo concreto y lo reticente

Por oposición, la reticencia es inducción, no es concreto. Es algo que no está definido e intenta ser el transmisor de funcionalismos de la consciencia que son los estados anímicos en plena atención. Para la reticencia, el punto es la sombra de una línea y esta la sombra de un plano. El plano, la sombra de un volumen y el volumen la sombra de un híper volumen, que es matemáticamente una medida que generaliza el concepto de volumen a espacios de dimensión superior a tres. No existe algo concreto en lo reticente, sino que todo tiene una connotación trascendente en su estado superlativo.

¿Cómo podría lo concreto conocer algo acerca de las texturas, por ejemplo? Una textura concreta para un arquitecto también concreto es parte de un todo, un revestimiento, un elemento que se añade a otro. En ella no existe nada más que la materialidad formal. Tendrá tal vez la trascendencia del tiempo, pero nunca irá más allá de lo que sus rasgos comunican en luz y sombra.

En la reticencia, por ejemplo, la textura tiene un algo que oculta, que comunica, que cruje, que se mueve, que transmite un recuerdo, una añoranza y es capaz mediante el tacto de hacer en la mente de quién cerrando los ojos por querer o por naturalidad impuesta, que se convierta en un algo pensado, logrando por ello una existencia para el investigador mucho más real que lo que la observación pueda entregarle.

De igual manera con los sonidos. Siguiendo con el mismo ejemplo, con el fin de delatar que los sentidos físicos son cinco, no solamente lo visual, una textura dada puede inducir un sonido más allá de lo agradable o desagradable que evoque en el caminante y lo haga vivir una experiencia más allá de lo concreto de caminar y que es reticente por ello. Tal vez no se podría olvidar el caminar por sobre la chispa volcánica de los senderos en las Islas Galápagos, cuando se tiene la oportunidad de hacerlo. Cada paso se convierte en una experiencia sonora y además en un instante de vivencia háptica que no es formal ni volumétrica, sino que se absorbe como el gas en el aire entre los sentidos del investigador. Eso es reticencia. Cuando tocas, cuando palpas, creas en la mente una estructura real, que la vista no es capaz de hacerlo. Lo concreto busca las texturas para su imagen individual. La



reticencia no quiere solamente la textura como soporte formal. La textura no está para ser vista únicamente, tiene que ser alcanzada por el investigador en todos sus sentidos.

Para el arquitecto concreto, basta y sobra una pared texturizada para ser admirada por su color, destello, reflejo, etc. Para el arquitecto reticente la textura ha de estar al alcance del usuario y ha de entregarle aquello que la estatua religiosa entrega a su afanado seguidor el tocarla; una experiencia única que despierte, ojalá, no solo sus anhelos espirituales sino su consciencia misma.

Así mismo, y de manera detenida, como se han ejemplificado con las texturas, se pueden analizar otros elementos formales que tienen esa única connotación en arquitectura como el color, la luz, las sombras, los volúmenes, la ciudad, el paisaje, pero no es indispensable.

Se procede a desarrollar en base a la postura del autor un cuadro de diferencias básicas entre lo que es concreto en arquitectura y lo que sería la arquitectura reticente.

Cuadro No. 2: Diferencias entre arquitectura concreta y reticente

| DIFERENCIAS ENTRE ARQUITECTURA CONCRETA Y RETICENTE | |
|--|---|
| ARQUITECTURA CONCRETA | ARQUITECTURA RETICENTE |
| La composición arquitectónica se elabora mediante elementos euclidianos: punto, línea, plano, volumen. | La composición arquitectónica admite la existencia de la trascendencia de objetos como el resultado del Otro: el punto es la sombra de una línea, la línea la sombra de un plano, el plano la sombra de un volumen, el volumen la sombra de un híper volumen. |
| La composición es generada a través de la unión por simetrías, proporciones, métricas, cánones. | La composición es la suma de detalles reticentes. |
| La composición crea “volumetrías” formales sin mayor fin que la propia identidad. | La composición induce a experiencias sensibles cuya finalidad es la consciencia de la verdad de un instante. |
| Los ejes transversales de composición son la forma, la función y la tecnología. | El eje transversal de acción es el equilibrio de los pares opuestos naturales y edificados. |



| | |
|--|--|
| El resultado de la composición es un elemento formal. | El resultado de la composición es un recorrido de experiencias sutiles. |
| El usuario resulta siendo un elemento mecánico de función | El usuario enriquece su vida, logra la empatía, el ritmo vital, el vacío iluminador. |
| El arquitecto concreto retorna constantemente a los paradigmas que rigen y regulan su vida. | El arquitecto reticente es un investigador sensorial. |
| El arquitecto concreto busca la belleza que corresponde a una época, a través de lo visual. | El arquitecto reticente induce al usuario a encontrar su verdad en un instante dado, a través de sus cinco sentidos. |
| En la actualidad el máximo galardón que se le puede dar a un arquitecto es por una obra que cumpla los estándares productivos mecánicos. | En la actualidad el máximo galardón que un arquitecto reticente puede recibir es la alegría del corazón en los usuarios. |
| El arquitecto concreto hace mirar su obra. | El arquitecto reticente hace recorrer su obra. |

Fuente: Elaboración del autor.

2.4. Aplicación de la reticencia en la composición arquitectónica

Unir con orden es hacer una composición. Este unir depende del agente de tal operación. No es lo mismo unir junto a junto que unir por secuencia. La unión depende siempre del compositor que se convierte en el hacedor de tal elemento. Una composición es unión, pero no indica con ello un hecho de facto. La composición al ser un evento del compositor diríamos que es el efecto del modo de estados anímicos del mismo. Un compositor podrá ser conceptual y otro le dará sentido a su composición. En reticencia el orden viene establecido por reglas y en arquitectura reticente por órdenes cognitivos. En ambos casos, el compositor se escapa de lo concreto, de la visión romana de arquitectura orientada a la ingeniería por forma-función-tecnología, visión que tiene que ver como hemos dicho, con los libros de Vitrubio.

La reticencia misma es una de las cuatro partes de la composición de la estética taoísta que cita Racionero en *Textos de estética taoísta* y que son parte del “jardín de un templo chino”, (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 46), compuesto de cuatro umbrales como son: empatía, ritmo vital, reticencia y vacío cuya manifestación artística se trasluce a través



de las cuatro etapas del día en el jardín de *Pan-yun-tuan* que es toda la naturaleza. Amanecer, medio día, atardecer y noche.

Empatía es el primer canon de la estética taoísta y es el conseguir resonancia entre perceptor y percepción, entre la obra de arte y quién la recibe. El arte verdadero, dice Racionero, es el que “despierta en el arpa del cuerpo-espíritu resonancias de emociones y sentimientos largamente dormidos” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 47).

Ritmo vital, el segundo umbral de la estética taoísta, se manifiesta luego de que el artista ha conseguido la empatía y este pretende “captar los movimientos vitales del espíritu a través de los ritmos de la naturaleza” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 57). Este ritmo vital para los chinos es la circulación del chi o *chi-yun*.

La reticencia y sugestión es la tercera etapa en la secuencia creativa del artista taoísta que implica la percepción del “mensaje que no se da” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 62) desde el ritmo vital de la naturaleza. Decir, sin decir, es el tercer principio estético.

El vacío o soledad sonora es el reposo, la oscuridad génesis en donde “el ser y el no ser se engendran mutuamente” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 63). En el vacío se encuentra el equilibrio y el artista ha de saber pintar el espacio en el vacío siendo sensible al “no ser”. El objeto y su entorno se definen mutuamente.

La estética taoísta guía al artista para que su composición sea enriquecedora desde la naturaleza como principal maestro, administrándola desde el modo de acercarse del artista hasta lograr el equilibrio final de la obra.

Este acto compositivo es indispensable en todo el proceso creativo. Si se hace un símil en arquitectura la composición macro vendría dada por el programa arquitectónico en el que se podría esbozar diciendo que la empatía estaría en el diagnóstico y sus distintas fases; el ritmo vital en el estudio del entorno, mientras que la reticencia estaría perdida entre la exaltación de los sentidos físicos y lo sensitivo y el vacío no existiría.

La tesis enfoca su atención en esta importante parte del proceso compositivo taoísta que se encuentra en cierto modo enarbolada pero no manifestada, como lo es la reticencia, estando el vacío pendiente para nuevos estudios o planteamientos.



Es adecuado tener en cuenta que lo que se busca es un estilo estético. Como se ha desarrollado, la estética es un componente de los estudios filosóficos que buscan la verdad, por lo que la estética es la verdad subyacente en una obra artística y, por extensión, también en una obra arquitectónica.

Como también se ha visto, en occidente, la estética ha sido dirigida hacia lo formal encuadrando la belleza en la moral de su apreciación. Para lograr lo que se pretende, se dirige la mirada hacia las posturas de oriente, en este caso, al taoísmo que usa como composición los umbrales antes indicados. Dentro de esos cuatro cánones, es la reticencia la que al ser lo que no está dicho, lo que se induce, comulga con la esencia de la filosofía occidental.

Es por tanto la reticencia el postulado que es aplicable para la estética en el arte y en la arquitectura. Pero, ¿cómo se aplicaría la reticencia en la composición arquitectónica?

Se sabe entonces que es necesario un compositor cuyas herramientas principales son sus sentidos físicos. Este compositor arquitecto obedece a su auto edificación. Como arquitecto, ha de regirse por un método ya que la profesión lo exige. Este método no solamente implicaría la visión occidental de forma-función-tecnología, sino que incluiría análisis de rigor en sus componentes de diseño. Ese método tendría el aporte de lo que es la reticencia en cada una de sus partes es decir la percepción sensible. La verdad que, al no ser conocida, podría sesgarse como la superación de los paradigmas existentes en tal particularidad. La obra resultante no sería una obra reticente, sino que tendría por lo menos un detalle inductivo en ella, ya que no se quiere la exaltación personal del autor sino su auto consciencia manifiesta.

2.5. Lo que se espera del proceso de reticencia como estilo estético

“La arquitectura trata acerca del mundo, de la vida y de los significados existenciales, más que de los estéticos” (Pallasmaa, *Habitar*, 2016, pág. 113)

Esperar pertenece al tiempo y el tiempo a una moral y un espacio determinado. Cuando pensamos en el tiempo lo hacemos en pasado, presente y futuro, trasladando nuestra atención del instante dado. Al hacerlo nos ubicamos como los que observamos, analizamos y juzgamos, por ello es una situación moral ya que depende del punto de vista. El espacio por el contrario tiende a permanecer ahí en donde se encuentra, por ello es el referente.



La arquitectura según Pallasmaa trata, interviene, toma en consideración, como lo habíamos visto como un docto sanador, al mundo, a la vida, pero como espacio y no como tiempo. El espacio enraíza, mientras que el tiempo desvanece. Para Pallasmaa “las ideas y las experiencias del tiempo se han visto suprimidas y reemplazadas por las del espacio” (Pallasmaa, *Habitar*, 2016, pág. 115), ya que se advierte la necesidad de vivir el presente de la espacialidad por sobre la moral que el tiempo ejerce. Por la velocidad en los cambios el tiempo se detiene, mientras que el espacio permanece y ¿por qué permanece?, simple y llanamente: por la pertinencia sensorial física de la que está dotado el ser humano.

La mente puede viajar en el tiempo, pero los sentidos físicos mantienen en el espacio a la persona. La estética comprendida como la inducción reticente desde los sentidos físicos de una verdad deja de ser temporal y se convierte en el espacio que emerge a cada instante de la misma realidad personal. La arquitectura deja lo formal, para convertirse en el acto relevante que “permite experimentarnos a nosotros mismos como seres completamente corpóreos y espirituales” (Pallasmaa, *Habitar*, 2016, pág. 123)

2.6. El estilo reciente en la Arquitectura Energética Consciente

La Arquitectura Energética Consciente es reticente; es inducción hacia el despertar. Despertar de la verdad existente en cada instante de la vida diaria. La arquitectura energética consciente quiere la sanidad de las edificaciones, la sanidad de las ciudades. Esta hecha por arquitectos que buscan ser conscientes.

La arquitectura energética consciente quiere que las personas sean cooperativas y sean beneficiadas por la serenidad, el equilibrio, el vacío iluminador que una esquina pueda brindar, que un color pueda entregar, que una plaza pueda gestar. La estética de esta arquitectura se llama reticencia y no es una propuesta formal sino es la manifestación de un proyecto consciente que permita que los edificios así diseñados manifiesten en sus programas de diseño detalles sensitivos que ayuden a los usuarios a ser partícipes de la introspección a través de pautas sensoriales que no han sido tomadas en cuenta por la arquitectura funcional, racional, productiva, comercial. La arquitectura energética consciente no se destaca por su forma, ni busca propiciar tal aberración estética. Esta arquitectura induce la creación de espacios, locales, circulaciones, que no simplemente tengan una condición funcional, sino que aporten en el usuario experiencias hápticas.



2.7. Manifiesto y principios de la Arquitectura Energética Consciente

2.7.1. Manifiesto

Buscar el conocimiento es una noble tarea, pero como toda búsqueda en sí misma es una falacia que denota el conflicto. Nunca veríamos a una persona hidratada buscar con ahínco agua, lo que no ocurre con quién la tiene en suficiencia en su interior. El conocimiento es inalcanzable por mera racionalidad y empirismo. Más sencillo es conseguir un dolor de cabeza que el conocimiento a través de sofismas. Fácil es entender cómo se da y en dónde se genera el conocimiento, pero muy distinto es hacerlo para sí.

Es decir, si quiero conocer un nuevo lugar, el conocimiento se da visitándolo y se genera con todos los obstáculos que la travesía nos puede dar, pero no necesariamente eso implica que he generado un conocimiento tal del sitio en mí. Haría falta que no sólo visitara, sino que viviera por algún tiempo razonable en él, haciendo rutina y explorando sus nimiedades. Y aun así no tendría un conocimiento cabal sino el conocimiento con la medida que quiera para mí, el conocimiento que me sea pertinente y que en otro instante quisiera nuevamente retomarlo, tendiendo el conocimiento a ser la expresión de mi inquietud satisfecha, aceptada.

En la investigación científica, por ejemplo, se parte equivocadamente del hecho de que el conocimiento tiene un fin en sí mismo, el de conocer por conocer. La expresión es el más. Más conocimiento, más investigación. Un uróboro sin fin que no termina de satisfacer una inquietud, sino que derrocha preguntas. Podríamos asemejarlo a una raíz que se engorda a expensas de una fuente de agua que la mantiene así. Esa fuente, en la actualidad, es el mercado y el consumo global. Mientras la fuente está, no hay problema, no hay reflexión, no existe sino el derroche del engrosamiento, pero cuando la fuente se seca, entonces las otras raíces que en algún momento de la orgía se echaron a perder, se elevan al punto de convertirse en necesarias y tal vez en indispensables, pues su avance estaba direccionado hacia mejores fuentes. No existe conciencia en conocimiento sino la inconsciencia del avance, de la producción, del mercado. Conciencia en el conocimiento es indispensable si se quiere comprender en forma cabal el cómo se genera, el dónde se genera y el beneficio de tal generación de conocimiento.

El conocimiento usado para lo dañino es inaceptable para la filosofía y por extensión para la reticencia. El conocimiento que hiere el libre albedrío del prójimo es a todas luces falto de



consciencia, con lo que podríamos decir que el conocimiento está por fuera de los valores morales y éticos, de la consciencia en sí. Es el investigador quién hará consciencia del conocimiento para extraer su verdad o para extraer de él su error. El conocimiento no es dádiva de un misterioso ser, sino la libre expresión de la vivencia exquisita del instante y de la observación con atención tanto del exterior o del mundo, como del interior o de los juicios de la propia alma, del ánimo personal, que compromete o vivifica un conocimiento de manera particular, siendo la medida del mismo y la única posibilidad de su cristalización. El conocimiento no es el resultado de una búsqueda sino el libre empoderamiento del intuitivo investigador. Harían mal los científicos en querer medir, catalogar, instrumentar el conocimiento que como el agua se les escurriría entre los dedos, ya que no habría fórmula matemática cuya suma nos dé como resultado tal o cual conocimiento.

La observación atenta y la intuición hacen posible beber del conocimiento que llega a través de los sentidos físicos. Como el conocimiento no es ala de un solo pájaro, el ser humano cualquiera puede asirlo, beberlo y tomarlo, ya que siempre ha existido, pues los eventos naturales se han dado y se dan a diario sin que medie la intención de un investigador por encontrar su causa, aunque se recurra a la contemporánea tecnología. Siempre están. No es algo meticulosamente escondido. Lo que sí se requiere es el desarrollo del investigador, no en términos de preparación empírica sino de la astuta e inteligente observación dirigida y el constante mejoramiento interior, de la propia edificación.

Vale la pena ser claros en este punto, pues es innegable que la forma de ver el mundo de una persona cuyo temperamento es explosivo, es completamente distinta al de una persona tranquila. Al ser las cosas así, el conocimiento depende exclusivamente de la percepción del observador y por tanto es completamente particular e infinita. Si el investigador es la causa a priori del conocimiento, variados serían los senderos del mismo. Cabe indicar aquí que cuando hablamos de observación estamos refiriéndonos al uso de todos los sentidos físicos en plena atención a ellos. No se podría hablar entonces de un único sendero, de un único camino, de una única técnica magnífica para adquirir el conocimiento. Es más, es completamente saludable entender que cada investigador ha de encontrar su forma de conectarse y extraer conocimiento digamos así de una fuente universal, que también sería una entre muchas. Dependería de las inquietudes personales tal tarea.

En el caso de los arquitectos y su amada arquitectura, el conocimiento también se extrae a



través de la observación directa, atenta y dirigida de las edificaciones, de sus patologías de sus beneficios; o de los conglomerados de edificaciones como son las urbes y las ciudades y pueblos, sectores y barrios; y del auto conocimiento constante para tomar uno u otro camino. Esto se lo vive a diario en la profesión. Grandes arquitectos han tomado su saber de instantes de su vida y han sabido expresarlos con genialidad. Pero esa genialidad no ha sido tomada por los científicos como conocimiento sino como creatividad. Para el mundo académico el conocimiento ha de ser tal, mientras existan seguidores, mientras existan leyes matemáticas que lo regulen, pero en arquitectura tal hecho es tan inadecuado como lo es el plagio.

En arquitectura también se accede al conocimiento a través de la observación dirigida, de la atención plena, sin identificación en los acontecimientos edilicios o urbanos, permaneciendo en la neutralidad auto estructurante y auto poética. Dicha observación se logra viviendo cada instante, cada momento, el presente sin ensoñaciones, sin prenderse de los prejuicios y preconceptos que el alma del observador dicta a voz en cuello de forma naturalmente dañina. Esta observación llevada a cabo en la arquitectura determina que existe en los edificios una vida interior, una vida energética que se fundamenta en el aura de la edificación; una energía propia que embebe a los usuarios de aquel y que se deja ver en la empatía manifiesta hacia sus componentes estructurales, superestructurales, de instalaciones, de flujos.

Muy común es que las personas tilden a un edificio de bonito o feo, pero también mucho más perverso de: invivible o magnífico. Claro que estos hechos no resultan tan solo de preguntar, sino de la observación de eventos inconfundibles como la apropiación dichosa de una casa bien mantenida en donde abundan los beneficios y la salud o la degradante vida en una ratonera sucia que se cae a pedazos por el maltrato o la denigración de sus elementos; cosas muy extrañamente parecidas a lo que le ocurre a una persona, a un ser vivo cuando es aceptado o repelido. Ventanas rotas, paredes mohosas, olores extraños y confusión no son sino muestras de que existen a parte de las consabidas cuestiones formales, funcionales y tecnológicas un entramado flujo de emociones, pensamientos, voluntades y anhelos que se manifiestan o se interrumpen en una edificación.

Cuando a una persona sus congéneres le llenan de pensamientos maravillosos, ésta incrementa su aura energética. Y, al contrario, cuando la vituperan, su aura interna se reduce, su energía pierde fuerza; esta es la fuerza de vida que el colectivo entrega. En el primer caso,

la persona es reluciente, buen semblante, adecuada presencia y lúcido comportamiento. En el segundo caso, la persona tiende a ensuciarse, a desgarrarse y a contemplarse a sí mismo en menos. Hagamos un símil con una edificación, con un espacio público.

Una edificación saludable y hermosa tiene la capacidad de levantar la moral de todo un sector, una ciudad, un país, es el caso del museo *Guggenheim* en Bilbao, obra del arquitecto canadiense Frank O. Gehry, que tuvo la grandeza de convertir al puerto en un emblema nacional.

Imagen No. 6: Museo Guggenheim de Bilbao.



Fuente: Imagen tomada de la Internet.

Este edificio concluyó su construcción en 1997 y se constituyó para Bilbao en un aporte de incalculable valor social y arquitectónico, favoreciendo grandemente una deteriorada zona portuaria. De igual manera, edificios de interés social hechos con la delicadeza de un toro y la sapiencia de un necio, convierten hermosas praderas en sitios de guerra y combate, al permitir que las personas solo comulguen con la necesidad de trabajo y alojamiento, sin entregarles la posibilidad de dignificante relación inter personal.

Las edificaciones tienen vida energética y su manifestación una importancia que trasciende fronteras. Una edificación sana puede sanar un colectivo. Una edificación enferma puede destruir toda una comunidad. No depende de las personas. Las personas viven en él. Las personas reciben su energía. Recordemos que, en el antiguo Egipto, se conservaban los



cuerpos de los faraones, en el baricentro de las grandiosas pirámides. Un edificio transmite energía. Está vivo.

En Arquitectura energética consciente se toma el conocimiento para lograr la sanidad de las edificaciones y los lugares a través de tres entradas, de tres vórtices que son la arquitectura académica profesional que mira los eventos edilicios desde la óptica de lo creativo-técnico-profesional para establecer los componentes metacognitivos, geométricos, disposicionales, morfológicos, concretos, tecnológicos, sensibles, valorativos.

La ciencia de la medida energética para establecer las condiciones de sanidad o enfermedad del hecho arquitectónico-urbano, se produce a través de determinar sus condiciones de aura-salud y la milenaria sabiduría esotérica gnóstica que canaliza el rigor de la observación dirigida y la intuición para concienciar lo conocido.

Esta arquitectura energética consiente, en base a la práctica profesional del autor de la tesis, se sintetiza en lo que podríamos decir son tres principios desarrollados por la experiencia profesional del autor:

1. Todo edificio es un ser viviente.
2. Toda ciudad es la extensión del edificio.
3. Todo edificio es susceptible de enfermar y ser sanado.

2.7.2. Los tres principios

Todo edificio es un ser viviente, ya que:

- Es habitable y se deja hacerlo por cuanto tiene energía que se manifiesta en su aura interna y es susceptible de ser medida por el observador experto como lo es un arquitecto en *feng shui* pránico, que utilizando su percepción sensible determina con sus manos las aptitudes energéticas de tales edificaciones.
- Es influenciado directa e indirectamente como lo establece el *feng shui* por las energías emanadas del planeta Tierra, a decir ocho: actividad, desarrollo, crecimiento, movimiento, limpieza, excreción, inhibición, productividad.



- Influye en los usuarios cómo influyen las pirámides a través de su baricentro.
- Su vida tiene la misma condición de nacer, crecer, reproducirse, morir como cualquier otro ser vivo.
- Tiene una corporeidad física que es visible; tiene cuerpos etéricos que son el conjunto de sus relaciones con el entorno, los usuarios; tiene cuerpos de vida que son los que enfrentan el flujo terrestre; tiene cuerpos internos: Emocional, Mental, Causal o Volitivo, Espiritual; ya que inspira, cobija, advierte y desata para sí las emociones, pensamientos, querer, anhelos que los seres humanos lo expresan en sensibilidad, juicios, vocación y vivencia.
- Es susceptible de modificar su materialidad según la empatía que causa. Un edificio, una ciudad son como es el trato que reciben de sus usuarios.
- Tiene la capacidad de cambiar el entorno edificado y humano; lo que se demuestra sencillamente en la plusvalía y en la apropiación humana de sí.

Toda ciudad es la extensión del edificio, ya que:

- Una ciudad se hace por la presencia de cada nuevo edificio en un nuevo emplazamiento y su esencia es lo que ellos son en esencia.
- La ciudad es la suma de edificios y elementos construidos que la influyen de manera puntual y definitiva.
- Un edificio influye rápida y directamente en la ciudad. Un edificio sano se emula rápidamente y genera inmediatamente mejoras en la ciudad, el sector, el país. Una ciudad podrá cambiar sus normas, sus usos, pero jamás logrará hacer con ello que los edificios se sanen y sean empáticos en sí.
- Un individuo construido en conciencia por expansión de su influencia, permitirá a un sector llegar al punto de "masa crítica", cuya matemática cambiará a toda la urbe.
- Una ciudad no puede cambiar por sí sola. Puede crecer, cambiar de lugar, pero, si en lo nuevo se construye a la vieja ultranza, nada cambiará, el derrotero será el mismo.



Un edificio sano puede cambiar una ciudad milenaria al poco tiempo de construido o restaurado.

- Un edificio o ente construido se vuelve en un vórtice de generación energética negativa o positiva para el barrio, la comuna, el pueblo, la ciudad. Esto ocurre por el planeamiento energético que induce o aprovecha la energía de un lugar.
- La suma de vórtices beneficiosos necesariamente se convertirá en una red de salud como la luz que difunde una luminaria y su conjunto al llegar la noche; o como un local de productos orgánicos, un gimnasio, una cancha deportiva, una rambla peatonal cuya materialidad funcional y de servicio son capaces de entregar sanidad y pueden hacer que una ciudad industrial dañina, por ejemplo, se convierta en un templo de sanidad y alegría.
- La ciudad logra su expresión común por la suma de expresiones individuales en plazas, calles y edificios. Una ciudad sana es la reunión de elementos sanos. Una ciudad enferma será la suma de edificios enfermos y dañinos.

Todo edificio es susceptible de enfermar y ser sanado, ya que:

- Todo elemento construido tiene circuitos, conductos, canales, meridianos, chakras, conexiones que permiten el flujo de corrientes energéticas vitales, etéricas, emocionales, mentales, volitivas, espirituales y otras cuya abundancia o insuficiencia natural o impuesta logran la habitabilidad excelsa o la denigración catastrófica.
- Se usa procesos de medición energética, observación directa e indagación conceptual dirigida; se puede determinar causas de enfermedad, falencia, interrupción, taponamiento, bloqueo, procediendo a sanar su contraparte física, etérica e interna, y sus orígenes energéticos; con la creación de nuevos componentes y nuevos flujos energéticos que redundan en el cambio de estructuras moleculares creando estabilidad y solidez a todo nivel.
- Las edificaciones son emplazadas según las determinantes urbanas, el gusto de los usuarios y otras determinantes y condicionantes que le disponen con una orientación a favor y muy generalmente en contra de los flujos terrestres adecuados para cada



función.

- Las edificaciones pueden ser construidas sobre vórtices energéticos terrestres beneficiosos o dañinos como son los flujos de agua internos, las fisuras geológicas, vacíos y huecos tectónicos, sin que medie conocimiento alguno de tales.
- Al ser las edificaciones empáticas con el ser humano están también dispuestas a los influjos que las personas pueden ejercer sobre ellas con sus emociones, pensamientos, actitudes y acciones a favor o en contra de ellas.
- Al depender un edificio o un elemento urbano de su cristalización, concepción, diseño, materialización, de la capacidad y conocimiento del proyectista y del constructor, está expuesto a falencias energéticas en el diseño y en el uso de materiales de su construcción y por tanto en su desarrollo posterior de servicio.
- Es posible, sabiendo cómo hacerlo, el tomar el conocimiento posterior de una obra antes de que ella misma sea materializada en cualquier nivel.

2.8. Sanidad por reticencia

La sanidad es el resultado inevitable de encontrar la verdad a través de la apreciación sensoria de un evento exterior. No puede evadirse de ella aquel que se auto edifica, ni aquel que advierte la serenidad del equilibrio de los pares opuestos. El camino estético a través de la sensibilización de la percepción hacia la verdad es aquello que es sano y que, por ende, es saludable y que contiene en si la belleza que tanto busca a través de lo visual la búsqueda formal. Es innegable el favor que se le hace al usuario de una edificación el encontrar un remanso de color, de olor, de sonido en el caminar de sus recorridos. La fuente inagotable de vida se encuentra en ella misma en las impresiones que llegan a nuestros sentidos y es virtud de la estética como lo hemos venido planteando el convertirse en el modo particular de adquirir el conocimiento y lograr consciencia en él.



CAPÍTULO III:

LA PROPUESTA

EL MÉTODO Y LAS REGLAS PARA EL ESTILO DE LA ARQUITECTURA RETICENTE

3.1. Los órdenes cognitivos como método para el desarrollo de la arquitectura reticente

Los órdenes nacen de la masificación de una obra artística aceptada colectivamente en el estilo. Los órdenes clásicos vislumbraron la aquella detallada masificación de un instante real en el arte, por ejemplo, en Grecia: Dórico, Jónico, Corintio. Su cautelosa y voraz trascendencia fue la vívida expresión de la puesta en juego de los detalles que se convirtieron en denominadores comunes de su estilo.

En una obra arquitectónica, haciendo siempre un transponer, existen elementos que forman denominadores comunes, dígame geométricos, formales, concretos y más, que categorizan la obra y le dan orden. Hablamos entonces de una gama de situaciones que enmarcan el estudio arquitectónico desde un planteamiento inicial, hasta la retro valoración final de los resultados de la misma, si se la realiza. Dichas situaciones contienen en sí mismas los fundamentos de la intencionalidad y los trazados del arquitecto.

Si buscamos entonces la trascendencia de esa intencionalidad, de esa verdad mayor que se encuentra encubierta en cada situación y etapa de diseño, tendríamos que plantearnos el encontrar cada detalle de diseño y estudiarlo mediante la cognición que nos lleve a la verdad, para luego definir el devenir sistemático y físico de la obra construida. Esos detalles en occidente han sido perfilados única y exclusivamente en la función-forma-tecnología, pero que la reticencia exige mayor desarrollo.

Enmarcando entonces esos detalles del proceso de diseño que se quiere conocer para transparentar con mayor certeza la reticencia, veremos que inevitablemente existe el instante de la primera idea que doblegó al arquitecto para ejecutar su arte; luego, los trazados generatrices que le permitieron verlo en un entorno bidimensional o tridimensional; después, la fluidez racional de los traslados espaciales; en seguida, la definición de los componentes



formales que le sedujeron; inmediatamente, el arrobamiento de texturas y colores que lo deleitaron; siguiendo con la honesta claridad estructural que le permitió doblegar la ley de la gravedad; después, la severa identificación de los flujos emocionales y energéticos que lo deslumbraron y la manifiesta aceptación de los resultados que provocó. Es decir, se puede colegir una secuencia de diseño aleatoria desde la propuesta del autor, para lograr un diseño arquitectónico que quiere ser reticente, la cual tendría las siguientes etapas que se desprenden de lo anteriormente dilucidado:

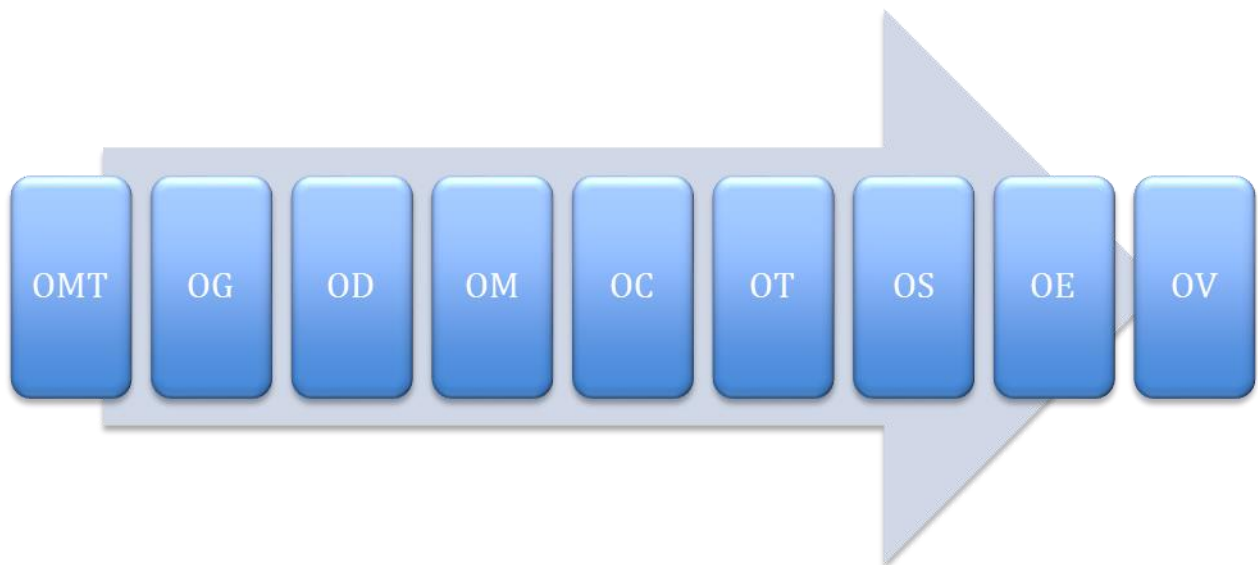
1. La idea inicial que mueve al arquitecto.
2. El trazado generatriz cercano al boceto de la idea.
3. Los flujos y espacios que contendrán el programa arquitectónico.
4. La forma y la composición que dará a la obra el arquitecto.
5. Las texturas y colores de los materiales con los concretará el edificio.
6. La estructura portante que sostendrá al edificio.
7. Lo sensible como la expresión material de la percepción.
8. Lo energético como el feng shui en la edificación.
9. El resultado o la valoración de resultados conseguidos.

Cada una de estas etapas de la secuencia esgrimida, se puede transformar en un lenguaje más decantado en los órdenes cognitivos en arquitectura. La reticencia viene a ser el eje transversal de los órdenes, por lo que se propone:

1. Orden metacognitivo. (OMT)
2. Orden geométrico. (OG)
3. Orden disposicional. (OD)
4. Orden morfológico. (OM)
5. Orden concreto. (OC)

6. Orden tecnológico. (OT)
7. Orden sensitivo. (OS)
8. Orden energético. (OE)
9. Orden valorativo. (OV)

Gráfico No. 1: Composición Arquitectónica reticente por órdenes cognitivos



Fuente: Elaboración del Autor

Orden metacognitivo (OMT). Orden geométrico (OG). Orden disposicional (OD). Orden morfológico (OM). Orden concreto (OC). Orden tecnológico (OT). Orden sensitivo (OS). Orden energético (OE). Orden valorativo (OV).

Cada uno de estos órdenes serán inmediatamente desglosados en lo que podría ser su interpretación, que como propuesta es un planteamiento del autor, con el fin de acercarse desde esta nueva manera, tanto al programa arquitectónico como al estilo reticente, cuya materialidad tratará de ser implementada en cada uno de los órdenes, no con ejemplos materiales que como hemos dicho no tienen aún expresión, ni es la intención por el momento de esta tesis, sino como la pretensión del que por la motivación de una palabra encuentra algo. Vale indicar que al final del desglose de cada orden se indicará con un apelativo la exageración en el trabajo proyectual del orden indicado y que se constituye en un desequilibrio en este. Esto lo hacemos para que se comprenda que siempre la obra



arquitectónica ha de ser ejecutada con la serenidad del equilibrio en cada fase de diseño.

Orden metacognitivo.

- Es el planteamiento inicial, la idea básica del proceso reticente; que logra recorridos de inducción en el usuario que exalta uno o varios de sus sentidos físicos, permitiéndole la atención plena y por lo tanto el despertar de su consciencia con respecto a paradigmas descubiertos por el arquitecto.
- Se podría decir que la metacognición es para el arquitecto y su proceso de diseño como el mástil mayor de un velero, cuya exigencia misma hace trasladar la embarcación y convoca con ello a los vientos que lo hacen.
- Es la quinta esencia del objetivo de diseño. No solamente ¿hacia dónde voy?, sino también ¿cómo voy? y ¿con qué voy?
- Es la filosofía para encarar el proyecto. Depende siempre de la particular realidad del proyectista tanto psíquica como contextualmente.
- Es el pensamiento que desarrolla el diseñador. En la metacognición no solamente se traza la línea de secuencia de diseño, sino también se vislumbra la capacidad de sostenerse en ella.
- Es la intencionalidad que pone el diseñador en la obra. A partir del planteamiento original, el diseñador llevará hacia él, hacia el origen del diseño, todos los conocimientos, todos los avatares que le permitan culminar y dar vida a su idea. Una metacognición sin sostén intelectual, técnico, psíquico, no podrá con los arrebatos de su materialización.
- Es lo que quiere aprender en ese diseño en particular.
- Es la dirección y el sentido que guiarán su proceso de actuación.
- Es la suma de principios que guían al arquitecto, los cuáles pueden aumentar o disminuir a partir de la intervención.
- Son los argumentos con lo que encara el proyecto al mundo exterior e interior.



- Es el auto conocimiento.
- Cuando el Orden metacognitivo, tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar como “arquitectura conceptual”.

Orden geométrico.

- La geometría es la viva manifestación de un elemento creado. La naturaleza misma se reproduce a través de la simetría fractal, que es en esencia la geometría de la repetición en secuencias infinitas. Cuando hablamos de una estructura no podríamos dejar de mencionar ni de percibir su geometría. Existe geometría en la expresión material de un cabello dorado; en el ojo observador; en un rostro bello o peculiar.

En *El hombre que calculaba*, de *Julio César de Mello e Souza*, se narra una interesante historia sobre una joven y un capitán del guardia indeciso. El capitán en su desesperación por saber si la joven era hermosa, pues el burka que usaba no le permitía saberlo a simple vista, pidió al “hombre que calculaba” que descifrara una fórmula para poder saberlo. El estudioso lo hizo y descubrió que en la división áurea estaba la belleza, pues “para que un todo dividido en dos partes desiguales parezca hermoso desde el punto de vista de la forma, debe presentar entre la parte menor y la mayor la misma relación que entre ésta y el todo” (Mello e Souza, 2010, p.146). Se lo aseguró al capitán y éste no lo rebatió cuando al fin la conoció. Por su simple manifestación, la geometría puede convertirse en un referente de belleza y seducción. Los órdenes clásicos en arquitectura así lo atestiguan. Las proporciones áureas también.

Un elemento arquitectónico no podría estar exento de su análisis geométrico en su expectativa formal. Pero es indiscutible que la geometría se alcanza también para los restantes sentidos físicos humanos que no son visuales, pues por la geometría puede hacer que algo suene o tenga un sabor distinto. El sonido del aire atravesando la caracola de un nautilo; el aroma del fractal de la geometría de una rosa; la rugosa textura de la simetría continua de un pavimento; el gusto que provoca morder una fruta de forma perfecta. La geometría no es solamente forma de manera intrínseca. Si se habla de reticencia en geometría, se hablaría justamente de aquello que ella puede manifestar fuera del caparazón de la forma.



- Es el trazado generatriz bidimensional y tridimensional del proyecto. Son las primeras líneas que el arquitecto realiza en su demarcación espacial. Es el primer acercamiento a la obra final, ya que de su trazado se materializará la edificación.
- Es la consecuencia siguiente del boceto metacognitivo, la idea original del arquitecto. Para Lucio Costa una cruz con su transversal en trazado sinusoide fue el boceto inicial del trazado de la ciudad de Brasilia que inmediatamente tuvo representación geométrica en cuadrículas.
- Está compuesto de mallas lineales, cartesianas, algorítmicas.
- Generalmente establece la disposición estructural del hecho arquitectónico. No es indispensable.
- El trazado geométrico intuye e incluye determinantes y condicionantes de diseño. Determinantes: normativa urbana, emplazamiento, diagnóstico espacial, presupuesto. Condicionantes: condiciones ambientales, contexto.
- Es la base o matriz en la que se asentarán los siguientes órdenes.
- Cuando el Orden Geométrico tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar “mallas arquitectónicas”.

Orden disposicional.

- Es la ubicación espacial de los diferentes locales. En la disposición existe la oculta necesidad de mostrar y/o enfrentar los patrones establecidos por el colectivo, familiar, social, imperante. Importante es para el arquitecto descubrir dichos patrones, valorarlos, ponerlos en tela de juicio y si es necesario sacrificarlos en virtud de un avance en la estructura espacial general de las edificaciones. No siempre se ha de disponer en una vivienda, con el acceso, la sala a la derecha, el comedor a la izquierda, la cocina al fondo y la escalera con baño en su descanso inferior, por decir en planta baja, y eso mismo ¿por qué lo social siempre ha de mantenerse en dicha planta arquitectónica y hacia el frente de la crujía principal? Todos estos juicios de valor, incluso ameritan ensayos posteriores.



- Para acercarse a la reticencia en la disposición espacial, la distribución de los locales establecidos en el programa arquitectónico, han de consentir en su ordenamiento, no solamente el disponer espacios y circulaciones entre ellos, sino incluir en los flujos los atributos espaciales que busquen detallar una experiencia anímica sensorial en el usuario.
- Se establecen organigramas de funcionamiento, zonas, espacios, locales, tanto horizontal como verticalmente, más el aporte reticente en ellos.
- Se establecen flujogramas.
- Se establecen conectores verticales y horizontales.
- Se establecen locales, dimensiones de locales, mobiliario, número de usuarios por local, instalaciones requeridas, normativas.
- Se establece a grandes rasgos la primera forma del edificio, la volumetría.
- Se determina un posible emplazamiento del edificio en caso de proyectos en marcha.
- Se determina condiciones del emplazamiento en el caso de análisis varios.
- Cuando el Orden Disposicional tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar la “arquitectura funcionalista”.

Orden morfológico.

- Es la definición formal del edificio.
- Es la definición en cuanto a volúmenes, planos, líneas, puntos, que limitan o limitarán los espacios.
- En este orden, el arquitecto trabaja la creatividad de la composición formal. No es lo mismo un cubo concebido como volumen a secas, que un cubo concebido con líneas divergentes o con planos yuxtapuestos. No es lo mismo.
- Se usa la simetría axial, reflectiva, esférica, helicoidal, traslacional, fractal, divergente para el manejo de los elementos que componen la definición formal.



- El trazado morfológico está supeditado a los anteriores órdenes.
- Define espacios de remanso y receso arquitectónico.
- También maneja la creación de geometría y espacios virtuales, producto de la generación de elementos concretos.
- Para posibilitar el logro de la reticencia en el orden morfológico, se buscará crear las condiciones para el uso espacial que delate un descubrir en la experiencia anímica del usuario. El edificio deja ya de ser producto de una investigación formal sino es la secuencia del detalle anímico del arquitecto.
- Cuando el Orden Morfológico tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar “esculturas arquitectónicas”, por ejemplo, el edificio *Heydar Aliyev Cultural Centre*, de la arquitecta iraquí Zaha Hadid.

Orden concreto.

- Es la definición material del proyecto.
- En ella se establecen materiales, colores, texturas, brillos, calidad, naturalidad, transparencia, consistencia, peso; de cada elemento formal.
- Aquí se establecen las relaciones de armonía y oposición entre los acabados de la edificación.
- Existe un acercamiento definitivo al presupuesto de obra.
- Existe un acercamiento intenso con los clientes dueños del proyecto.
- Un mismo proyecto podría tener infinitas posibilidades de concreción.
- Para tratar de lograr la inducción reticente en el orden concreto, que es esencialmente, la expresión material del edificio y sus materiales y las distintas relaciones entre ellos, el arquitecto propone las cosas de un modo poético; podrá inducir en el usuario, por ejemplo, el “sonido de un color” usando materiales que al paso del viento en un colorido atardecer de noviembre hagan que la persona relacione el dorado del cielo



con la auditiva sensación. En esa misma línea de acción entonces podrá tal vez el arquitecto conseguir el “color de un recuerdo en un ladrillo”, el “olor del equilibrio o de la solidez” de una estructura. Admitirá entonces el arquitecto que un edificio no es solamente la forma o función o tecnología, sino que podrá a través de él, como dice Racionero, “dar el mensaje que no se da” (Racionero, 2016, p.62).

- Cuando el Orden Concreto tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar “arquitectura significativa”. Es este el tipo de arquitectura que se maneja contemporáneamente. Ya no interesa tanto el edificio en sí, sino un detalle, un acabado y su significado. Un ejemplo sería el edificio del *Ningbo History Museum*, del arquitecto chino *Wang Shu*.

Orden tecnológico.

- Es un orden muy importante en la época y siempre se ha constituido en el orden modelador histórico de los referentes arquitectónicos. Gracias al orden tecnológico la arquitectura romana se distinguió por el uso del arco, la griega por el pórtico, la gótica por los arbotantes, la arquitectura funcionalista por el uso estructural del acero.
- Las edificaciones se vuelven inteligentes tanto en el exterior para regular la luz y ventilación, como al interior para regular temperatura, acciones y predecir comportamientos.
- En este orden se perfilan sistemas tecnológicos que definen la forma y la sustentabilidad de una edificación.
- Se establecen sistemas ecológicos, sostenibles, de tratamiento y reciclaje, de fuerza e iluminación artificial, de climatización.
- Se establece la formalidad de aquellos sistemas.
- Para lograr la reticencia en el orden tecnológico el arquitecto compositor ha de concebir los elementos tecnológicos con expresión material capaz de inducir en el usuario la verdad contenida en las instalaciones, la estructura, los mecanismos, los dispositivos, como por ejemplo lo hacen las luminarias hechas de tubos para agua, los pasamanos de cable, las estructuras no ortodoxas, arboleas.



- Cuando el Orden Tecnológico tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar la “arquitectura tecnológica” como por ejemplo el *Centro Pompidou* en París de los arquitectos: Renzo Piano, Richard Rogers, Gianfranco Franchini, Peter Rice, Ove Arup, Mike Davies, Su Rogers.

Orden sensitivo.

- En este punto el arquitecto trabaja en el despertar de las emociones de los usuarios. Es el orden clave del proceso reticente en el programa y en el proyecto arquitectónico. El orden sensible justamente indica todos los artilugios, los artificios técnicos que llevan al usuario a convertir la experiencia en la edificación en una situación consciente.

Es claro el poder que tiene una ventana que se deja atravesar por los sentidos no solo para obtener luz y aire, sino para encontrar tal vez reposo, motivación; o la honestidad que afirma la transparencia que desata en el comportamiento de los empleados de una institución, el encontrarse rodeado de vidrio en sus cubículos de oficina. Será un departamento cualquiera el mejor regalo sensible en la costa, si su terraza junto al comedor permite sentirse de vacaciones. Poder mirar el cielo, la planta favorita, el paisaje generador, al abrir los ojos al despertarse en la mañana, puede ser el aliciente que la persona necesite para lograr comunión con la vida. El orden sensitivo es el inicio de la conexión entre la persona y la naturaleza para lograr el equilibrio, la empatía, el ritmo y el vacío iluminador.

- Se tiene presente la influencia de la iluminación natural y artificial en la percepción sensible de los usuarios.
- Se tiene presente la altura y la gravedad de un espacio.
- Se tiene presente la inspiración que deba y puedan causar los elementos morfológicos en el observador.
- Se consideran puntos focales, líneas de recorrido, lugares de observación y meditación, reflexión en la obra.
- Cuando el Orden Sensitivo tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar “arquitectura sensitiva” que solamente es la exaltación de los



sentidos físicos.

Orden energético.

- Es el aura de la obra esa “especie de halo que nimba ciertos objetos –o ciertos seres– con una atmósfera etérea, inmaterial”, (Jiménez M. , 1999, pág. 248)
- La autenticidad se logra con el despertar de la consciencia en el arquitecto que se auto edifica. Ese despertar permite la percepción sensible que es capaz de sobreponerse a los paradigmas y revelar la verdad del instante que impresiona en los sentidos físicos desde el exterior. La sensibilidad reticente solamente advendría cuando el arquitecto logra encontrar ese mensaje que no se da en cada acto de diseño. Cuando el arquitecto así inducido logra el equilibrio, su obra también. Ese equilibrio permite que el ritmo vital o *chi* de la edificación fluya beneficiosamente.
- Establece una correcta y adecuada orientación hacia las fuentes del flujo energético en el planeta según las necesidades del edificio.
- Establece la beneficiosa disposición espacial de los accesos de la edificación, según los flujos energéticos del planeta Tierra.
- Establece estructuras beneficiosas de cubiertas, colores, materiales, etc., según flujos energéticos.
- Establece los artificios y dispositivos arquitectónicos necesarios para evitar posibles fuentes naturales y artificiales de flujos energéticos inadecuados para la edificación, como los que generan las fuentes subterráneas de agua, las vías vehiculares encontradas con los accesos de las edificaciones, reflejos, aristas y puntos flecha dirigidos desde otras edificaciones, etc.
- Busca la abundante y feliz existencia de los usuarios del proyecto y del edificio.
- Elimina los rasgos de los elementos estructurales que puedan ser causantes de perjuicios en la salud energética del edificio, como son las aristas de columnas y vigas, la cercanía del mobiliario de descanso a muro de concreto, u otros inadecuados rasgos.



- En el orden energético el edificio es concebido como un ser vivo.
- Para tratar de lograr la reticencia en el orden energético, la arquitectura es consciente pues busca la salud de los usuarios. La arquitectura puede ser vista desde varios puntos de referencia como pueden ser los sociales, los económicos, los históricos, los productivos, los antropológicos, los artísticos, pero en reticencia la arquitectura es vista como lo veía la antigüedad muy cercana a la medicina. Para los egipcios, *Ptah* “era la divinidad que colocaba las piedras del ángulo y manejaba la escuadra con la que trazaba los límites y marcaba la ubicación de las piedras de la construcción”, (Azara. 2015, p. 63), pero las labores edilicias de *Ptah* “tenían también como fin la edificación de un templo particular: la formación de sí mismo. *Ptah* se cultivaba a través de sus acciones edificantes”, (Azara. 2015. Pág. 63).

Acciones edificantes que tenían que ver con su propia consciencia inducidas desde el exterior hacia el interior y viceversa a través claro está de los sentidos sensoriales físicos como lo quiere así la reticencia que ve en cada edificio un ente de propia formación y de sanación. “Amén del arte del arquitecto, *Ptah* sabía de medicina. La relación entre ambas artes no era nueva ni extraña. Medir o pautar el espacio y curar tenían como fin el cuidado de las personas, protegiéndolas de males físicos y mentales”, (Azara, 2015, p. 64). Gran verdad intrínseca en la edificación y por extensión en las ciudades. Un edificio cualquiera puede ser emblema de grandeza o estigma de perdición para sí y para los usuarios de él. Así, pues, no solo para los hombres sino para el cultivo de su propio jardín. En reticencia el arquitecto es constructor-sanador de sí mismo y por extensión del conglomerado humano al que sirve:

“Creador y engendrador, arquitecto y médico, constructor y educador de sí mismo, fundador de ciudades siendo él mismo, a su vez, una columna o un templo auto edificado, la figura del dios *Ptah*, modélica para los francmasones, simboliza la figura del arquitecto e ilustra acerca de las funciones y finalidades del acto creador” (Azara, 2015, p. 65).

- Cuando el Orden Energético tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar “feng shui” en arquitectura.



Orden valorativo.

- Es el resultado. Lo que se asimila. Existen tres maneras de catalogar este orden. La primera es la arquitectura itinerante. En ella lo que interesa es un momento de la edificación, su uso pasajero, siendo estos elementos construidos, las carpas, las instalaciones en plazoletas, los estantes. La segunda es la arquitectura de fachadas en donde el elemento arquitectónico está realizado para atraer al público, como el caso de los museos, los centros comerciales, siendo su objetivo llamar la atención. Una tercera manera es la constatación misma del resultado del edificio en su existencia luego de haber sido construido y vivido. Se analiza para saber si el resultado es coincidente con el planteamiento original de diseño. Esta última visión es la que convierte a una obra arquitectónica relevante. Se considera el uso de este orden cuando el edificio ha sido construido y está en funcionamiento.
- Un orden valorativo exitoso puede ser la meta cognición de un nuevo proyecto.
- Cuando el Orden valorativo, tiene mayor peso en el proceso de composición se obtiene lo que se podría llamar la “arquitectura itinerante” en un caso, “arquitectura comercial” en otro y “arquitectura relevante” en el mejor de los casos.
- En arquitectura energética consciente o arquitectura reticente el edificio es trascendente pues se convierte en el centro de sanidad de la persona, de los usuarios. El mayor valor que puede aportar es el beneficio y la integridad que supera lo formal para convertirse en el imán de la sanidad.

Cabe indicar que este estudio de los órdenes cognitivos ha sido desarrollado en base de la publicación que el autor realiza en la revista digital argentina Margen en el año 2014, lo que reafirma el hecho de que esta tesis es la suma y resta de esfuerzos por lograr un estilo arquitectónico por parte del autor en su desarrollo personal y profesional. (Bojorque, 2014)

3.1.1. Cómo desarrollar el estilo reticente en el arquitecto

La reticencia por ser el eje transversal del proceso de diseño se aplicaría en cada uno de los órdenes arquitectónicos cognitivos antes expuestos a partir de comprender que la sensibilidad del arquitecto proviene de su auto desarrollo, de su auto edificación, de la



comprensión exacta de sus particulares procesos personales de consciencia.

Solamente un arquitecto que ha edificado con su ser interior el templo de su propia manifestación estará en la capacidad de entregar aquel beneficio a sus congéneres; es decir, aquel arquitecto que como dice Racionero camina por el jardín de *Pan-yun-tuan*. Por lo mismo, el desarrollo anímico del arquitecto iría de la mano de la reticencia y de la arquitectura energética consciente. El arquitecto que encuentra su propia tonalidad podrá entregar la música compositiva al mundo. Esto no es algo distante, es algo muy cercano por cuanto hemos dicho es en el detalle en donde reside la trascendencia, en saber observar y saber transmitir lo observado para ser así asimilado por los usuarios.

De igual manera que los procesos creativos dependen de la luz de un instante, la verdad contenida en un edificio se encuentra en su vivencia de instante en instante. Si bien el arquitecto reticente ha de conocer con amplitud su profesión instrumental, también su ser ha de estar preparado para transmitir el mensaje que la naturaleza no da.

Las herramientas de que se vale son los propios sentidos físicos y la audacia de edificar por sobre algo superior a la gravedad misma y que son los paradigmas estorbos que los patrones familiares, sociales, imponen. Si el arquitecto no es capaz de levantarse por sobre sus propias limitaciones que tienen que ver con la carencia de consciencia o los paradigmas de vida, que lo hace vivir siguiendo los mismos derroteros mecánicos, jamás podrá convertirse en luz para sus semejantes.

Diseñar, construir y vivir como siempre se ha vivido, entonces ¿en dónde se encuentra el mérito? Pensar que, lo que los modos de vida que sostenemos son los únicos y los mejores, es estar ausente ante la profunda manifestación de la naturaleza. Veamos solamente el caso de la vida sedentaria que se originó cuando los seres humanos dejaron de ser cazadores. La vida como la conocemos se asienta en ello y no por eso es la única forma de hacerlo. Un arquitecto reticente que practica la arquitectura energética consciente mira los paradigmas sociales, los comprende y los supera. La inducción social es el resultado de la propia edificación ya que “¿no es la auténtica creatividad una forma de emancipación de las limitaciones de la tradición más que un rendimiento a sus doctrinas?” (Pallasmaa, *Habitar*, 2016, pág. 106).



3.1.2. El arquitecto reticente

“Mientras que el cerebro controla nuestro comportamiento y los genes controlan nuestro plan de diseño y la estructura del cerebro, el entorno puede modular la función de los genes y, en última instancia, la estructura de nuestro cerebro. Al proyectar el entorno en el que vivimos, el proyecto arquitectónico modifica nuestro cerebro y nuestro comportamiento” *Fred Gage* (Pallasmaa. 2016, p. 122).

Es natural que de tanto repetir, se termina pensando como aquello que haces. Algunos arquitectos funcionalistas no verán más allá de la disposición y la organización del flujo de personas como lo ideal y hasta lo trascendente. Miremos como muchas de las edificaciones actuales están contaminadas de este paradigma. Su vida será esa y la vida de los demás el reflejo de aquella. De tanto vivir en un edificio funcional, es muy posible que termines siendo un robot. Esa es la condición que nos explica Pallasmaa. No se trata de una visión materialista sino de procesos genéticos. Tanto es así que, para edificar una vivienda, ya no se necesitan de arquitectos, quien quiera es capaz de repetir el condicionamiento y lograr el hogar perfecto, pues se acomoda dicho trazado a los patrones mentales que lleva fuertemente enquistados. Veamos el triunfo de las urbanizaciones privadas, de los planteamientos funcionales. Son tan sencillos de aplicar por su condición de paradigma.

El arquitecto reticente es distinto. Es un edificador de su propia consciencia y hace cuanto más grande de su vida una obra maestra, la cual inevitablemente tendrá repercusiones en su ejercicio profesional, ya que, al mejorar la percepción a través de sus sentidos físicos, su sensibilidad le permitirá diseñar con detalles que induzcan la reticencia en su obra. No existe una reproducción mecánica de lo que el cliente le pide, sino que propone para mejorar las condiciones de vida del mismo.

3.1.3. La ciudad reticente

El impacto que un edificio tiene sobre la ciudad es imperecedero, tan o cuán grande como el del nacimiento de un infante en la familia. No es un simple acto de construcción casual, es el nacimiento de un nuevo ser con características identitarias trascendentales para la urbe. “Los edificios y las estructuras de distintas épocas enriquecen la experiencia de los lugares, pero también refuerzan nuestro sentido de pertenencia, de arraigo y de ciudadanía”, (Pallasmaa. 2016, p. 119). Los edificios no son simples hechos aislados de la ciudad, son



verdaderos referentes de la condición humana en un instante.

La ciudad contemporánea es generalmente producto de una arquitectura funcionalista que busca en la producción su permanencia y ¿hacia dónde nos ha llevado esto? Veamos el caso de *Homs* en Siria que fue duramente bombardeada en 2015. La arquitecta *Al-Marwa Sabouni* nos ilustra cómo la arquitectura moderna jugó un papel importante en la destrucción de la ciudad: “la arquitectura juega un papel clave en sí una comunidad se desmorona”, (Gómez, 2016) indicando las transformaciones que la ciudad siria sufrió durante el siglo pasado al ser sometida a filosofías urbanas que “separan comunidades según clase, fe y riqueza”, (Gómez, 2016).

Así, “conforme la forma del entorno construido iba cambiando, lo hacía el estilo de vida y el sentido de pertenencia de las comunidades que también empezaron a cambiar”, (Gómez, 2016), y a distanciarse. La zonificación urbana funcional destruyó el sentido de comunidad entre las distintas comunidades que conformaban la ciudad lo que permitió que se alimentaran las posiciones sectarias y de odio. La ciudad es la extensión de las edificaciones y si una edificación está enferma puede enfermar a toda la comunidad. La ciudad funcional ha fracasado.

La ciudad reticente será una ciudad sana en donde cada edificación es la suma de detalles que inducen al despertar del hombre y la comunidad.

3.2. Reglas de la arquitectura reticente

No deseamos principios en un estilo que nace de comprender que la arquitectura no es solamente la composición orgánica o no de varios elementos formales, sino que es la manifestación de un ser energético capaz de transmitir a los usuarios niveles de consciencia como lo hace la naturaleza misma a través de impresiones. Un atardecer, un majestuoso monte, un camino en penumbra pueden despertar en la persona: sentimientos, pensamientos, quereres, anhelos y virtudes que serían imposibles en la cotidianidad. Así mismo un edificio transmite aquello que percibido se convierte en luz o en desagrado para los observadores.

En reticencia queremos que el edificio sea como la naturaleza misma y que su composición sea el tamiz y el catalizador de simples instantes de conmoción espiritual en la persona que no sean únicamente de producción y función o de negación y burla. Tampoco



con la frialdad material como lo quiere la razón. Pretendemos que la arquitectura dé a luz también a través de ella, la consciencia en relevancia que la humanidad requiere. Esto es dable y no se aleja de la realidad material pues cuando un inversionista comprende que sus bienes inmuebles deben tratar las aguas servidas de sus viviendas por fitorremediación para que esa situación no sea un problema de la ciudad o del ambiente mismo, entonces la arquitectura y la ciencia han convertido la ignorancia en consciencia y eso es relevante.

Como dijimos para ello no planteamos principios de elaboración pues la consciencia no puede ser coaccionada. Como en un poema haikú, proponemos reglas que guíen al compositor en su anhelo. Para lograrlo no es necesario ser un genio, sino, basta con seguir las reglas que debidamente formuladas lograrán la misma condición de genialidad. Milá indica tal paridad particular cuando expresa:

“Si nos figuramos un genio que haya sido educado anteriormente por los mejores y más convenientes modelos, al par por las más sanas inteligencias de todas clases, sin que sus ideas ni sus sentimientos hayan sido falseados en manera alguna, que escoja el asunto más interesante y más adecuado a la naturaleza de sus facultades, en este caso producirá bien, la obra reunirá los requisitos debidos, contendrá implícitamente las reglas que convienen al asunto y al género que el artista ha tratado. El genio las habrá seguido, las habrá adivinado sin necesidad de aprenderlas teóricamente ni de formularlas” (Milá. 1857, p. 93).

Son entonces las “reglas que convienen” para una obra artística, en este caso arquitectónica, aquellas que no falsean ni ideas ni sentimientos tanto al compositor cuanto a la obra. Por lo que podemos indicar que debemos naturalmente alejarnos de aquellos conceptos que delimitan la percepción sensible y hacen de la consciencia un paradigma. De esta manera para plantear las reglas que posibiliten el estilo estético reticente, el compositor debería alejarse de lo que el autor considera “falsedades”, las cuales, se entiende, han sido usadas equivocadamente para determinar la estética arquitectónica.

- No elucubraciones, pues si las funciones sensoriales son sometidas al amparo de los juicios de valor, su inutilidad será evidente y no podrán ejecutar la estética adecuada para ese instante, así como el que ve un atardecer y en vez de observarlo a plenitud, lo



compara con experiencias anteriores y emite juicios al respecto. Al hacerlo el instante ha muerto y sede su puesto al intelecto.

- No métrica ni proporciones, ya que, si existen medidas para definir la estética, se puede caer en la rigurosidad del canon y por tanto en la intromisión de una inteligencia inferior a la verdad. Inferior pues necesita de definiciones para ser. Una verdad está simplemente contenida y a la vez contiene. La estética quiere saber esos detalles que son parte de la verdad y de sus funcionalismos. La medida limita. La medida coacciona al investigador, al creador.
- No belleza, ya que como expresión de un gusto y de una exaltación que pertenece a la condición del ego humano, deslumbra los hechos para convertirlos en fanfarria de una condición alucinante. La belleza no tiene definición ni tiene alcance pues es inexistente, es un subterfugio de la postura eidética de un prejuicio mental. No existe sino solamente en la constancia de un denominador común. La verdad por el contrario no es general ni tiene denominadores comunes, pues si los tuviera sería humana y por tanto vulnerable. La belleza entendida como la verdad, confunde y no representa más que su propia ilegitimidad. Algo que es bello es objeto del gusto, pero algo verdadero es relevante. Una obra artística será bella si tiene calificación, pero será relevante si exalta la consciencia de su creador.
- No técnica. La técnica nace de la repetición de experiencias. No es la exploración del instante. Una técnica mientras más se repite es mejor. La repetición no es creación es imitación. En la imitación no existe libre iniciativa, existe la necesidad de seguir un camino trazado y probado. Para la técnica es importante cumplir metas y objetivos que permitan establecer un algo. La estética y los estilos no son el producto de una técnica, más si, de la expresión material de la estética.
- No ritmo. La exaltación de los sentidos físicos se logra mediante la plena atención en los eventos exteriores y de la aprehensión de las impresiones externas. El ritmo, la simetría son calificaciones formales de los eventos y pertenecen a una cultura determinada pues según cómo avanzan los descubrimientos científicos, ellas quedan a merced de nuevos derroteros como lo fractal, por ejemplo. Al igual que la métrica y la proporción, el ritmo, la simetría, lo fractal son manifestaciones de las leyes naturales,



pero no son muestra de la verdad de un algo ya que limitan la aprehensión de impresiones ya que son sometidas a ellos.

- No aspectos formales. Este es el tópico en el que se ha desenvuelto la estética y las discusiones sobre ello tanto en occidente como en oriente. Los valores formales tienden solamente a discernir las impresiones visuales lo que equivaldría a la quinta parte de la capacidad humana de asimilación. Si esto es así entonces, es por ello que los estilos se detienen y la estética formal entra en crisis. ¿Cómo podría un hombre vivir solo con la vista y no oír, oler, gustar y palpar? Serían desacertadas sus conjeturas. Claro que, si el investigador se perfecciona, incluso sin los sentidos completos su obra sería trascendente, caso excepcional de Helen Keller, por ejemplo. La forma y todos sus derroteros han confundido a la estética y han permitido el embotamiento del arte y la arquitectura.
- No metáforas ni comparaciones. En la reticencia no existen la semejanza expresada de distintas maneras. La búsqueda de semejanzas es un hecho inferior de la mente humana pues limita las posibilidades de cada algo. La comparación tiene varios grados de sutileza entre los que se halla la metáfora. Si hablamos de un recurso lingüístico hablamos pues de un lenguaje y en la reticencia tampoco existe tal, ya que ella induce a la consciencia.
- No significados. Si bien la arquitectura y el arte tienden a expresar algo, no son lenguajes verbales. Un significado implica la existencia de elementos semióticos que por su misma conformación escapan a la simple observación para convertirse en símbolos del pensamiento y el análisis racional

Las reglas son necesarias en la manifestación artística y arquitectónica, como afirma Carlos Rojas: no son “espacios de libertad” plena, sino que están ligados a una secuencia de límites, condicionantes y determinantes necesarios para dar vida a la creatividad. Al igual que la vista tiene como procedimiento ver, así las artes y la arquitectura por extensión.-Así pues:

“Procedimientos que como tales sometidos a reglas, mucho más estrictas e impositivas de lo que solemos pensar, ya que estamos dados a creer que el arte es ese gran espacio de libertad en donde el artista puede hacer lo que quiera. Desde



luego estas reglas solo tienen que ver parcialmente con el contenido y son en su mayoría reglas formales que regulan los procedimientos por los cuáles una obra o un proceso entran en la esfera del arte en el mundo actual” (Rojas, 2017).

Rojas sostiene que un ente artístico, por extensión arquitectónico, requiere de procedimientos que en unos casos son determinantes como los principios y en otros son direccionantes como las reglas, que en ambos casos permiten lograr ese acercamiento a un hecho manifiesto común que en arte “está conformado por procedimientos que siguen reglas”, (Rojas, 2011, p. 163). En arquitectura por ser una manifestación artística de gran escala y con vastos programas, esas reglas pasan necesariamente por determinantes que requieren de un orden y una organización que, sin someter los aspectos sensibles, permiten concebir y lograr una edificación.

Al componer estas reglas nos referimos al conocido aforismo “a proyectar no se enseña, se aprende” usado entre los que tienen a bien enseñar en la cátedra de la arquitectura. Esta reflexión expresa de algún modo, no por menos conocido, menos cierto, que podría sin duda colocarnos ante lo que se denomina la “primacía del hacer”. Joaquín Casado de Amezúa diría en base de esto que:

“Este planteamiento nos llevaría a expresar que: para proyectar es necesario actuar, hacer, proceder por tanteos, elaborar y ejecutar un proceso de retro alimentación que permita, rehacer y reelaborar tantas y tantas veces el objeto de nuestro trabajo, hasta que consideremos nuestro objetivo cumplido en plenitud” (Casado de Amezúa, 2015, p. 17).

Lo que a continuación se expresa es resultado de ese tanteo de lo que podría ser un nuevo estilo arquitectónico, que parte del anhelo, sin más premisas que lo enunciado en todos los párrafos precedentes.

Reglas para la arquitectura reticente:

1. Son los instrumentos de apropiación estética reticente los cinco sentidos físicos. El investigador ha de desarrollarlos mediante la serenidad y la constante y plena atención a los detalles en los cinco tipos de impresiones que llegan a la máquina humana. La



serenidad y plena atención se logran mediante una auto edificación personal del arquitecto investigador.

2. No han de existir procesos emocionales, mentales, volitivos, espirituales y de vocación o de hacer en su manifestación. El arquitecto ha de estar libre de juicios y razonamientos intelectuales para lograr percibir la verdad de un instante.
3. En su elaboración no existe el miedo, el temor ni la imitación. Es la plena manifestación de la acción creativa que refleja la vivencia del instante observado.
4. Sin ser un lenguaje la reticencia quiere expresar algo sublime a través de los componentes arquitectónicos.
5. En reticencia arquitectónica se establece entonces aquello que no estamos diciendo y que queremos que sea buscado. Como manifiesta Racionero lograr “el mensaje que no se da, lo que se sugiere no se debe decir” (Racionero, Textos de estética taoísta, 2016, pág. 62)
6. Existe el acuerdo consciente entre el compositor y el hecho arquitectónico de llevar al usuario, al observador a una acción auto observadora de auto descubrimiento.
7. En reticencia, la arquitectura no es vista como la racionalidad del orden, el método, lo moderno, sino como la secuencia compositiva en la que un punto, un plano, un cubo, simples, pueden y de hecho son capaces de lograr la acción reticente en el usuario, en el observador. Con esto se quiere decir que la reticencia en arquitectura si bien permite el desarrollo de una secuencia de diseño, no es la secuencia de diseño en sí. Ella se encuentra en cada una de las partes de la secuencia de diseño de manera oculta.
8. No queremos que la reticencia sea un lenguaje en sí, aunque al hacer arquitectura digamos algo y eso sea parte de un lenguaje; queremos la vívida expresión de un instante manifiesto en el usuario a través de los elementos arquitectónicos.
9. La arquitectura moderna y lo racional tuvieron su época de florecimiento, auge y negación. Lo reticente no es una respuesta ni un nuevo despertar; tampoco una



reacción; es la plena manifestación de la consciencia del compositor en una expresión material estética.

10. La reticencia no es una arquitectura sostenible ni sustentable; tampoco es racional, simplemente es adecuada en tanto tiene que ver con los diferentes órdenes compositivos, sin ser ellos más que el aporte que brinda a la consciencia. No es un estilo formal.
11. Una maravillosa verdad de lo reticente en arquitectura reticente se puede expresar como el velo que muestra una parte y deja al observador la tarea de sentir e imaginar lo que sigue, según su estado anímico. Reticencia es motivar a correr el velo.
12. Permite observar y auto observarse, ya que, al inducir la estética de un instante exterior, ésta, la expresión material reticente, logra que la persona o el usuario de la edificación rompan con la rutina que la vida le impone y experimente momentos relevantes.
13. En arquitectura reticente la edificación, el espacio, los locales y sus componentes van mucho más allá de la pueril función. La reticencia evoca recuerdos, evoca instantes de gozo en el usuario, en el observador.
14. Reticencia no es ver el mundo, el horizonte en perspectiva a través de puntos de fuga como en su momento lo hizo el racionalismo, sino es fugar el espíritu de su cárcel a través de la arquitectura.

3.2.1. Infogramas por reglas de reticencia

Para esta tesis hemos definido las reglas correspondientes al planteamiento generador de reticencia en el proceso de diseño arquitectónico. Estas no afectan el proceso, sino que buscan enriquecerlo a través de posturas que delaten la interiorización del arquitecto en la percepción de la verdad oculta en el proyecto a través de la exaltación de la atención plena en los cinco sentidos.

Ciertamente, esto es algo diferente y por lo mismo difícil de dilucidar ante la escena creativa, pero, así como el poeta se prepara para lograr sus cuartillas, el arquitecto ha de lograr la inducción de la estética, buscando en su percepción sensible lo que el espacio



necesita para ser saludable y enriquecedor. Este ir y venir necesaria e inevitablemente enriquecerá la labor creativa del arquitecto. Un músculo que se usa se agranda y endurece. Un modo creativo que se usa permeará aportes indudables en el acontecer profesional de un arquitecto.

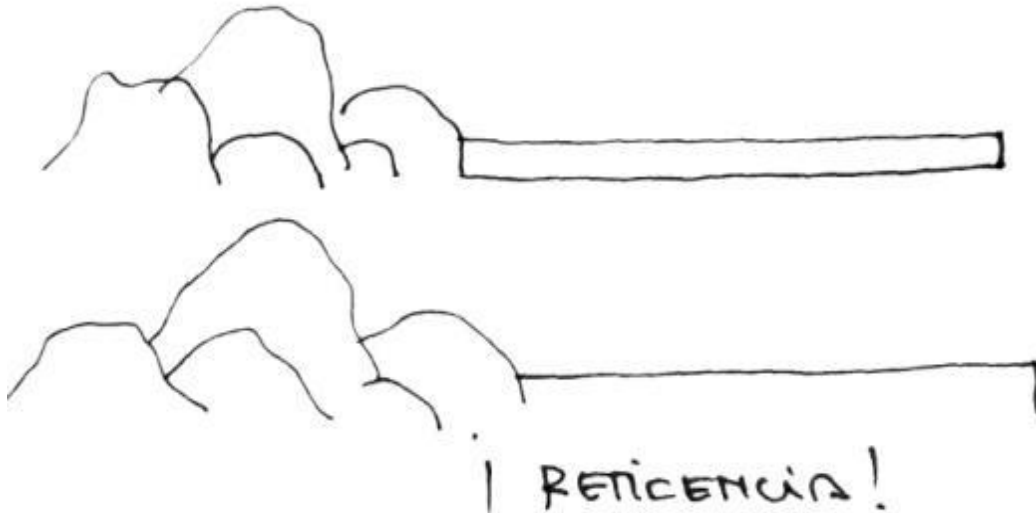
Como decimos al tener definidas las reglas del aporte reticente, tomaríamos para la propuesta cada una de ellas e induciríamos las especialidades que la creatividad pueda expresar con respecto a ellos. Es la manera más adecuada de enfrentar la teoría con la práctica, es decir, el asentar lo que se encuentra en el mundo mental, en un continente bidimensional como es la escritura y el dibujo.

Consideramos trascendente entonces lograr esta certeza a través del dibujo a mano alzada, puesto que la mano y el ojo en concordancia son capaces de bajar y materializar lo que la mente dispone en un primer momento o inicio como lo es la idea original de algo. La mano expresa lo inexistente como inexistente es lo que proponemos. La mano tal vez torpe quiere mostrar la esencia del pensamiento expresado, más no la formalidad de la mimética o la brillantez de un grabado japonés en donde el artista debía conocer de memoria, por ejemplo, el movimiento de un ave, como para dibujarla de contado, sin mirarla y expresar justo lo que es ella. Ahí la maestría. Pero ¿cómo dibujar con maestría algo que se desconoce? He ahí la propuesta.

Por lo mismo es imprescindible convertir estos trazos iniciales en infogramas que permitan esclarecer lo que pretendemos expresar. La inducción será entonces para quién deseo lograrlo.

“La infografía impresa tiene dos poderosos elementos informativos: uno tiene formato gráfico, un dibujo, mientras que el otro se presenta como un texto que ilustra con pocas palabras la imagen creada o copiada por el grafista e incorporada a mano o por medio del explorador que siempre completa el equipo de trabajo del moderno infografista de publicaciones” (Pablos, 1998).

Imagen No. 7: Esquema básico del autor sobre reticencia

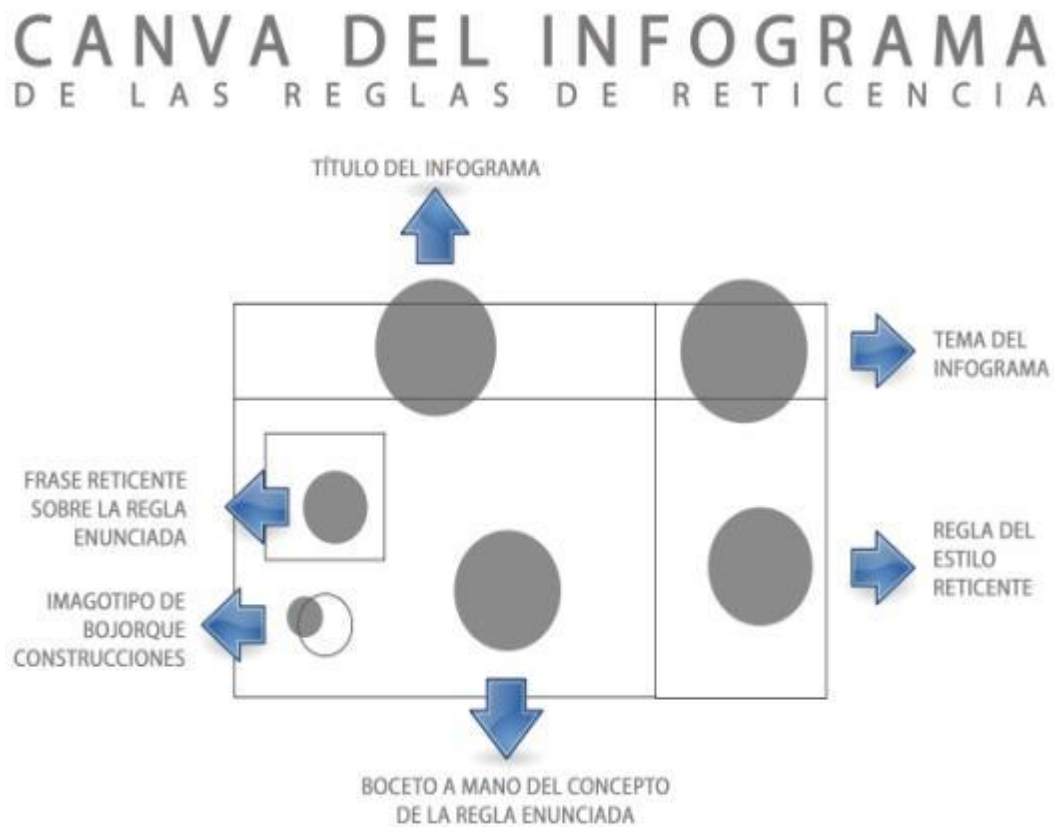


Fuente: Elaboración del autor.

En esta imagen podemos encontrar una clara diferencia entre lo concreto y lo reticente. Es un producto de la primera epifanía, en el estudio del estilo del autor. El dibujo hace saltar los conceptos y muestra exactamente lo que queremos decir. Miremos como la imagen superior determina la linealidad de un cerramiento, mientras que el dibujo inferior nos induce a pensar en un elemento construido junto a lo natural que puede tener cualquier manifestación.

Los infogramas están concebidos para mostrar la información necesaria sobre las reglas reticentes y han sido realizados por el autor según el siguiente esquema o canva, el cual se reproduce para todas las reglas:

Imagen No. 8: Canva del infograma

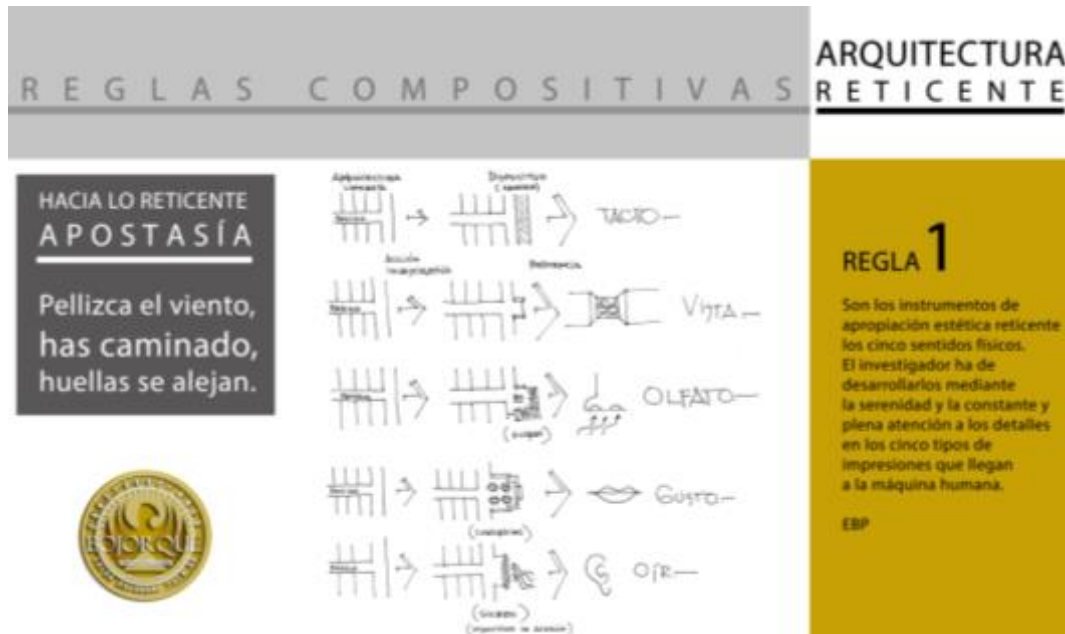


Fuente: Elaboración del autor.

El canva es un dibujo guía sobre el que se ejecuta un proyecto. Para el caso de los infogramas posteriores lo indicado en el gráfico nos indica cómo están ejecutados y que es constante en ellos.

REGLA UNO

Imagen No. 9: Infograma de la Regla No. 1



Fuente: Elaboración del autor.

Podemos observar en el boceto del infograma que el paradigma de la arquitectura funcionalista tiene su desenlace en la creación de un pasillo con las dependencias y locales dispuestos hacia él con poca incidencia en el usuario que el acto cinético de trasladarse. La Arquitectura Energética Consciente, mediante el estilo reticente, que es la aplicación de la atención plena del investigador arquitecto en sus cinco sentidos físicos, quiere inducir una espacialidad en las edificaciones más allá de las características concretas que permitan al usuario detenerse y apreciar para sí mediante sus cinco sentidos, la verdad del instante vivenciado en el detalle reticente.

Este objetivo puede ser logrado despertando uno o varios de los sentidos físicos del individuo, por ejemplo, terminar el recorrido del pasillo antes indicado con una salita envuelta en aromas naturales de flores. Inevitablemente este deseo reticente del arquitecto desencadenará la ejecución de nuevos espacios en el que fuera un espacio únicamente funcionalista.

REGLA DOS

Imagen No. 10: Infograma de la Regla No. 2

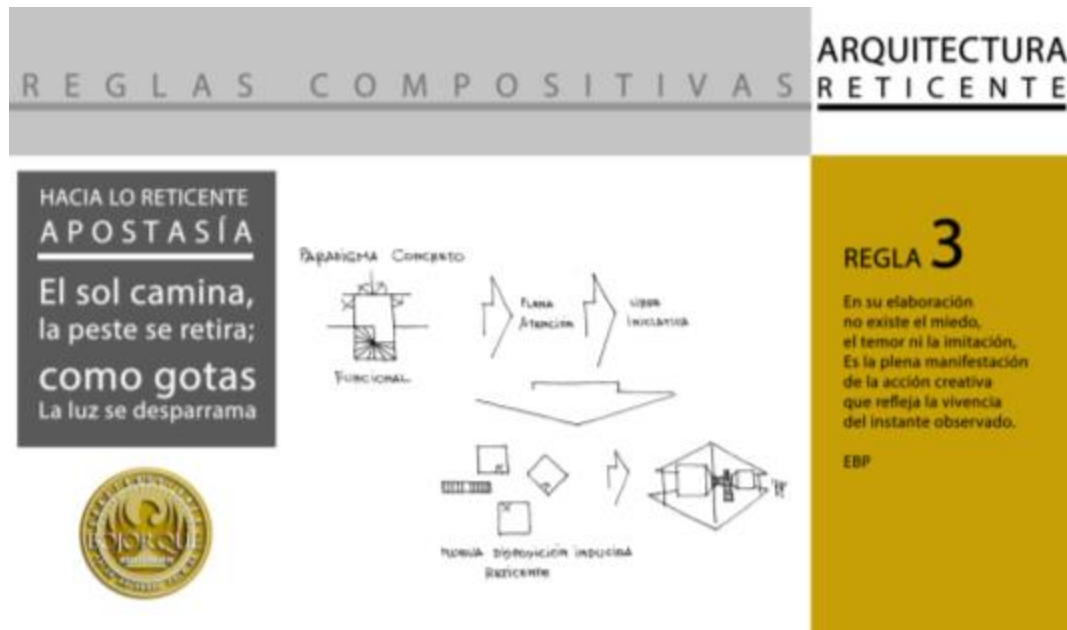


Fuente: Elaboración del autor.

Lo reticente no intenta ser un proceso razonativo sino más bien un hecho de carácter semejante a lo intuitivo. En el boceto observamos el mismo paradigma de pasillo y locales adyacentes que dejan a la arquitectura más cerca de un acontecer de flujos y organigramas que de un arte excelso, cuya única manera de superar es el comprender, en primer lugar, la existencia del paradigma; lo que obviamente es velado por las posturas anímicas emocionales, mentales, volitivas del arquitecto que las sostiene. La Arquitectura Energética Consciente a través del estilo reticente reclama en el investigador arquitecto una postura de constante atención quintuple en sus sentidos que le permitan transformar a consciencia lo vivenciado en el espacio. Claro que este ejercicio del arquitecto reticente desencadena el cambio en el modo de vivir del usuario en el espacio.

REGLA TRES

Imagen No. 11: Infograma de la Regla No. 3

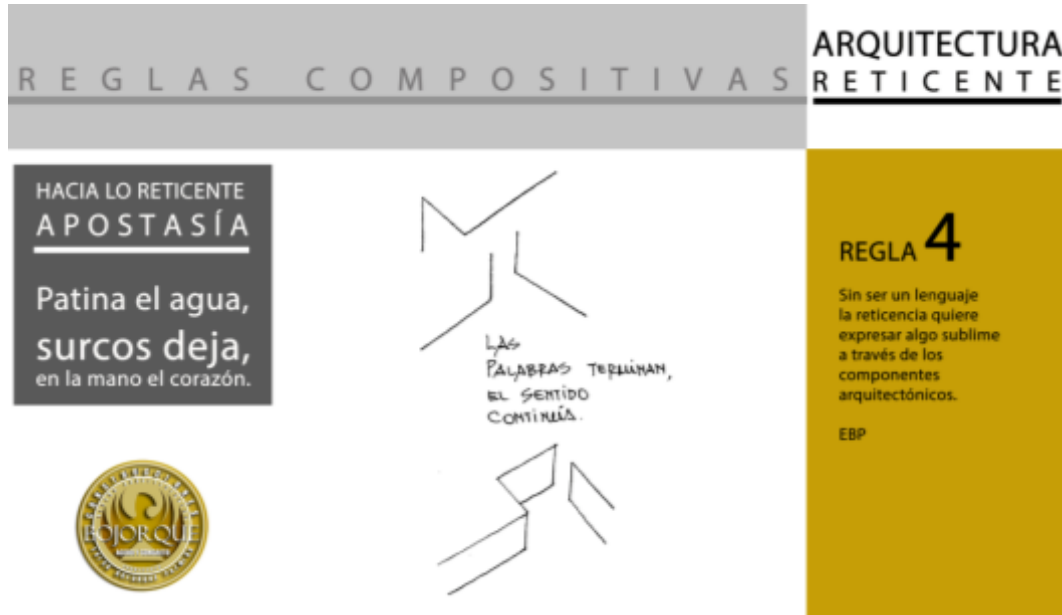


Fuente: Elaboración del autor.

El boceto nos muestra uno entre muchos de los convencionalismos que los arquitectos han convertido en paradigma y que es la escalera caracol que desemboca en un descanso al que se abren las puertas de las habitaciones. No hace falta buscar con detenimiento para hallar estos ejemplos muy especialmente en los conjuntos habitacionales comerciales. La inducción busca que la manifestación estética de la Arquitectura Energética Consciente se haga preguntas que versan sobre tópicos como el indicado y sobre la verdad oculta en las convenciones de diseño para que la acción creativa reticente se desarrolle con libre iniciativa y sin temor.

REGLA CUATRO

Imagen No. 12: Infograma de la Regla No. 4

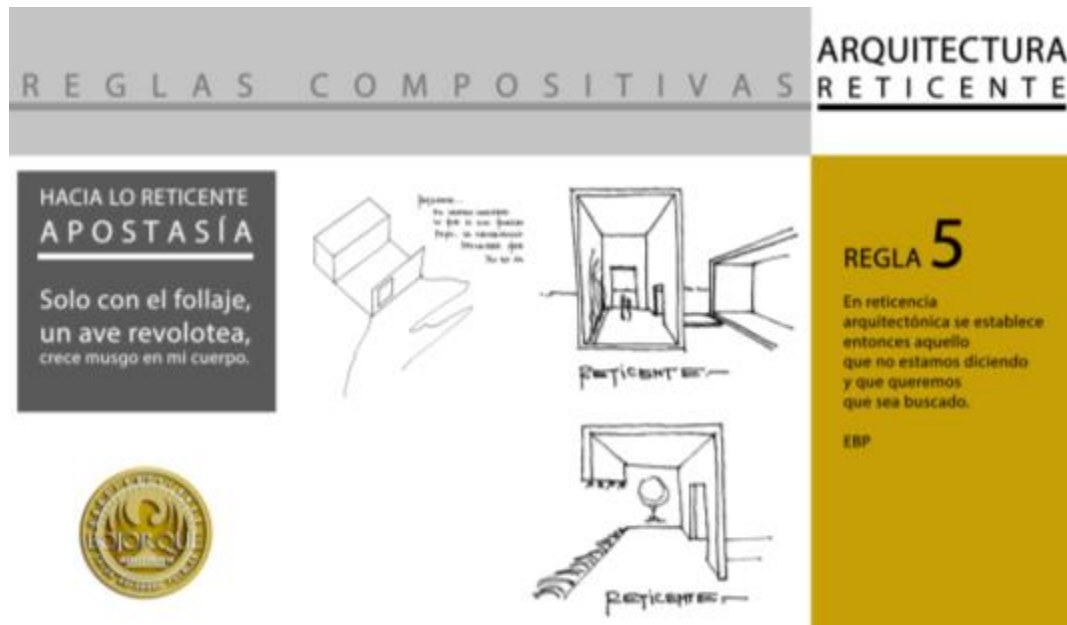


Fuente: Elaboración del autor.

Una muy importante frase deja el boceto indicado en el infograma: “Las palabras terminan, el sentido continúa”. Ellas resumen lo que la Arquitectura Energética Consciente quiere de un estilo estético que es el ser trascendente para el usuario. Cuantas veces un edificio ha dejado el amargo sin sabor de hacer que sus usuarios se pierdan o la alegría de escuchar las olas del mar. Con más razón, se añora la terraza en la que con la familia se arremolinaba para tomar un café al caer la tarde. Grato es también recordar la textura roja del ladrillo de piso sobre el que percibimos el amor. La reticencia es el estilo que expresa no solo el espacio sino el tiempo y lo anímico en ello. El boceto nos muestra las líneas que en su recorrido marcan, pero no determinan, inducen, pero no limitan; los planos que en su relación crean distancias por las que atravesar sin la convención de entrar y salir de una puerta.

REGLA CINCO

Imagen No. 13: Infograma de la Regla No. 5



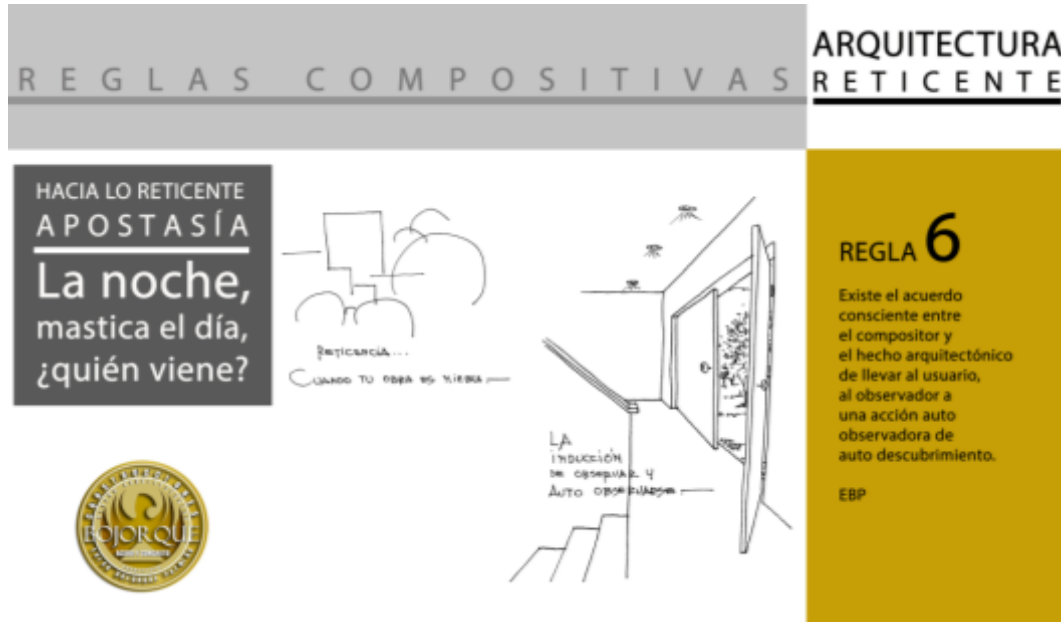
Fuente: Elaboración del autor.

En el boceto del infograma se aprecian ejemplos de accesos que entregan la idea contenida en esta regla. A la izquierda arriba, el acceso induce a entrar, pero no lleva al usuario al interior del edificio sino a un remanso arquitectónico previo lo que de hecho haría que el individuo llenara de preguntas y curiosidad.

En el segundo acceso arriba a la derecha, el acceso ya no solo es el vano sino un espacio completo de precepción en doble altura. Para la persona este acto arquitectónico le conduciría a una observación y atención distinta a la que le puede entregar una puerta principal enfrentada de golpe a la usanza clásica, creando en él inevitables actos en su interior anímico. En el tercer ejemplo, el acceso conduce hacia afuera. Una dicotomía que alcanza a la imaginación y que podría en el usuario llevarle de una simple acción de “llegar para ingresar” a otra de “llegar para dejar ir su imaginación”. La Arquitectura Energética Consciente nos habla de vida en las edificaciones y el estilo reticente lo permite manifestar físicamente.

REGLA SEIS

Imagen No. 14: Infograma de la Regla No. 6



Fuente: Elaboración del autor.

En el boceto se aprecia arriba a la izquierda unas figuras ortogonales que emulan edificaciones serpenteadas por figuras curvas que intentan acercarse a la idea de una experiencia en la naturaleza con niebla. La frase “cuando tu obra es niebla” expresa justamente la idea de que en Arquitectura Energética Consciente el arquitecto investigador, siguiendo el estilo reticente, crea espacios que no digan exactamente lo que son al usuario sino que los llenan de la atmósfera del descubrimiento; algo muy similar se muestra en el gráfico de abajo a la derecha del boceto, en el que una puerta, desde el descanso de una escalera que generalmente permitiría acceder a un espacio cerrado, se abre hacia un espacio natural en desnivel. El arquitecto se vuelve cómplice con la obra arquitectónica para despertar los sentidos de percepción del individuo que es el usuario de la obra.

REGLA SIETE

Imagen No. 15: Infograma de la Regla No. 7

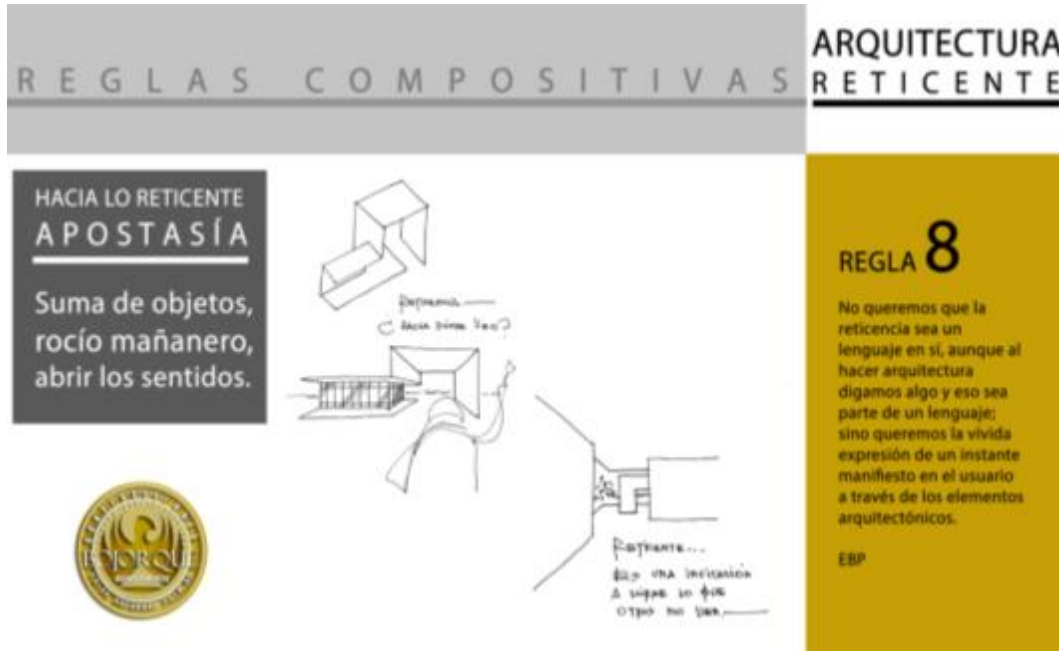


Fuente: Elaboración del autor.

En el bosquejo se indica que en Arquitectura Energética Consciente cuyo estilo estético es la retencia, no se espera que la edificación sea reticiente en su totalidad formal, de conjunto o de secuencia como una catedral gótica, sino que el detalle de un punto de luz, un sendero colorido, un pórtico aislado, un volumen virtual, pueden ser el todo de la acción reticiente de inducción en la obra, capaz de llevar al usuario al despertar de sus sentidos.

REGLA OCHO

Imagen No. 16: Infograma de la Regla No. 8



Fuente: Elaboración del autor.

La Arquitectura Energética Consciente hace con la reticencia como estilo una inducción en el usuario similar a la que produce en el lector de haikú de la poesía japonesa. En este tipo de poemas, el poeta con pocas frases induce el despertar de la consciencia del lector sobre la vida y sus derroteros. En reticencia, la expresión compositiva quiere despertar los sentidos de percepción en el usuario, sin con ello llevar tal estilo a una consecución formal definida y menos definitiva. Este estilo estético por tanto podría de ser el criterio del investigador arquitecto para aplicarse en cualquier estilo formal de creación.

REGLA NUEVE

Imagen No. 17: Infograma de la Regla No. 9



Fuente: Elaboración del autor.

En Arquitectura Energética Consciente el compositor arquitectónico no está llamado a crear “otro” estilo formal que llene ya la larga lista de eventos similares dentro de la estética de lo bello. Esto sería análogo a lo que dice la apostasía del infograma cuando manifiesta la frase “como la nube que no moja la montaña”, un acto intrascendente en sí mismo. La reticencia quiere que el arquitecto investigador despierte sus cualidades internas y haga con ello la acción creativa de diseñar para el despertar de los sentidos del usuario. Como lo muestra el boceto en el gráfico de arriba al centro, la curiosidad es una virtud con la que se puede empezar a definir el estilo y el despertar del usuario.

REGLA DIEZ

Imagen No. 18: Infograma de la Regla No. 10



Fuente: Elaboración del autor.

La Arquitectura Energética Consciente tiene su método de análisis y diseño arquitectónico, por Órdenes Cognitivos que mediante nueve acápites se posibilita la solución al programa arquitectónico de una edificación; pero, en cada uno de estos acápites, se encuentra presente la inducción hacia el estilo reticente que hace adecuado y relevante al edificio, entregándole una condición superior de servicio a la humanidad; por lo que el estilo reticente es el eje transversal del método por órdenes y a partir de ello en la expresión material de la edificación que induce curiosidad en el usuario para llevarle a la plena atención de sí y por tanto a un reencuentro consigo mismo desde el instante que vivencia la obra y/o sus detalles.

REGLA ONCE

Imagen No. 19: Infograma de la Regla No. 11



Fuente: Elaboración del autor.

En el gráfico superior, apreciamos una plazoleta enmarcada con vegetación y un pórtico aislado. Lo interesante es que las paredes que cierran la plazoleta son huecas e indican otras actividades en su interior. La Arquitectura Energética Consciente invita al usuario mediante la curiosidad y la percepción sensible a seguir caminando o a detenerse a indagar, para hacer que en su vida aparezcan los instantes que no son los diariamente percibidos y que embotellan su consciencia. En el segundo gráfico, abajo del boceto vemos un espacio aplastante de recogimiento, pero con la apertura del horizonte infinito. Un solitario individuo yace en posición de meditación. La inducción llevaría al individuo a emular al solitario hombre. Lo reticente hace del espacio proyectado un sitio donde descorrer el velo del paradigma.

REGLA DOCE

Imagen No. 20: Infograma de la Regla No. 12



Fuente: Elaboración del autor.

La reticencia en Arquitectura Energética Consciente quiere nuevos desenlaces formales, funcionales y demás argumentos proyectuales en las obras arquitectónicas que justamente permitan en el usuario nuevos modos de vida, de plenitud en su cotidianidad, mediante la observación plena de aquellos detalles reticentes que lo lleven a la inducción de auto descubrimiento en ellos.

REGLA TRECE

Imagen No. 21: Infograma de la Regla No. 13

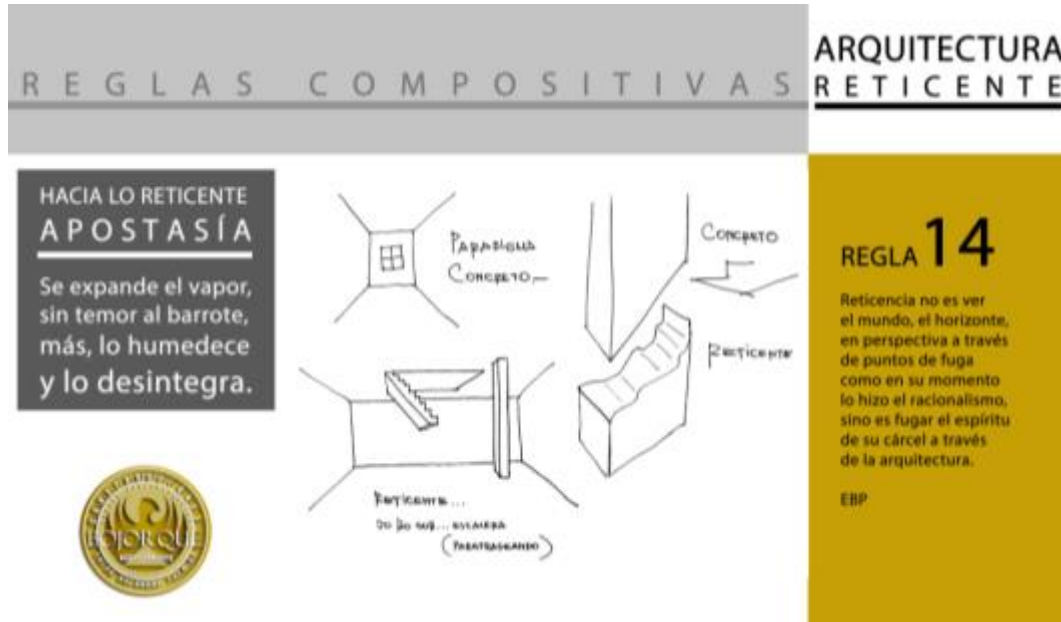


Fuente: Elaboración del autor.

Justamente, y como se había dicho en el infograma anterior, el usuario contempla el detalle reticente y mediante esa impresión en sus sentidos físicos, su ánima es inducida a encontrarse frente a su memoria y por reflexión llegar a una comprensión superior. El detalle reticente se vuelve entonces en evocador de la consciencia del usuario.

REGLA CATORCE

Imagen No. 22: Infograma de la Regla No. 14



Fuente: Elaboración del autor

En el boceto apreciamos, arriba a la izquierda, el paradigma concreto de puntos de fuga y perspectiva que viene como postura clásica desde el Renacimiento. Ese paradigma es comprendido por el investigador arquitecto que propone como lo hace el artista ante el espacio, como muestra el gráfico que parafrasea a Do Ho Suh. En el gráfico de la derecha del boceto hace una dicotomía entre la ruptura de forma concreta lineal y aquella reticente que “termina cortando” de manera aleatoria.



CONCLUSIONES

Esta investigación se detiene en este instante, pero no por ello finaliza. Ha llegado al punto de arranque que se constituye en el primer paso o el paso más difícil de lograr. El conocimiento ha demarcado una secuencia de sucesos que se han develado durante estos años de prolija labor, tanto en lo que respecta a la sanación energética como a la ejecución de la Arquitectura Energética Consciente, que fue el artífice demarcatorio de la principal pregunta de investigación que era cómo lograr una estética para ella misma.

Pienso que no debe detenerse pues recién se ha esbozado lo que podría convertirse en un esfuerzo mancomunado por sanar a los usuarios y a la humanidad a través de las edificaciones y de las ciudades, al convertir la ocupación edilicia en la suma de maravillosos instantes de asombro y serenidad. Existen tales detalles en ciertos edificios, no podemos negarlo, y por ello no podríamos decir que son reticentes *a priori* ni tampoco concretos, diríamos que es importante abandonar las etiquetas a las que nos acostumbraron los excesos del siglo anterior y más bien optar por la inducción artística cuyos principios se sostienen desde Duchamp en que la obra artística es, por cuanto su creador es un artista reconocido por la opinión pública. Haciendo uso de tal atributo, podríamos empezar diciendo que una arquitectura es reticente, en este punto, recordemos, si el arquitecto que la elabora hace inducción estética en su obra, encaminada a descubrir en sí mismo y apoyar a los usuarios, para que tal vez también lo hagan, la verdad contenida en cada situación a través de la vivencia de los cinco sentidos.

Encaminada así la cuestión, nos alejamos totalmente de la trampa formal que tiende a establecer proporciones, perspectivas, puntos de fuga, métricas y composiciones que solamente delatan el uso de lo visual de los hechos arquitectónicos y artísticos, razón de la crisis en la que se encuadran algunas de las teorías e hipótesis estéticas. Ya no queremos crisis que manifiestan necesidad, problema y soluciones. Eso no existe en la naturaleza y aun así es la manifestación del verdadero equilibrio buscado por muchos.

Queremos la manifestación de la consciencia, de aquello que delata la tabla en la que estamos parados y por lo que no podemos moverla. La consciencia es la base de la inducción, y por tanto el arquitecto que quiera la reticencia ha de enarbolarse y edificarse así mismo en



primer lugar. Si el arquitecto investigador no se mejora, cómo podría entonces mejorar la calidad de vida de a quienes sirve, esto es inevitable e ineludible. Su ineluctable realización personal del arquitecto, necesariamente reivindicará la condición de ente superior al ser humano mecánico.

Por lo dicho no cerramos esta investigación y nos permitimos hacer las siguientes conclusiones:

1.-Hemos determinado que existen dos posiciones distintas en cuanto a realización de la estética.

Una de occidente que basándose en las reflexiones griegas y romanas, ha evolucionado su materialidad hacia la belleza formal olvidando que la estética es una parte de la filosofía que en esencia es la búsqueda de la verdad contenida en eso que es llamativo a nuestros sentidos físicos, por lo que occidente mantiene sus paradigmas modificándolos o creando otros, sin poder salir del uróboro en el cuál se han encerrado, viéndose imposibilitados de lograr relevancia las obras artísticas y arquitectónicas cuyos compositores más bien han tornado su labor hacia la auto imagen.

En el caso de oriente, la obra artística no es la manifestación material de la verdad o la belleza, sino el simple recorrido por la experiencia natural en plena consciencia de cada parte del proceso, que delata la comprensión a fondo de cada particularidad. En oriente se quiere la sincronía con la naturaleza y el equilibrio entre los pares opuestos presentes en la obra artística que depende de la realización personal del artista.

Cada una de estas posiciones al ser analizadas ha develado que en occidente existe la carencia en la aprehensión del conocimiento y en oriente existe la falta de un proceso material para lograr la expresión de la obra artística.

2.- En virtud de lo anterior, esta tesis recoge las carencias de las dos posiciones occidental y oriental y demuestra que la obra artística y por extensión arquitectónica han de ser el resultado de la percepción sensible, a través de todos los sentidos físicos para el caso occidental y ha de tener una postura teórica para comprender la materialidad del umbral filosófico que en el oriente taoísta es la reticencia.



Por lo que la reticencia se clarifica a través de la tesis como la inducción de estados anímicos conscientes en el usuario de la obra, para el caso de la arquitectura, y de los observadores, para el caso artístico, a través de expresiones materiales que siendo el resultado de la percepción sensible libre de paradigmas, toma una parte de la verdad contenida en el instante en el que sucede la linealidad del proceso creativo y la convierte en una obra relevante que logre la transformación instantánea de los paradigmas sociales.

Se define también a la Arquitectura Energética Consciente que es de donde nace la inquietud primera de conseguir para ella un estilo estético, que relaciona la arquitectura con la medicina y la sanidad en una aproximación ya pactadas en la mitología egipcia y griega, a través de tres principios, logrando con esto juntar la reticencia con un concepto arquitectónico y por tanto adhiriendo a ambas la necesidad de un método propio de diseño arquitectónico, también.

Este trabajo conceptual ha sido arduo y sin duda difícil puesto que para tratar de expresar lo expuesto ha sido necesario que el autor deje sus paradigmas conceptuales y de vida, de tal suerte que los lectores también puedan así hacerlo al leer la tesis. No ha sido fácil y necesariamente esto generará opiniones a favor y en contra, que permitirán mejorar el devenir de las investigaciones futuras.

3.-Teniendo presente lo anteriormente expuesto y dado el rigor de la profesión de arquitecto que para encarar una edificación ha de cumplir con un programa arquitectónico extenso, se ha logrado proponer en primer lugar un método propio para el estilo reticente que cumple con las exigencias profesionales y que contiene en sí el aporte de nuevos puntos de análisis en detalle que cubren la necesidad de escaparse del paradigma de diseño y análisis arquitectónico desde la forma-función-tecnología y en otro caso, acercar el proceso de diseño hacia lo sensible que se ha convenido en llamarlo Órdenes Cognitivos.

En segundo lugar, se ha propuesto y con el fin de lograr las características propias que hacen de una práctica expresiva un estilo, una serie lineal de catorce reglas que inducidas a través de cada uno de los acápites del proceso lineal de diseño del método de los Órdenes Cognitivos, se logra acercar al diseñador a la reticencia en arquitectura.



Esta propuesta se ha venido edificando desde hace muchos años atrás y es el resultado de la práctica profesional del autor, que ha visto en esto la gran dificultad de esclarecer cada uno de los órdenes para sí y para los externos y ponerlos en práctica.

En cuanto a las reglas para lograr el estilo reticente, consideramos que han visto la luz del día y que requieren de aplicación y perfeccionamiento como lo requiere un recién nacido para lograr la adultez. La propuesta a la fecha ya está siendo ejecutada en la práctica profesional del autor y ha sido planteada en la cátedra universitaria de Taller de Proyectos en la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí. Veremos los resultados que lanza este navegar teórico.

Gracias.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética*, Obra completa, 7. Madrid, España: Akal Básica de Bolsillo.
- Aranda, T. C. (2004). *Introducción a la Estética Contemporánea*. Obtenido de: <https://w3.ual.es/personal/caranda/Introducci%F3n%20a%20la%20est%E9tica%20contempor%E1nea.pdf>
- Arias, F. G. (2012). *El Proyecto de Investigación*. Caracas - República Bolivariana de Venezuela: Editorial Episteme.
- Azara, P. (2015). *Cuando los arquitectos eran dioses*. Madrid: Catarata.
- Bojorque, P. E. (2014). Revista Digital. Obtenido de <http://www.margen.org/suscri/margen75/bojorque75.pdf>
- Casado de Amezúa, V. J. (2015). *Historia de la estética III: La estética moderna*. Madrid: Akal arte y estética.
- Cheng, F. (2016). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela. Impreso.
- Danto, A. C. (2015). *Un filósofo del arte, está muerto a los 89*. New York: New York Times.
- Do-ho Suh. (2011). Do-ho Suh (subs. Esp.). Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=IXgg2ACBF2o&t=380s>
- Eisenman, P. (2017). Entrevista con Peter Eisenman. Octubre 2003. Obtenido de: <http://www.curatorialproject.com/interviews/petereisenmani.html>
- Gadamer, H.-G. (1992). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- García, R. Á. (2012). *Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de educación artística desde una perspectiva a/r/t/ográfica*. Videoarte En Contextos Educativos.



Gómez, C. (2016). *Cómo la arquitectura de Siria creó las bases para una guerra brutal*.

Recuperado de:

https://www.ted.com/talks/marwa_al_sabouni_how_syria_s_architecture_laid_the_foundation_for_brutal_war?language=es#t-152196

González, Z. N. (2010). *El arte oriental: repercusión en el arte occidental*. Obtenido de

http://www.eduinnova.es/ene2010/Arte_oriental.pdf

Groys, B. (2017). *El futuro del arte*. Obtenido de: <https://lalulula.tv/documental-2/el-futuro-del-arte/el-futuro-del-arte-16-boris-groys>

Hara, K. (2015). *Sarusuberi: Miss Hokusai*. Obtenido de

<https://www.filmaffinity.com/es/film755933.html> Película:

<https://lalulula.tv/cine/ficcion/senorita-hokusai>

Jaar, A. (2014). *El Sonido del Silencio*. Obtenido de:

<https://www.youtube.com/watch?v=tM9pDbg9nj4>

Jiménez, M. (1999). *¿Qué es la estética?: Los giros del siglo XX*. España: GERSA.

Koolhay, R. (2017). *Arquitectura y teoría*. 2014. FADU. Clase 26. Web. 2014. Obtenido de

<https://vimeo.com/101042938>

Lix Klett, M., & Groys, B. (2016). *Camaradas Del Tiempo*. Nade Duerma Revista del Foro Analítico del Río de la Plata, 05.

Loos, A. (2004). *Escritos I*. Biblioteca de Arquitectura. Madrid: El croquis editorial.

Impreso.

McKernan, J. (1999). *Investigación-acción y curriculum*. Madrid: Morata.

Mello e Souza. (2010). *El hombre que calculaba*. Barcelona: RBA libros.

Milá, F. M. (1857). *Principios de estética*. Barcelona: Diario de Barcelona. Impreso.

Mir, M. S. (2013). *De los Grabados Japoneses al Portafolio Wasmuth*. Expresión Gráfica Arquitectónica, 205-212.



Monlau, P. F. (1862). *Elementos de Literatura o Tratado de Retórica y Poética*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneira.

Pablos, C. J. (1998). *Siempre ha habido infografía*. Obtenido de <https://www.ull.es/publicaciones/latina/a/88depablos.htm>

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Madrid: Gustavo Gil. Impreso.

Piedrahita, C. (2007). *Corrientes Transversales en la Arquitectura y el Arte del Siglo xx*. Medellín: Colección Ojo de Agua. 2007. Impreso. La carreta editores E.U.

Pollock. (2012). *El artista y el mito. El action-painting*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=J1Z2bXWBiYc>

Racionero, L. (2016). *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial. Impreso. Tercera edición.

RAE. (2017). Del lat. *principium*. Obtenido de: <http://dle.rae.es/?id=UC5uxwk>

RAE, d. (2016). Estético. Obtenido de: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=GrPCrf2>

Rojas, C. (2017). Estéticas caníbales y estéticas ancestrales. ESTÉTICAS CANÍBALES. Obtenido de <http://esteticascanibales.blogspot.com/2013/10/esteticas-canibales-y-esteticas.html>

Santos, A. T. (2017). *Conferencia Magistral en la Facultad de Artes*. Cuenca: Universidad de Cuenca. Posgrado en Estudios del Arte. Módulo: Historia Cultural de las imágenes, miradas europeas sobre América Latina.

Tanizaki, J. (2016). *El elogio de la sombra*. Lima, Perú: Escuela De Edición De Lima.