



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

TEMAS, PROBLEMAS Y DEBATES EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE EN EL INTERIORISMO

PROTOCOLO DE NÁPOLES: UNA EXPERIENCIA COMPARTIDA

Blanca Ruiz Esparza Díaz de León

(Coordinadora)

PRIMERA MESA REDONDA INTERNACIONAL



TALLER INTERNACIONAL DE
INTERIORISMO

TEMAS, PROBLEMAS Y DEBATES
EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE
- una experiencia compartida -

28 maggio 2015 ore 14.30-18.30 aula Rabitti

29 maggio ore 10.00-13.00 e ore 14.00-17.00 aula Andriello,

Dipartimento di Architettura

via Toledo 402

napoli

TEMAS, PROBLEMAS Y DEBATES DEL TALLER
INTERNACIONAL DE INTERIORISMO (TIIN).

PROTOCOLO DE NÁPOLES;
PARA MEJORES PRÁCTICAS DEL (TIIN).

Mario Losasso (Director)
Alessandra Pagliano
Alfonso Morone
Gioconda Cafiero
Nicola Flora
Riccardo Florio
Rocco Pitiito
Marella Santangelo

Coordinado por:

M.D.I. Blanca Ruiz Esparza Díaz de León y
Paolo Giardiello

Fausto Enrique Aguirre Escárcega
Juan Gabriel Hernández Medina
Julieta Paulina Villazón Rebollar
Blanca Ruiz Esparza Díaz de León
Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina
Wendy Martínez López
Elisa García Casillas
Mario Ernesto Esparza
Anibal Parodi Rebella Carlos Pantaleón
César G. Zavala Peñafior.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

TEMAS, PROBLEMAS Y DEBATES EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE EN EL INTERIORISMO

PROTOCOLO DE NÁPOLES: UNA EXPERIENCIA COMPARTIDA

Blanca Ruiz Esparza Díaz de León

(Coordinadora)



Primera edición 2016

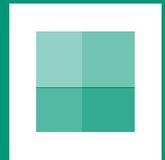
D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20131
www.uaa.mx/direcciones/difusion/editorial/menu.html

D.R. © Blanca Ruiz Esparza Díaz de León (Coordinadora)
Alessandra Pagliano
Alfonso Morone
Aníbal Parodi Rebella
Blanca Ruiz Esparza
César Zavala Peñaflor
Elisa Marcela García Casillas
Fausto Enrique Aguirre Escárcega
Gioconda Cafiero
Julieta Paulina Villazón Rebollar
Marella Santangelo
Mario Esparza Díaz de León
Miguel Ricardo Martín del Campo Barba Medina
Paolo Giardiello
Riccardo Florio
Rocco Pititto
Wendy Martínez López

ISBN 978-607-8457-73-1

Hecho en México / *Made in Mexico*

AGRADECIMIENTOS



Mi gratitud a mi casa de estudios, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a la cual le debo mi aprendizaje y mi continuo desarrollo como docente e investigadora. Agradezco al presente rector Mario Andrade Cervantes por su valioso apoyo en la publicación de este libro y también al actual decano del Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción, doctor Mario Eduardo Zermeño de León, por su continuo esfuerzo en mantener la vinculación entre universidades extranjeras permitiendo realizar dentro del año sabático una estancia de investigación que obtuvo como fruto la actividad académica, el diálogo entre compañeros docentes denominado: *Primera mesa redonda internacional: Temas, problemas y debates en el proceso de enseñanza-aprendizaje” del Taller Internacional de Interiorismo (TIIN). Una experiencia compartida*, llevado a cabo en el mes de mayo de 2015 en la Universidad Federico II de Nápoles, Italia, institución a la que le guardo un profundo agradecimiento, a través del director del Departamento de Arquitectura Mario Lossaso y a los profesores de esta universidad que nos recibieron y acogieron profesional y afectuosamente, y a quienes ahora llamo con todo respeto y cariño, los amigos napolitanos.

Se reconoce la valiosa participación y contribución de los maestros de las diferentes universidades tanto nacionales como internacionales, al maestro Juan Gabriel Hernández Medina de la Universidad La Salle Bajío, a la maestra Julieta Paulina Villazón Rebollar de la Universidad Motolinia del Pedregal, a Fausto Enrique Aguirre Escárcega de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, al reencuentro con Aníbal Parodi de la Universidad de Uruguay. Gracias a todos los autores que contribuyeron en la conformación de este libro, mi admiración a todos ellos por su dedicación en su quehacer como docentes que los llevó a compartir sus experiencias académicas.

Igualmente se valora el cuidado y apoyo para la integración del libro a la maestra Wendy Martínez López, a la maestra Martha Esparza Ramírez, jefa del departamento Editorial de la UAA, así como al diseñador gráfico Gustavo Díaz Montañez. Al maestro José Díaz Ríos, jefe del departamento de Diseño del Hábitat, al cual estoy adscrita; a Raúl Cardona y a Georgina Martínez, gracias por su apoyo.

Se agradece con especial sentir a Paolo Giardiello y a Marella Santangelo por los años de confianza depositados en la Universidad Autónoma de Aguascalientes y por los sueños que imaginamos para construir e impulsar el quehacer del diseño del interior arquitectónico tanto académico como profesional, y que ahora parte de esas ilusiones se muestra en este libro como una meta alcanzada. Aún restan muchas por lograr. Les agradezco infinitamente por su apoyo en la coordinación y colaboración de la Primera Mesa Redonda Internacional y por impulsarme siempre a ver las cosas desde otro punto de vista.

Gracias a Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina por acompañarme en este viaje del conocimiento desde los inicios de la Licenciatura en Diseño de Interiores en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Un agradecimiento especial para José Aguilar Martínez por estar siempre a mi lado.

ÍNDICE



- 15 **PRESENTACIÓN**
Mario Losasso
- 25 **INTRODUCCIÓN**
Blanca Ruiz Esparza Díaz de León
y Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina

**PRIMERA MESA: UN ESPACIO DE REFLEXIÓN
DISCIPLINAR**

- 32 **REALTÀ AUMENTATE E PERCEZIONI
INTERATTIVE DEGLI SPAZI ANAMORFICI
NELL'ARTE CONTEMPORANEA**
Alessandra Pagliano
- 44 **ARCHITETTURA DEGLI INTERNI E DESIGN ATTRAVER-
SO GLI SPAZI COMMERCIALI**
Alfonso Morone
- 58 **PEREC – STEINBERG – VILAMAJÓ**
El relevamiento y la representación
como instrumentos de conocimiento
Aníbal Parodi Rebella
- 68 **ACCESIBILIDAD Y DISEÑO UNIVERSAL.
UNA CADENA DE INCLUSIONES FUNCIONALES EN EL
DISEÑO DEL ESPACIO INTERIOR**
Blanca Ruiz Esparza Díaz de León
- 78 **MATERIALES AVANZADOS, UNA REALIDAD
PARA EL DISEÑO DE ESPACIOS HABITABLES**
Elisa Marcela García Casillas
- 88 **FENÓMENOS CROMÁTICOS**
Fausto Enrique Aguirre Escárcega

- 96 DISEÑO DE INTERIORES CENTRADO
EN LA PERSONA
Julieta Paulina Villazón Rebolgar
- 104 PATRIMONIO CULTURAL; INTANGIBILIDAD
E INTERIORIDAD EN EL ESPACIO HABITADO
Mario Ernesto Esparza Díaz de León
- 114 COSTRUIRE LO SPAZIO
Nuovi materiali per nuovi interni da vivere
Paolo Giardiello
- 122 IL DISEGNO COME ATTO INTERPRETATIVO
La rappresentazione della 'casa'
Riccardo Florio
- 134 NARRATIVA DEL ESPACIO, UN DISCURSO
VIVENCIAL
Wendy Martínez López
- 142 IL PROGETTO COME CONOSCENZA. LEGGERE, DISEG-
NARE, VIAGGIARE
Marella Santangelo
- 152 FILOSOFIA E ARCHITETTURA: UNA NARRAZIONE SU-
LL'UOMO
Rocco Pititto

164 ARCHITETTURA D'INTERNI: IPOTESI
DI DEFINIZIONE DI CAMPO
Gioconda Cafiero

**SEGUNDA MESA: ACCIÓN DE DIFUSIÓN
DE LA CULTURA INTERNACIONAL
DEL INTERIORISMO. DISPOSITIVOS CREADORES**

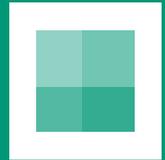
184 DISPOSICIONES Y POTENCIALIDADES EN
COMUNIDADES EDUCATIVAS DE CREACIÓN.
César Zavala Peñaflor

192 BUENAS PRÁCTICAS DEL TALLER
INTERNACIONAL DE INTERIORISMO
COMO ACTIVIDAD DE DIFUSIÓN CULTURAL
DE LA DISCIPLINAR
Miguel Ricardo Martín del Campo Barba Medina

201 CONCLUSIONES

209 FUENTES DE CONSULTA

PRESENTACIÓN
Mario Lossaso



Cuando tenemos invitados extranjeros en reunión con nuestros alumnos de doctorado se establece una relación madre de la cual brotan puntos de vista diversos y esto es importante, pues es un giro de opiniones sobre la temática. Tengo que decir sobre todo, que como departamento de arquitectura tenemos un gran interés en que se desarrollen contactos internacionales y que se hagan con nuestra propuesta, en la que el proyecto a pequeña escala requiere enfoques que nos lleven a obtener más aportaciones disciplinarias sobre un tema y sobre un argumento.

Esto ayuda mucho, y por eso, como departamento estamos muy interesados en esta forma de trabajo porque en nuestro departamento hay muchas materias de enseñanza, muchas disciplinas y, por lo tanto, estamos utilizando desde hace casi dos años un enfoque multidisciplinario en muchos campos. Incluso también porque ya en el debate arquitectónico nacional e internacional existe un proceso de integración del conocimiento muy amplio y a veces también una interescala, mas es cierto que aquí hablamos de una escala pequeña pero la escala pequeña quiere decir "este punto o este otro". Incluso acabo de regresar de otra conferencia sobre la forma transparente de Villa Adriana, con un compañero milanés, en la que se muestra la tesis de Oswald Mathias Ungers y de muchos otros arquitectos importantes europeos, acerca de una villa diseñada como una ciudad basada en los recuerdos de los viajes de Adriano, cuando aún no era emperador; luego Adriano sucedió a Trajano y fue eso lo que determinó la máxima expansión del imperio romano.

Antes de llegar a ser emperador, Adriano había sido gobernador de Siria en Antioquía y después en Damasco, que hoy en día son lugares turbulentos del mundo. En tiempos de Adriano, Palmira que es el máximo de la arquitectura clásica, la helenística pasa a formar parte del imperio romano siendo

así que los recuerdos de los viajes se importan en la construcción de la villa en Tívoli, como si se tratara de una ciudad. En esta villa se encuentra un sistema de jerarquías, de relaciones, de proporciones similares al centro de Corintio o al centro de Pérgamo, que son las ciudades de Grecia y de Asia menor que trabajan en relación con la naturaleza en una escala muy detallada donde existen principalmente las relaciones entre las partes, tema fundamental del proyecto más amplio y, por lo tanto, también del diseño de interiores.

¿Cuántas veces se ha dicho que incluso una casa puede ser una ciudad? Ahí está Villa Adriana que es una belleza. Es el resultado de las reminiscencias de los viajes que Adriano llevó a cabo en Asia Menor, en Grecia antes de convertirse en emperador. Cuando se convierte en emperador, el proyecto comienza, por lo que va de nuevo a esos lugares pero ya con las legiones romanas y regresa como un guerrero; y el recuerdo de cuando no era guerrero reporta una ciudad soñada, una ciudad ideal. El concepto de reminiscencia es algo que a veces nosotros introducimos también en el diseño de interiores. *Sic et simpliciter* (así y sencillamente): obtienes una pieza y la introduces, la memoria tiene el deseo de reportar en el presente algo que estaba en el pasado. La reminiscencia es lábil, o sea, es algo que se procesa y que se devuelve de manera no análoga a lo original, por lo tanto Villa Adriana no es una villa hecha como una ciudad análoga, o sea de piezas tomadas y reportadas sino que es una villa hecha de reminiscencias. Es decir, hay una huella que Adriano de adulto, de viejo, repite de lo que había visto cuando era un hombre joven.

Él imagina que hubiese un hombre al que le gustaría parecerse al emperador Adriano (Adriano fue emperador del 117 al 138 d.C). Es entonces después de Augusto, pero antes de Constantino, que es del 300, donde está el imperio romano en su máximo esplendor. Habla de un hombre que cabalga mucho por tierras salvajes y le surge el deseo de una ciudad: Isidora. Es el nombre que Italo Calvino describió en "Las ciudades invisibles", las ciudades a los ojos, las ciudades a la memoria, las ciudades, los signos, y las ciudades. Él desarrolla un hipertexto en este trabajo que después se hizo importante. Isidora es, pues, la ciudad de sus sueños, con una diferencia: la ciudad soñada lo incluía a él de

joven. A Isidora, lee Villa Adriana, llega en una edad tardía. En la plaza está el muro de los viejos que ven pasar a la juventud y él está sentado en la fila con ellos. Los sueños son ya recuerdos. Así que éste es el proceso de composición que se le puede atribuir a Adriano, o mejor dicho a los arquitectos de Adriano que no sabemos quiénes eran. Había un importantísimo arquitecto romano en aquella época que se llamaba Apollo D'oro, pero probablemente, aunque hay una plaza de oro, no se le atribuye a él, no se conocen los nombres de los arquitectos.

Pues bien, cuando les explicó a sus arquitectos esos deseos que tenía de viajero, en realidad son recuerdos y por lo tanto es una traducción de recuerdos. Esto puede ser un tema del interior, porque en cuanto al interior, nosotros trabajamos mucho en contextos sensibles, o también en las llamadas reestructuraciones, ¿no?, cuando reciclamos los ambientes. La capacidad de leer lo que es el umbral es, por lo tanto, un problema de la *tecné*, la *tecné* griega que significa la posesión simultánea de la teoría y la práctica y, por lo tanto, la *tecné* no es la técnica, la *tecné* es la capacidad de elección y contribución creativa a través del dominio de las herramientas. El guarnicionero de Adolf Loos aplica la *tecné* y no la técnica en la silla de montar y hecha de esa manera y con ese material es la base para todas las otras sillas de montar; y es precisamente ésa, tan cómoda y tan eficaz, la que tiene la forma apropiada para dirigir el caballo, el corcel.

Y ahora, con esta intervención, ¿qué debemos presentar con las técnicas? ¿Es algo que se mantiene en los niveles adecuados de memoria, en los niveles adecuados de reconocimiento de lo que ya existe o más bien que trasciende e inventa nuevas reglas? Bueno, desde mi punto de vista, este nivel de libertad no lo consideraría nunca total, pero creo que, en el momento en que se hace una intervención de reciclaje en los interiores se necesita tener la capacidad de dejar entrever y no entrar en conflicto con el carácter que aún preexiste.

Esto es un tema que estamos afrontando también en el Palacio Gravinna. Se basa en la contribución de Paolo Giardello. Es interesante y por eso se

está trabajando un poco en algunas instalaciones que dejan rastros, más bien dicho, no rastros sino la consistencia de la preexistencia. Luego cuando nos dirigimos a otra tipología de accesorios de diseño de interiores, de diseño a pequeña escala en donde hay una pobreza total, esto puede ser incluso el elemento que lo enriquece. Yo creo, al final de cuentas, que las técnicas pueden ayudar mucho a esta modalidad del enfoque porque sin realización técnica no hay ningún carácter arquitectónico. El carácter arquitectónico proviene de las técnicas de fabricación, no es precedente.

Por lo tanto, es un círculo hermenéutico, en lugar de una secuencia lineal. Esto ahora creo debería ser establecido y desde ese punto de vista, la aportación es siempre una contribución recursiva donde no hay nunca un primero y un último sino que se trabaja de manera equitativa y debo decir que la evolución del proyecto arquitectónico se enfrenta a través del equipo. Los equipos que a veces se componen también se descomponen, y es así porque los equipos se están expandiendo. No hay únicamente arquitectos expertos en interiores o en tecnología o en restauración, también empieza a haber otros sujetos de cierta importancia, ya sean los ingenieros de la planta, los físicos técnicos, los ingenieros estructurales que son aquellos que trabajan en la infraestructura.

Boris Potrecca es austriaco pero habla muy bien italiano. Es de aquellas partes de Europa central donde uno se encuentra con la lengua alemana y con el italiano; las zonas fronterizas son así. Pues bien, el ingeniero director del proyecto al comentar la obra, hizo recordar una cosa. Dijo: "Bueno, el manejo de la ejecución es importante". Incluso llega a decir, no puedo yo aprender a diseñar sin haber visto nunca algo ejecutándose. Se vuelve falso e ideológico sustancialmente, por lo que incluso en este caso se necesita un círculo hermenéutico entre el diseño y la construcción que únicamente con su continua alimentación puede generar la arquitectura. Entre otras cosas, la arquitectura en su raíz, es el término tectónico: física y materialidad.

La utopía tiene una gran tradición desde Tony Garnier hasta Plug in City de Arci pero la utopía era algo que luego no puede determinar la renuncia de

la arquitectura al construirse. Al construirse no todo sale bien, no todo lo que es nuestra voluntad se puede encontrar, se deben encontrar momentos de síntesis. En Italia tenemos varios niveles de diseño: el preliminar, el definitivo, el aplicable y el que se está llevando a cabo. En cuanto a obras un poco más complejas pero también sobre diseño de interiores, nosotros tenemos un quinto nivel que son los gráficos del sitio que muchas veces son los más importantes y a veces nosotros los resolvemos con lo que tenemos a la mano, ¿no? "Bien, aquí hagámoslo así".

Pero a medida que vayas avanzando debes tener la capacidad de integrar eso con el diseño. Así que creo que en esta etapa del debate arquitectónico y también sobre el diseño a pequeña escala es importante este proceso recursivo y también lo es la relación dual entre el diseño-idea y la construcción que está en las bases de la arquitectura. Desde mi punto de vista, con la contribución de la tecnología en el sentido griego de la *tecné* griega y así mismo el proceso simultáneo de las capacidades creativas, habilidades operacionales y ciencia.

Eduardo Vittoria en 1973, en plena trienal de Milán (cada trienio propone algunos temas importantes de la arquitectura nacional), aquel año hubo dos en el trienal y uno de ellos fue el de Aldo Rossi acerca de la arquitectura racional, muy conocida. Pero en ese mismo año, Eduardo Vittoria tenía la tarea de hacer una segunda sección que se llamó "El espacio vacío del hábitat". Es un concepto, "el espacio vacío del hábitat" o sea, la comprensión de cómo es el hábitat. Así que en primer lugar la relación continúa entre lo construido y lo no construido; eso no quiere decir "naturaleza" sino "ambiente" porque el ambiente lo forman los ciclos del viento, del sol, del agua, los modernistas como Le Corbusier, pero también después.

El suelo son los recursos, los habitantes, que no son sólo humanos, entre otras cosas. Por lo tanto, es un enfoque más ecológico. Entonces, nosotros nos queremos referir a este sistema, al sistema de la decoración en los interiores, a la relación con la industria, con Marco Zanuso, gran diseñador internacional. Él trabaja mucho en el valor cultural del diseño y la cultura industrial y

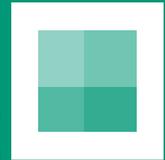
yo tomaría de Filippo Alison el trabajo continuo de repetir la misma cosa como si se tratara de la misma escena de una misma película, pero en evolución. Tomo este ejemplo de la introducción de Rosalio Bonicalzi "Escritos selectos sobre la arquitectura y la ciudad" de Aldo Rossi en los cuales el arquitecto muy a menudo vuelve hacia atrás como si fuera una película en la cual grabas la misma escena una y otra vez. Pero también debe después evolucionar porque el tiempo nunca se detiene.

Y entonces se me ocurre un método de trabajo que podría relacionarse con aquello de Filippo Alison. Es un poco un argumento que no es el diseño del producto en sí. Nos interesa hacer una lámpara, pero solamente hasta un cierto punto; o hacer una mesa, bien... pero diseñar sistemas integrales para el ambiente construido es algo más, es el ambiente construido que es aquel espacio vacío para determinar el hábitat. El habitar, de acuerdo con la concepción de Heidegger, obviamente es el diseño en cuanto al pensamiento diseñador, el pensamiento capaz de diseñar, Y así esto es un poco como el elemento básico que se reverbera entre el espacio interior y el exterior o más bien tratando siempre de encontrar esas relaciones que, sin embargo, no son sólo visuales, son también funcionales, son también de carácter ambiental... que luego el diseño de hoy en día en Italia se ve frecuentemente aminorado en los Estados Unidos como "Eco design" pero son siempre algunas rebanaditas del problema.

El problema debe ser más amplio. ¿Cómo me relaciono con el ambiente si lo quiero hacer habitable o no? Habitable quiere decir reducir las cargas del ambiente y captar todos los elementos positivos para el ser humano, por lo tanto son psico-perceptivas. Ayer lo vimos en la conferencia sobre las cárceles, los penales. Se cree que el hacer la celda estrecha sea ya punitivo. Pero en lugar de eso hay un concepto de calidad del espacio que cuando estás en el espacio y lo vives bien, el espacio interior, y luego convives con las personas de ahí existe un modo de relacionarte que no está alienado. El problema es evitar la alienación y el distanciamiento de los individuos sobre su entorno porque el entorno se convierte también en ambiente mental y en entorno de vida. Así

que ésta es un poco la preparación, es donde tiene lugar la técnica, la decoración, los colores que incluimos. Sin embargo, tiene una visión más amplia de sistemas para el ambiente construido; sistemas y productos para el entorno construido.

INTRODUCCIÓN
Blanca Ruiz Esparza Díaz de León
y Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina



El Taller Internacional de Interiorismo (TIIN) es una plataforma institucional de carácter teórico/práctico con experiencias compartidas entre actores de instituciones de dos o más países. Muestra la vanguardia en personalidades, tecnología y productos a estudiantes, egresados, académicos y profesionistas de la disciplina del diseño de interiores a través de conferencias, talleres, foros y exposiciones.

Es una experiencia compartida de aprendizaje disciplinar caracterizada por el diálogo intercultural y el énfasis en construir la identidad autónoma de la profesión destacando la importancia de la cooperación interdisciplinaria.

El TIIN favorece la transmisión de los saberes y haceres del diseño interior arquitectónico desde instituciones de distintos países y genera actividades académicas caracterizadas por la creación y difusión de una cultura internacional del Interiorismo. Promueve la movilidad de profesores de varios países y de alumnos, principalmente mexicanos e italianos, al interno de sus países y fuera de ellos.

Durante una década de llevarse a cabo en sedes de México e Italia, se ha generado un cuerpo de conocimientos propio expresado en varias publicaciones impresas y digitales que dan cuenta de los resultados de la actividad.

Las instituciones impulsoras de esta iniciativa son la Universidad Autónoma de Aguascalientes a través del Departamento de Diseño del Hábitat, la

Escuela de Arte y Superior de Diseño Pau Gargallo de Barcelona, España, y el Departamento de Arquitectura de la Università degli Studi di Napoli Federico II. En diez años se han sumado instituciones de prestigio como son: la Universidad Latina de México, de Celaya, Gto., y la University of Florida (U.S.A.)

Las acciones del Taller internacional de Interiorismo son:

- El desarrollo de trabajo colegiado entre académicos de las instituciones participantes.
- La impartición de clases magistrales.
- La resolución de problemas de diseño mediante la elaboración de anteproyectos de interiorismo.
- La publicación de los resultados de las reflexiones de académicos y de los proyectos elaborados por los estudiantes.
- Temas actuales para la conceptualización y desarrollo para un proyecto de diseño de interiores.

Los ámbitos en que se desarrolla el TIIN son:

a. Como un espacio de reflexión disciplinar

En este ámbito, los especialistas aportan sus conocimientos del interiorismo desde diversas plataformas y orígenes disciplinares. Se reflexiona sobre los temas y conocimientos actuales que son relevantes para la realización de un proyecto de diseño de interiores, tales como derechos humanos, comunicación del proyecto, creatividad, materialidad, sustentabilidad procesos de diseño, patrimonio, innovación y tecnología, arte, construcción proporción y escala, semiótica, ciencias sociales, arteología, entre otras. La aportación que revela es la inquietud de asignar y nombrar conceptos particulares a la disciplina, refiriéndose a marcar la identidad de la profesión y sólo se puede lograr a través de tener un referente claro y conciso del conocimiento necesario para realizar un proyecto de diseño de interiores en cualquier ámbito de acción y determinada escala.

b. Como acción de difusión de la cultura internacional del interiorismo

El TIIN propone a los estudiantes y público la creación de una cultura internacionalista del interiorismo. En este sentido, el conjunto de acciones y eventos del TIIN corresponde a la taxonomía del “hecho de difusión cultural” donde fenómenos como la promoción del patrimonio, el multilingüismo, la digitalización, el turismo cultural, las sinergias con la educación y la movilidad de colecciones son parte de los contenidos académicos y de las acciones prácticas en el evento del taller.

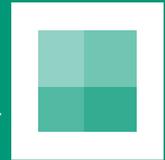
Tras once ediciones del TIIN, surge la necesidad de reflexionar sobre los problemas y debates resultado del ejercicio de la actividad por ser éste un espacio donde se comparten conocimientos, experiencias y prácticas sociales, se identifica el concepto de cultura (entendida como el conjunto de formas simbólicas) fuertemente arraigado en el desarrollo de cada uno de los talleres internacionales, por lo que se plantean como un hecho cultural.

Objetivo

Dialogar sobre los temas, problemas y debates del TIIN a fin de mantener buenas prácticas en sus dos ámbitos, por lo que se trabajará en dos mesas de trabajo con los siguientes ejes temáticos:

- a. Espacio de reflexión disciplinar.
- b. Acción de difusión de la cultura internacional del interiorismo.

PRIMERA MESA:
Espacio de reflexión disciplinar



**REALTÀ AUMENTATE E PERCEZIONI INTERATTIVE DEGLI SPAZI
ANAMORFICI NELL'ARTE CONTEMPORANEA**

Alessandra Pagliano

Le arti visive si trovano oggi in una condizione caratterizzata da un'estrema varietà di forme e modi (*performance*, installazioni, video, elaborazioni digitali) che frequentemente basano la propria espressività su un uso sperimentale e innovativo della tecnologia, a vantaggio di nuovi sistemi di fruizione dell'oggetto artistico, caratterizzati dal movimento dello spettatore e dalla mutevolezza delle forme, a vantaggio di un coinvolgimento sensoriale di forte impatto, volto all'interattività. Esiste tuttavia un vasto filone della produzione artistica contemporanea fondato sulla riscoperta di una antica tecnica proiettiva, un capriccio prospettico barocco, costruito sui principi della prospettiva lineare che, dopo alcuni secoli di oblio, ha trovato nuovo slancio grazie alle possibilità tecnologiche odierne, sebbene l'opera d'arte prodotta sia del tutto libera da interfacce e dispositivi multimediali e digitali. Si tratta di quella prospettiva violentemente distorta che prende il nome di anamorfose, termine greco, *ana* (indietro) e *morphé* (forma), che letteralmente vuol dire "ricostruzione della forma", utilizzato per indicare immagini "trascritte"¹ che si ricompongono solo se osservate da un determinato punto di vista. In termini squisitamente geometrici si tratta di una trasformazione dell'immagine di partenza dovuta a una proiezione conica, ovvero da un punto proprio, verso una o più superfici opportunamente disposte nello spazio che, intercettando ciascuna una porzione di raggi proiettanti, determinano su di esse la formazione di porzioni trascritte dell'originaria forma, frammenti più o meno riconoscibili a seconda dell'inclinazione della superficie rispetto alla figura di partenza. Solo quando l'occhio dell'osservatore coincide con il centro di proiezione dell'intero siste-

1 Cfr. Triggianese, A., (2011). *Trascrizioni anamorfiche*, in *Trascrizioni*, a cura di P. Belardi, A. Cirafici, A. di Luggo, E. Dotto, F. Gay, F. Maggio, F. Quici. Roma: Arte grafica, pag. 296.

ma, l'immagine percepita corrisponde a quella proiettata e il significato dei segni anamorfici diventa esplicito. Storicamente, l'anamorfo si trova la sua massima diffusione in età barocca, grazie al desiderio degli artisti di sperimentare gli effetti illusori della *perspectiva artificialis*, sebbene la complessità dei processi geometrici per la costruzione di tali immagini, la relegano a una ristretta cerchia di pittori; uno dei primi e più celebri esempi è il dipinto *Gli Ambasciatori* (1533) di Hans Holbein il Giovane (attualmente esposto alla National Gallery a Londra) in cui l'artista raffigura l'incontro tra gli ambasciatori Georges de Selve e Jean de Dinteville, e propone all'osservatore un "enigma visivo", una figura di difficile riconoscibilità, dovuta alla deformazione anamorfica: si tratta dell'immagine di un teschio, che si svela solo all'osservatore che voglia dirigere un ultimo e fugace sguardo verso la tela, da posizione molto decentrata². Nonostante i celebri affreschi del complesso conventuale romano di Trinità dei Monti e i trattati del frate minimo Jean François Nicéron³, l'anamorfo ha subito lunghi secoli di oblio prima di essere nuovamente riscoperta lungo i marciapiedi delle maggiori città americane, da alcuni *street artists* come Kurt Wenner, Julian Beever e Leon Keer, che hanno usato immagini violentemente distorte per creare effetti illusori di sfondamento della superficie pittorica bidimensionale, a vantaggio di una tridimensionalità apparente che permette agli spettatori di collocarsi credibilmente all'interno della scena dipinta, ma solo agli occhi dell'osservatore che si trovi nella posizione della visione privilegiata. Proprio questo aspetto ludico, nella sua immediatezza di fruizione e di coinvolgimento, ha consentito di poter allontanare le anamorfose dal ristretto giro degli specialisti e degli studiosi di geometria a vantaggio di un'ampia diffusione di installazioni dal carattere artistico, divulgativo o addirittura commerciale⁴. La riscoperta contemporanea è certamente da addursi

2 Cfr. De Rosa, A. e D'Acunto, G. (2002). *La vertigine dello sguardo. Tre saggi sulla rappresentazione anamorfica*. Venezia: Cafoscarina.

3 cfr. De Rosa, A. (2013). *Jean François Nicéron. Prospettiva, catottrica e magia universale*. Coma: Aracne ed.

4 Cfr. Triggianese, A. (2013). *Epifanie della visione. Geometrie e interpretazioni delle trascr-*

alla semplificazioni dei processi grafici di costruzione delle immagini anamorfiche, interamente generate grazie alla videoproiezione luminosa, le cui tracce vengono ricalcate poi dagli artisti per ottenere l'immagine trascritta, senza il ricorso a complesse operazioni geometriche. La figura di partenza infatti viene proiettata nello spazio e i fasci luminosi finiscono per investire una o più superfici, diversamente inclinate che, opponendosi alla luce, intercettano su di esse porzioni dell'immagine iniziale. Si tratta di materializzare, attraverso la luce, il processo geometrico di "proiezione e sezione" che caratterizza l'intera disciplina della Geometria Proiettiva: la superficie che opera la sezione della stella di raggi proiettanti può determinare una deformazione più o meno sensibile dell'immagine di partenza, in virtù della sua maggiore o minore inclinazione rispetto ad essa.

Ma le anamorfosi contemporanee hanno assunto il carattere di installazione perché si sono sottratte dominio della semplice superficie pittorica bidimensionale, per invadere spazi architettonici, urbani e addirittura interi brani di paesaggio⁵, a vantaggio della possibilità di "entrare nell'opera d'arte", di attraversarla, percorrerla, indagarla nella sua complessità spaziale. L'artista svizzero Felice Varini utilizza superfici architettoniche preesistenti come supporto fisico e tangibile dei segni anamorfici, operando in ambienti evidentemente tridimensionali, nei quali riesce ad annullare la profondità grazie alla sovrapposizione di suggestive forme geometriche colorate, deformate prospetticamente lungo i piani dello spazio plastico reale, ma riconducibili ad una apparente bidimensionalità solo per l'osservatore che si trovi nel punto di vista privilegiato. L'architettura passa in secondo piano, diventa un substrato, una tela su cui dipingere, una tela che però già contiene gli spunti dai quali partire e in base ai quali impostare l'intera creazione artistica. «Se stabilisco una particolare relazione con le caratteristiche architettoniche che influenzano la forma dell'installazione, il mio lavoro

zioni anamorfiche. [Tesi di dottorato], Università degli Studi di Napoli "Federico II". <http://www.fedoa.unina.it/g185>.

5 Varini, F. (2001). *Segni*, Bellinzona (Svizzera).

conserva ancora la sua indipendenza a prescindere dagli spazi architettonici che incontro. Io parto da una situazione reale per costruire la mia pittura. La realtà non viene mai alterata, cancellata o modificata, essa mi interessa e mi seduce in tutta la sua complessità. Io lavoro "qui ed ora"⁶. Questo legame inscindibile tra lo spazio e l'installazione anamorfica è una delle principali caratteristiche dell'opera di Varini: si viene così a generare un rapporto di reciproca influenza tra oggetto reale e oggetto artistico, nel quale entrambe le realtà dipendono l'una dall'altra, pur mantenendo una propria autonomia. Il contributo offerto dal luogo, dove l'opera d'arte viene installata, non è solo quello di sostegno fisico per nuovi segni ma è prima di tutto ispirazione, suggestione, punto di partenza addirittura grazie ai suoi vuoti e l'anamorfofi fornisce all'osservatore lo stimolo per una fruizione più complessa e profonda di quello spazio.

I luoghi reali, dunque, 'ospitano' nuovi segni che ad essi si sovrappongono, talvolta temporaneamente, attraverso ampie strisce di adesivo colorato, che forniscono all'osservatore una sorta di "realtà aumentata"⁷, uno spazio immersivo e interattivo analogo a quelli generati dalle recenti applicazioni digitali, senza tuttavia dover ricorrere ad interfacce tecnologiche tra il dato progettato e l'utente finale, e ciò grazie a un proprio processo comunicativo fondato sulla meraviglia generata dai semplici fenomeni psicologico-percettivi, processi di disvelamento affidati a una "epifania della visione", un riconoscimento di forme e di significati di cui si fa attore principale il visitatore. In tal modo, il legame semantico progettato viene attivato dallo stesso osservatore, reso artefice di un processo soggettivo di generazione del significato. L'anamorfofi, infatti, dà vita a un coinvolgimento attivo in una dimensione

6 <http://www.varini.org>

7 La Realtà Aumentata (*Augmented Reality*) è un sistema grafico avanzato interattivo che permette di oltrepassare i confini tra reale e virtuale grazie a particolari dispositivi di rendering, tracciamento e georeferenziazione, che consentono a un'interfaccia tecnologica di aumentare la realtà fisica percepita con elementi multimediali caratterizzati da un elevato grado di interattività dell'utente con lo spazio che lo circonda.

ludica, che include il soggetto nell'opera stessa poiché l'organizzazione della percezione dello spazio è condizionata dall'interpretazione che l'osservatore attribuisce ai diversi elementi in esso ricorrenti.

Agostino De Rosa, commentando l'opera di Varini afferma che: «...l'osservatore delle sue opere è vincolato inizialmente ad un punto di fruizione privilegiato, dal quale l'opera appaia coerentemente nella sua forma *retta*, come fosse 'applicata' in modo metonimico sulla realtà fenomenica esistente; ma basta spostarsi di pochi gradi, oppure percorrere cinematicamente lo spazio su cui si 'proietta' *de iure* l'opera, perché quel disegno coerente si frantumi in una serie di lacerti anamorfici⁸. La percezione convenzionale collassa e un senso di instabilità e, al contempo, di curiosità emancipa l'osservatore dalla sua collocazione stanziale, di fronte all'opera, invitandolo ad immergersi nel gorgo dell'anamorfosi». La 'visione perfetta' non è dunque l'unico obiettivo delle opere d'arte anamorfiche, ma addirittura ne costituisce solo il punto di partenza per una nuova esperienza di indagine, attraverso gli infiniti punti di vista secondo i quali, facendosi guidare da quei nuovi e temporanei segni, è possibile guardare lo spazio. Ed ecco che ritorna la terza dimensione, e potremmo dire anche la quarta, il tempo, che consente agli osservatori di muoversi tre quelle linee che, da altro punto di osservazione, divengono semplici e suggestivi frammenti di colore. È opportuno, tuttavia, considerare che ogni disegno, o rappresentazione pittorica, è in fondo composta da segni figurativi, tracce materiche di pigmenti, caratterizzati da differenti spessori e colori, ovvero da un materiale riconoscibile, quale la pennellata ad olio di Van Gogh o la grafite di uno schizzo. Questi si manifestano chiaramente a quell'osservatore che, avvicinandosi alla tela, finisce per perdere la visione d'insieme e dunque il contenuto figurativo di quella composizione di tracce che, osservate singolarmente, assumono il carattere di semplici stimoli distali, appartenenti al mondo della percezione fisiologica, oftalmica. L'anamorfosi, dunque, mette in mostra i suoi segni nella loro essenza iconica e fa avvertire all'osservatore la mancanza di

8 De Rosa, A. (2013)

una chiara comprensione di ciò che quelle tracce intendono raffigurare. Questa tensione spinge dunque a cercare di “vedere meglio”, ricorrendo ad un atto interpretativo di disvelamento. Tuttavia, una volta raggiunta la dimensione narrativa attraverso la ricomposizione dei segni in un significato riconoscibile, l'osservatore tende nuovamente a voler ripercorrere le percezioni iniziali per affermare ancora il suo ruolo di protagonista nell'enigma percettivo, interprete del processo in cui il segno diviene epifanicamente disegno. Questa tensione interpretativa induce a fruire lo spazio in maniera cinetica, muovendosi in cerca del giusto angolo di visuale, secondo il quale le linee, che costituivano inizialmente un'entità figurativamente astratta, si caricano di significato. «Nel dipanarsi del processo di ricezione dell'anamorfofi il terreno figurativo non viene abbandonato: vengono invece modificate percettivamente le relazioni che tra loro legano i tratti figurativi e questo comporta un diverso comporsi dei segni in un disegno coerente. Quando si decifra un testo, non trasformiamo, in genere, tratti di penna in parole, tracce materiali in segni linguistici – anche se talvolta questo potrebbe accadere se stessimo studiando un antico papiro o un testo molto corrotto -, ma attribuiamo a ciò che avevamo già inteso come segni linguistici una funzione sempre più determinata: li comprendiamo nella loro funzione grammaticale, ne contestualizziamo il significato»⁹.

Secondo gli studiosi della psicologia transazionale, che nel XX secolo hanno utilizzato installazioni anamorfiche in numerosi esperimenti scientifici per provare sperimentalmente le teorie dell'interpretazione dell'atto percettivo: «Ogni transazione di vita implica numerose capacità e aspetti della natura umana insieme operanti. Ogni occasione di vita può aver luogo solo attraverso un ambiente, è informata da qualche proposito, richiede un'azione di qualche genere la registrazione delle conseguenze dell'azione. Ogni azione è basata su qualche consapevolezza o percezione che a sua volta è determinata dalle

9 Spinicci, P. (2014). *L'anamorfofi e i limiti dell'immagine, in Rappresentazioni alle soglie del vuoto. Estetiche della sparizione*, a cura di Agostino De Rosa e Giuseppe D'Acunto. Padova: Il Poligrafo, pag. 64

assunzioni che fanno al caso»¹⁰.

In tal modo Hadley Cantril definisce il concetto che è alla base della psicologia transazionale, mettendo in evidenza il circolo continuo che si genera all'atto della percezione, in cui si mescolano l'esperienza passata e le aspettative per futuro, che condizionano in questo modo le scelte interpretative del presente. In base a tutto quello che si è già visto e in base a quello che ci si aspetta di vedere, tra le infinite possibilità di configurazione della realtà, a partire da un'unica immagine retinica, il soggetto ne sceglie una sola che è di una stretta e univoca corrispondenza tra mondo esterno e il percepito. La mente è dunque il vero strumento della vista e dell'osservazione.

Ciò spiega la presenza costante, nelle opere del Varini, di figure geometriche elementari quali cerchi, ellissi, quadrati e rettangoli, di colori primari ricorrenti come il giallo, il rosso e il blu, che spingono l'osservatore ad isolare i segni colorati del disegno anamorfico dal contesto percepito e ricompone agevolmente la forma percepita grazie alla sua forte riconoscibilità. (Figuras 1 y 2)

Contaminato con elementi espressivi della street art, il progetto *Arma il tuo riscatto* che no recentemente realizzato con Mariano Marmo e Angelo Triggianese per l'allestimento artistico degli spazi degradati della stazione metropolitana di Piscinola (NA), sceglie di trascrivere lungo le superfici murarie di uno luogo preesistente brevi frasi o parole, formate graficamente da lettere colorate, di immediata riconoscibilità, sia morfologica che sintattica¹¹.

Il meccanismo del 'riconoscimento', dell'attribuzione di senso alla frase che progressivamente verrà svelata, ha generato negli spettatori una istintiva soddisfazione verso il proprio ruolo di fruitore attivo, creando in tal modo un senso di appartenenza e di identità con lo spazio 'riconosciuto', piuttosto che meramente percepito (Figura 3)¹².

10 H. Cantril, H. (1958). *Le motivazioni dell'esperienza*. Firenze: La nuova Italia, pag. 69.

11 Cfr. www.boamistura.com

12 Cfr. Pagliano, A., Marmo, M. [a cura di] (2014). *Arma il tuo riscatto. Progetto di allestimento artistico partecipato per la stazione di Piscinola-Scampia*. Napoli: Giannini.

anamorfosi_arte contemporanea

Felice Varini



Sept carrés pour sept colonnes,
Parc de la Villette, Paris 2015



Fig. 1, Felice Varini, *Sept carrée poui sept colonnes*, Parc de la Villette, Paris 2015.

anamorfosi_arte contemporanea

Felice Varini



Trapezio con due diagonali, Lugano 1996



Fig. 2, Felice Varini, *Trapezio con due diagonali*, Lugano 1996.

1. LA CULTURA E' L'UNICA ARMA DI RISCATTO

Il luogo scelto per realizzare il primo intervento è il percorso che porta dal piazzale della stazione al parcheggio. Questa parte della stazione costituisce sicuramente una delle criticità più evidenti, a causa del suo andamento tortuoso e a causa delle alte barriere metalliche che lo chiudono, dando a chi lo percorre la sensazione di essere in gabbia.

Il progetto consiste in un allestimento che ripropone, tramite una proiezione anamorfica, una frase scelta attraverso la ricerca e la selezione di immagini e suggerimenti provenienti da filmati e documentari girati a Scampia.



LA PROIEZIONE

L'anamorfosi è il processo di proiezione di un'immagine da un punto su uno o più piani diversamente inclinati rispetto all'osservatore. L'immagine così trascritta può essere percepita nel modo "corretto" solo dal punto di vantaggio, che coincide con quello di proiezione. Discostandosi da esso l'immagine proiettata perderà la sua conformazione originale diventando inconfondibile cambiando sia nella forma che nelle proporzioni: in questo caso il punto di vantaggio è stato scelto lungo la traiettoria che si percorre per raggiungere il parcheggio, in modo da rendere facilmente possibile la lettura del testo sia nella sua forma leggibile che nelle infinite configurazioni diverse che si presentano lungo il cammino dell'osservatore.



IL RUOLO ATTIVO DELL'OSSERVATORE

In questo progetto l'Osservatore-utente è invitato a riscoprire il contesto in cui si muove e a diventare protagonista attraverso la fruizione dell'opera.

I frammenti di parole visibili o le lettere rese inconfondibili dal forte scorcio prospettico saranno il pretesto per l'Osservatore di interagire con lo spazio in cui si muove.

L'intervento si presta ad una lettura a diversi livelli e presenta un carattere fortemente ludico che porta l'Osservatore a non essere più intronato dall'ambiente che lo circonda.



- 1.-2. L'intervento visto da due dei possibili punti di vista: la formazione del testo segue lo scorcio in cui si muove l'utente
3. Collage della proiezione in varie forme



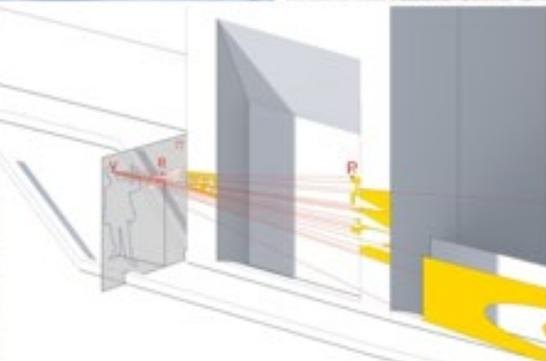
LA REALIZZAZIONE

Una volta effettuato un accurato rilievo dei luoghi si è proceduto a calibrare l'immagine per effettuare la proiezione, in modo da rendere inalterata sotto la parola ARMA. Quando l'Osservatore si trova nel punto di vantaggio può leggere la frase completa e quindi attribuirle alla frase un nuovo senso e valore positivo. Grazie alla partecipazione degli educatori del centro L'Imponta e degli insegnanti dell'I.C. "San Gaetano", è stato possibile coinvolgere le energie dei ragazzi che hanno partecipato alla realizzazione del progetto nel mese di Luglio 2014.

Ho messo la mia voce in mezzo alla mia musica ed ho inteso stimolare gli altri a capire le parole, ad afferrare il senso o la sola sonorità, ho inteso stimolare chi mi ascolta a fare attenzione a ciò che sta succedendo, a ciò che accade nel momento in cui si ascolta un brano non perché questo sia piacevole, ma perché ascoltare significa qualcosa, e ascoltare con attenzione, magari riflettendo il disco d'accapo perché non si è capito, magari facendo insieme che non è riuscito ad individuare al primo ascolto una parola, un'operazione stimolante, coinvolgente; è il modo che ho scelto per comunicare con gli altri, per essere presente in mezzo agli altri, per essere quello che dà il pretesto, lo spunto ad un'azione, ad un'operazione.



Lucio Battisti



La proiezione effettuata dal punto P sul piano T individua le superfici su cui si dipinge il logo



ARMA IL TUO RISCATTO

ARMA IL TUO RISCATTO è una iniziativa nata dalla tesi di laurea in Architettura di Mariano Marmo e dal Master Profilo con Alessandra Pagliano e Angelo Triggianese del DAMIC, Università degli Studi di Napoli "Federico II".
L'obiettivo è stato realizzato dall'Associazione di Volontari del Comune di Napoli, nell'ambito del progetto "EAV - Ente Autonomo Volontario partecipato" realizzato in collaborazione con il Comune di Scampia e dal centro di educazione territoriale "Imperatore - Oresteio Urso". I lavori sono stati finalizzati nel mese di Luglio 2014.

Fig. 3. Arma il tuo riscatto. Progetto di allestimento artistico partecipato per la stazione di Piscinola-Scampia, di Mariano Marmo, con Alessandra Pagliano e Angelo Triggianese (tutor), Piscinola (Na), luglio 2014.

**ARCHITETTURA DEGLI INTERNI E DESIGN ATTRAVERSO
GLI SPAZI COMMERCIALI**
Alfonso Morone

Architettura degli interni e design sono discipline che spesso condividono gli stessi ambiti progettuali. Sia il design, nella sua accezione spaziale, che l'architettura degli interni si misurano, infatti, con la dimensione del dettaglio e coltivano la medesima attenzione esecutiva nel progetto. Certo le differenze potrebbero ricercarsi utilizzando alcuni presunti opposti, quali industria e artigianato, singolarità e serie, contesto e prefabbricazione. Oggi, però, queste coppie oppositive hanno visto ridotte le rispettive distanze e tendono, piuttosto, a sfumare nella pratica progettuale contemporanea verso ambiti intermedi, come quello dell'artigianato evoluto e delle serie variate. Proprio per il superamento di anacronistiche e nette differenziazioni, la misura tra le due discipline deve essere ricercata in quei temi in cui più evidente è il confronto e l'integrazione.

L'architettura commerciale è certamente uno di questi.

Negli spazi commerciali, infatti, confluiscono componenti materiali, legate alla natura fisica e spaziale delle soluzioni espositive, assieme ad aspetti immateriali come la necessità di una corretta autorappresentazione del brand (Vernet & de Wit, 2007). Ripercorrendo storicamente l'evoluzione dell'architettura commerciale possiamo leggere le trasformazioni dell'approccio al progetto alla piccola scala, la sua duplice natura funzionale e simbolica, e con esso le relazioni che si generano tra architettura degli interni e design. Da questo punto di vista la stessa nozione di progetto, che si è espressa storicamente, da un punto di vista concettuale e della prassi di lavoro come una fenomenologia articolata, in primo luogo, dalle ragioni espressive, spaziali e concettuali proprie del progettista (Gregory, 1966), appare totalmente superata.

Un approccio così esclusivo, è oggi inadeguato ed incompleto, essendo l'attività progettuale sempre di più caratterizzata da una forte interdisciplinarietà. Con il brand il mondo dell'architettura commerciale si è progressivamente allontanato da obiettivi primari, come quelli relativi all'acquisto di beni per necessità funzionali. Oggi l'atto d'acquisto è sempre più legato a bisogni immaginari e simbolici che trovano una loro concretizzazione negli spazi di consumo (Riewoldt, 2002).

Parallelamente a questa affermazione di natura generale il rapporto tra architettura e luoghi di vendita si è ovviamente espresso attraverso l'evoluzione della pratica progettuale. Nei primi spazi commerciali progettati dagli architetti, agli inizi del XX secolo, il modello di riferimento prevalente era quello di un ambiente lussuoso, tipico delle sale di rappresentanza delle abitazioni dell'alta borghesia (Soto, 2003). Gli interni, prevalentemente rivestiti in legno, tendevano a trasmettere intimità ed eleganza, perseguendo l'idea di un ambiente appartato e selettivo rispetto alla chiassosa promiscuità dell'esterno stradale. Modelli esemplari di questi formati commerciali della prima modernità, sono le opere di Adolf Loos. La camiceria Knize (Vienna 1910-1913), miracolosamente giunta intatta sino ai nostri giorni, ed il magazzino Goldman Salatsch (Vienna 1910), situato in Michahelerplatz, di cui si conservano ancora, pur nel cambio di destinazione d'uso dell'immobile, gli arredi originari. Il processo di assimilazione tra abitazione borghese e spazio commerciale giunse a vere e proprie simulazioni di interni residenziali, come nel negozio Knize di Parigi allestito ancora una volta da Adolph Loos. (Figura 4)

Qui l'uso di componenti simboliche, quali il camino affiancato da comode poltrone imbottite, chiaramente estranee alle dirette necessità della vendita, avevano la sola funzione di completare il riferimento ad un immaginario borghese, prelevandone alcuni segni distintivi e delocalizzandoli nel negozio. In questa fase storica l'architettura commerciale espresse per prima una profonda diversità rispetto ai canoni temporali del tradizionale progetto architettonico, introducendo per la prima volta in uno spazio pubblico, quale almeno parzialmente è il negozio, un concetto di temporaneità programmata.

I luoghi di vendita dovevano contribuire, soprattutto attraverso lo spazio della vetrina, alla costruzione di scenari allestitivi destinati a essere continuamente modificati. Ciò che fa rientrare pienamente questa fase storica nel novero dell'architettura è la condivisione di una logica di relazione tra committenza e architetto, in cui queste due entità restano autonome l'una dall'altra. In tal modo la progettazione degli spazi commerciali rappresenta una semplice estensione della più generale ricerca architettonica.

Qualcosa però inizia a cambiare già agli inizi del Ventesimo secolo, con l'invenzione e poi con la successiva affermazione del Brand.

La concezione di marca poneva, già in origine, una grande enfasi sull'espressività grafica e su un'idea di progetto estesa ad ambiti multidisciplinari. La comparsa del primo e più celebrato brand, la Coca Cola, si identifica con l'uso del suo celebre logotipo, attraverso un segno grafico, sintesi di un lettering e di una precisa scelta cromatica che rappresenta in maniera unica e memorabile l'essenza della marca. I nuovi manufatti di identità grafica ebbero una rapida diffusione già nella prima metà del XX secolo. (Figura 5) Essi, da un primo uso puramente tipografico e pubblicitario, estesero gradualmente la loro presenza nello spazio urbano, prima attraverso vetrofanie applicate alle vetrine, poi mediante insegne sporgenti, sino da una forma di integrazione strutturata con lo spazio commerciale.

Una delle prime esperienze di una completa integrazione tra brand e punto vendita, è fornita dalla catena di negozi Bata comparsa tra le due guerre nella Repubblica Ceca. L'industriale calzaturiero Tomas Bata decise di realizzare, a partire dagli anni '20, alcuni edifici commerciali fondendo i principi del funzionalismo razionalista con le necessità di una forte corporate identity. L'elemento di maggiore evidenza architettonica era concentrato nell'insegna che esercitava un richiamo alla scala urbana, impegnando vari livelli della facciata-vetrina. Un edificio, ancora oggi esistente, fu realizzato secondo questi nuovi principi comunicativi a Praga tra il 1927 e il 1929 dall'architetto Ludvik Kysela (Figura 6).

La prima metà del secolo scorso vide altri esempi di promozione della marca attraverso l'architettura. Tra i casi più notevoli, quello rappresentato da-



Fig. 4.



Fig. 5.

ll'opera dell'architetto tedesco Erich Mendelsohn¹³. (Figura 7)

Egli apportò un radicale mutamento dei riferimenti espressivi del grande magazzino, sino ad allora ancorati a modelli neostoricistici, integrando i principi di rappresentazione della marca all'interno di una raffinata espressività compositiva. Nel caso del Deukon Haus, realizzato a Berlino nel 1927, per la prima volta la fascia verticale dell'insegna a bandiera venne ripiegata a formare, attraverso la pensilina d'ingresso, un' importante componente spaziale.

Un ulteriore momento di cambiamento che spinse il negozio ad assumere un connotato più vicino all'evento, superando la sua natura esclusivamente architettonica, si sviluppò negli anni Sessanta. In quegli anni all'idea di spazi commerciali finalizzati in maniera diretta ed esclusiva alla vendita di prodotti, subentrarono concetti di richiamo del consumatore più astratti, come quello della spettacolarizzazione. L'acquisto e la frequentazione di specifici luoghi di vendita, divenne un tramite per formalizzare l'appartenenza a piccole ed esclusive nicchie sociali. Conseguentemente fu completamente rivoluzionato il modo di concepire lo spazio di vendita ed in particolare le vetrine. Esse dovevano, principalmente, dare forma a un nuovo stile di vita rappresentato dagli abiti e accessori e quindi dovevano essere sorprendenti in modo da attirare l'attenzione del passante con la ambientazione di scene di vita reale, che incessantemente dovevano essere aggiornate e riviste.

Proseguendo nella nostra ricostruzione cronologica, è tra la fine degli anni Settanta e gli Ottanta che giunsero a definirsi più chiaramente i nuovi indirizzi, secondo cui si svilupperanno negli anni a venire, e sino ad oggi, le nuove modalità di relazione tra esigenze commerciali e qualità del progetto. Gli anni Ottanta furono il decennio in cui maturò l'uso del progetto come elemento di richiamo legato alla varietà dei formati commerciali.

13 Mendelsohn nel decennio tra i primi anni venti e gli anni '30, realizzò una serie di grandi magazzini in molte città tedesche. Tra i più noti i Magazzini Shocken di Norimberga nel 1924 e di Stoccarda del 1928 sino al Colobushaus di Berlino del 1932. Si veda Zevi, B. (1982), *Erich Mendelsohn*, Bologna: Zanichelli

Oggi il principio di una diversificazione degli spazi di vendita, assegnati a differenti progettisti, risulta universalmente adottato dalle marche del sistema della moda. Tutti i più noti brand utilizzano i più accreditati progettisti internazionali, in modo da ottenere una indiscutibile qualità e visibilità ai loro principali spazi di vendita. Questa ormai diffusa manifestazione della marca trova origine nella strategia adottata da Esprit negli anni Ottanta. Allora Dough Tompkins, manager dell'azienda, si rivolse ai principali designer del panorama internazionale attivi in quegli anni, come Ettore Sottsass, Shiro Kuramata, Antonio Citterio, Norman Foster, affinché utilizzassero gli show room loro assegnati come un autonomo esercizio della loro eccezionale espressione progettuale. Inaggiando una serie di designer dalle caratteristiche tanto diverse, Esprit riuscì ad evitare ogni affinità tra i suoi diversi spazi, conservando allo stesso tempo una identica filosofia di approccio al progetto commerciale (Figura 8).

Oggi l'espressione fisica della marca, che inizialmente si limitava all'utilizzo di un'adeguata insegna grafica, trova una sua espressione nell'insieme dello spazio architettonico dello show room. All'apice di questa strategia sono posti quelli spazi, eredi dell'esperienza di Esprit, opportunamente definiti "flagship store", appunto gli edifici insegna della marca. La realizzazione di un edificio che per dimensioni, qualità espressiva e capacità di attrazione, sia in grado di proiettare le idee e lo spirito che stanno dietro ad una storia aziendale, costituisce una delle strategie di comunicazione più efficaci nel mondo degli spazi commerciali. Praticamente tutte le aziende più note del sistema della moda si sono adeguate a questa nuova tendenza. Si tratta di luoghi attraverso cui identificare la marca, attraverso l'associazione con un altro elemento generatore dell'immaginario collettivo contemporaneo, quello del design e della costruzione dell'eccezionalità all'interno dello spazio fisico della città. Ognuno di questi flagship store rappresenta uno straordinario ed esclusivo episodio di sperimentazione progettuale, con alcune costanti ricorrenti. La prima è certamente l'assenza di qualunque interesse verso la monumentalizzazione della marca. I registri espressivi più diffusi evitano l'utilizzo di una fisicità massiva ed incombente, perseguendo piuttosto l'idea della trasparenza, e di una conti-

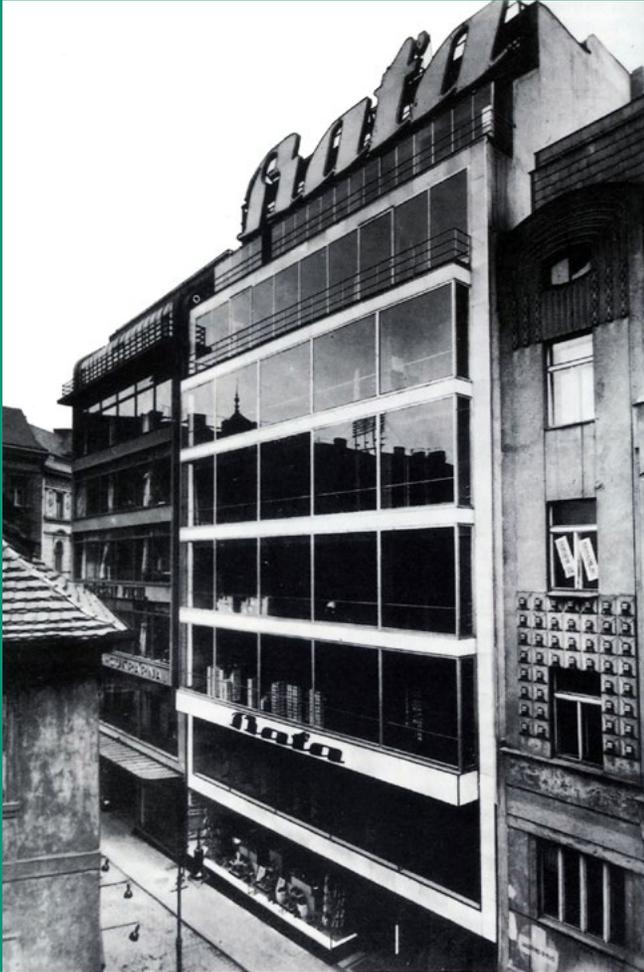


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

nuità, nella costruzione, dello spazio interno ed esterno. Non a caso uno degli esempi più evocati dai progettisti di questi enormi show room è la semplice Maison de Verre di Parigi, un volume regolare rivestito di vetro e sorretto da un'esile struttura in ferro. Composizione che sul finire degli anni Venti del secolo scorso, consentì a Pierre Chareau di strutturare liberamente lo spazio interno dell'immobile e che da allora rappresenta un modello di leggerezza ed essenzialità nell'architettura. (Figura 9)

Scendendo ai livelli più bassi dal vertice costituito dai Flagship, sono i valori di replicabilità del formato, di diffusione e di riduzione dei costi che prendono il sopravvento, sino alla base di una ideale piramide, dove troviamo la configurazione in cui si esprime la maggiore necessità di riproduzione identica, quella del franchising. Ad essi viene assegnato il ruolo di fornire il minore riverbero comunicativo sulla marca, ma anche, per capillarità e diffusione, la maggiore quota assoluta di fatturato nelle vendite. Con questa ramificazione dei formati commerciali può dirsi concluso quel processo di integrazione della progettazione architettonica alle necessità aziendali e la sua adesione ad un'idea strategica alla base delle singole formulazioni progettuali espressione di una cultura industriale avanzata in cui confluiscono le esperienze storiche del design e quelle dell'architettura degli interni. (Figura 10)



Fig. 9.

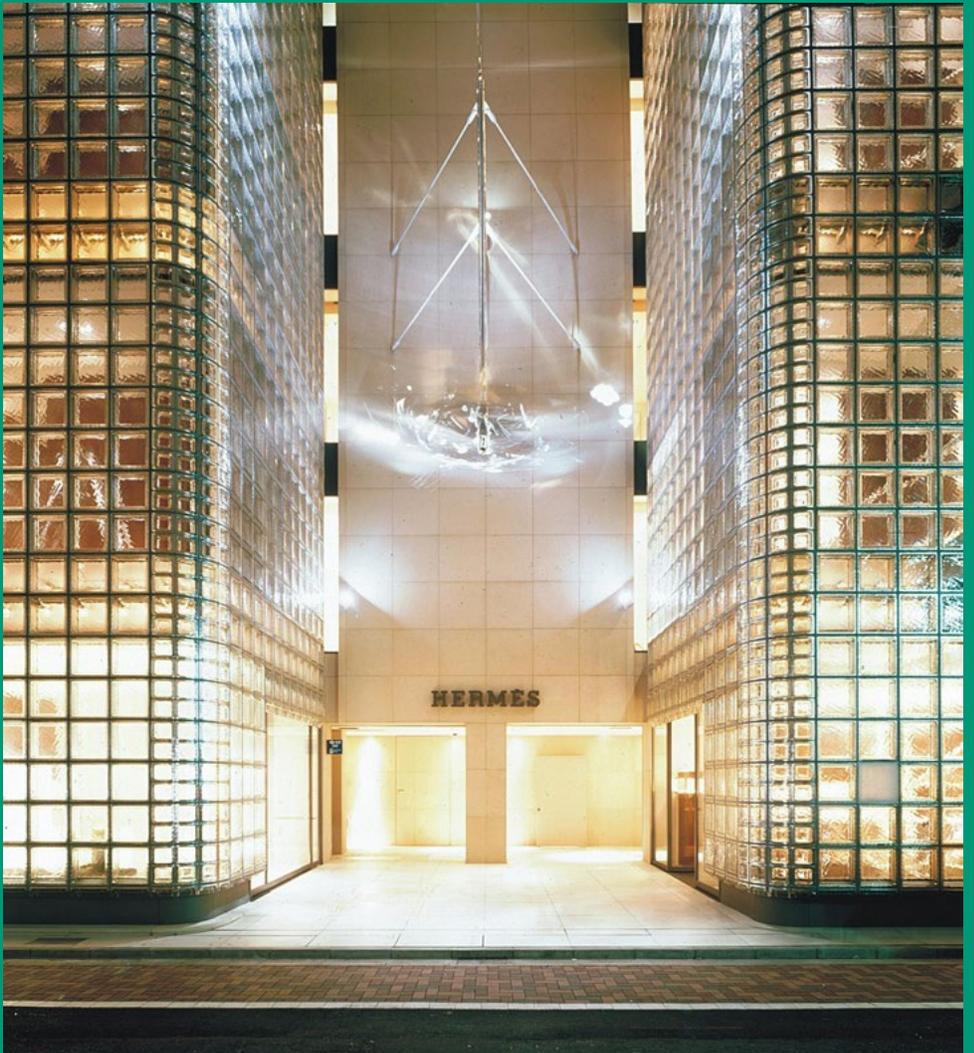


Fig. 10.

**EL RELEVAMIENTO Y LA REPRESENTACIÓN COMO INSTRUMENTOS
DE CONOCIMIENTO**

Dr. Arq. Aníbal Parodi Rebella
Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura,
Universidad de la República, Uruguay

En momentos en que, con motivo de la celebración del Primer Campeonato Mundial de Fútbol, se inauguraba el Estadio Centenario, el arquitecto Julio Vilamajó –figura clave de la arquitectura moderna en Uruguay y la región– terminaba de construir, a sus 35 años, su casa en la ciudad de Montevideo.

La casa Vilamajó, proyectada sobre un terreno pequeño y en esquina (afectado en ambos frentes por retiros obligatorios), es una vivienda singular que se desarrolla en vertical y que, como una fortaleza, protege celosamente su corazón doméstico.

Se organiza en 5 niveles, cada uno con una función y un carácter propio y diferenciado, de los cuales poco o nada se preanuncia desde su hermético exterior (Figura 11).

Julio Vilamajó vivió en esta casa algo menos de dos décadas ya que falleció a los 53 años, poco tiempo después de retornar de su labor en el equipo asesor del maestro Le Corbusier para el proyecto del edificio de las Naciones Unidas en Nueva York.

Al no dejar descendencia y luego de fallecer su esposa Mercedes y su hermana Estrella, la casa pasó a manos del estado uruguayo. Afortunadamente, a finales del siglo pasado, gestiones iniciadas por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, en donde Vilamajó desarrolló una prolífica actividad docente, iniciaron el camino que desembocó en el año 2012 con la inauguración del Museo Universitario Casa Vilamajó.

Luego de ser utilizada durante años como oficina pública, tras décadas de desocupación con escaso o nulo mantenimiento y mucho antes de que la rehabilitación edilicia de la casa se vislumbrara con claridad, comenzó a gestarse el proyecto de recuperación integral de sus espacios interiores.



Figura 11: Casa Vilamajó en 1931, a un año de finalizada su construcción.
Fotografía: Centro de Documentación del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Uruguay.

Con el antecedente de relevamientos colectivos desarrollados en el marco de seminarios didácticos¹⁴ y en el contexto de un trabajo académico dentro de un programa de doctorado en arquitectura, quien escribe este ensayo desarrolló un trabajo inédito que incluyó el relevamiento dimensional detallado de la envolvente espacial de la casa y de su mobiliario, y un registro exhaustivo de las piezas de diseño, luminarias, objetos personales y obras de arte que poblaron sus interiores (Figuras 12, 13 y 14), contando para ello con escasísimos documentos originales: apenas algunos testimonios y una serie fotográfica acotada y parcial. A través de la complementación estratégica de relevamientos directos e indirectos se elaboró una representación integral y consistente de la casa equipada. La vivienda pudo entonces ser mostrada nivel por nivel y a través de una completa serie de cortes que, como un registro tomográfico, revelaba a partir de una descripción gráfica minuciosa su vida interior (Figura 15). No sólo la envolvente de los distintos ambientes sino todos y cada uno de los objetos que la habitaron en vida del maestro Vilamajó, fueron registrados técnicamente con el mayor rigor y detalle posibles. La información, hasta entonces dispersa y fragmentaria, se articuló por primera vez en una representación de la casa “habitada”.

Los cortes así concebidos, evocan por momentos la impronta del legendario dibujo de Saúl Steinberg (Figura 16) que fuera, a su vez, una de las fuentes de inspiración explícita de George Perec para escribir su novela *La vida, instrucciones de uso*. En él se ha retirado parcialmente el plano de fachada de un edificio de apartamentos parisino dejando al descubierto su universo interior¹⁵.

14 El primer intento de relevamiento integral fue desarrollado colectivamente por los asistentes al Seminario de Arquitectura Interior desarrollado en 1996 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República bajo la responsabilidad del profesor Agostino Bossi y con la participación entre otros del Prof. Paolo Giardiello de la *Facoltà di Architettura della Università degli Studi di Napoli, Federico II*.

15 “Los orígenes de este proyecto son muchos. Uno de ellos es un dibujo de Saul Steinberg, aparecido en *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1949) que representa un edificio (sabemos que es un edificio porque junto a la puerta de entrada hay un cartel con la

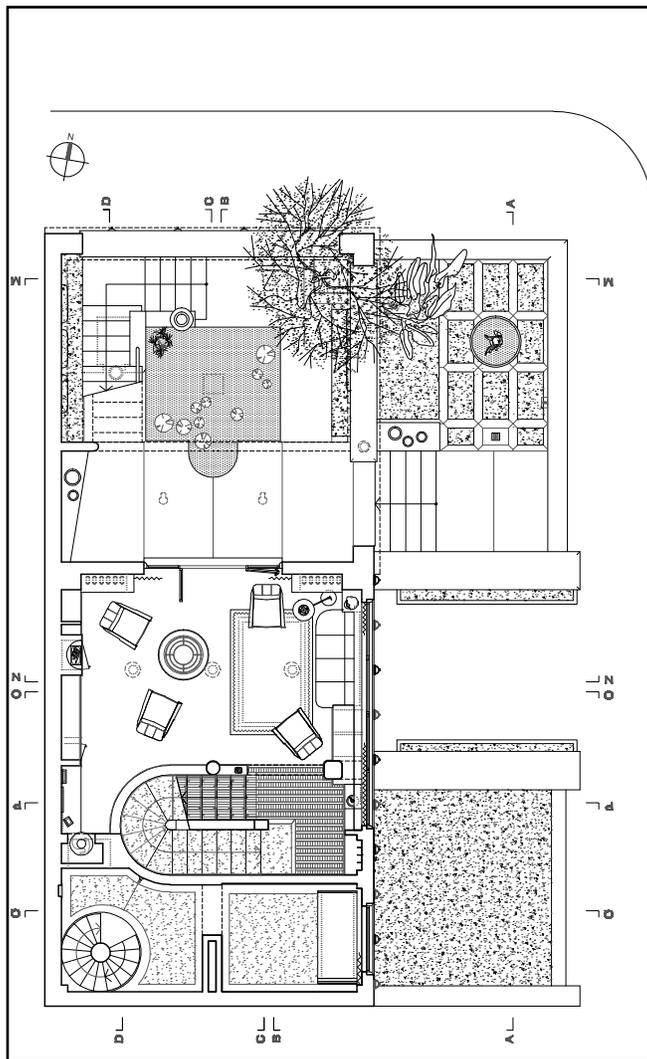


Figura 12 / Casa Vilamajó,
Planta primer nivel: Salón
principal y patio elevado.
Dibujo: Aníbal Parodi
Rebella, 2003. Publicado
en Parodi, Aníbal, *Entre el
cielo y el suelo. La casa del
arquitecto Julio Vilamajó en
Montevideo*, UCUR-CSIC-
Udelar, Montevideo, 2009.

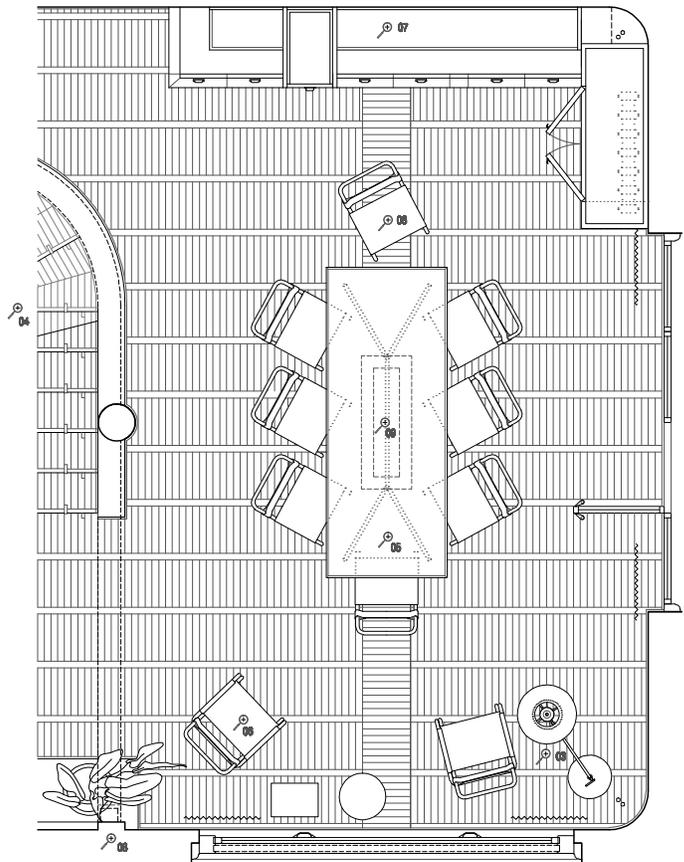


Figura 13. Casa Vilamajó, Planta parcial del tercer nivel: Salón comedor. Dibujo: Aníbal Parodi Rebella, 2003. Publicado en Parodi, Aníbal, *Entre el cielo y el suelo. La casa del arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo*, UCUR-CSIC-Udelar, Montevideo, 2009.



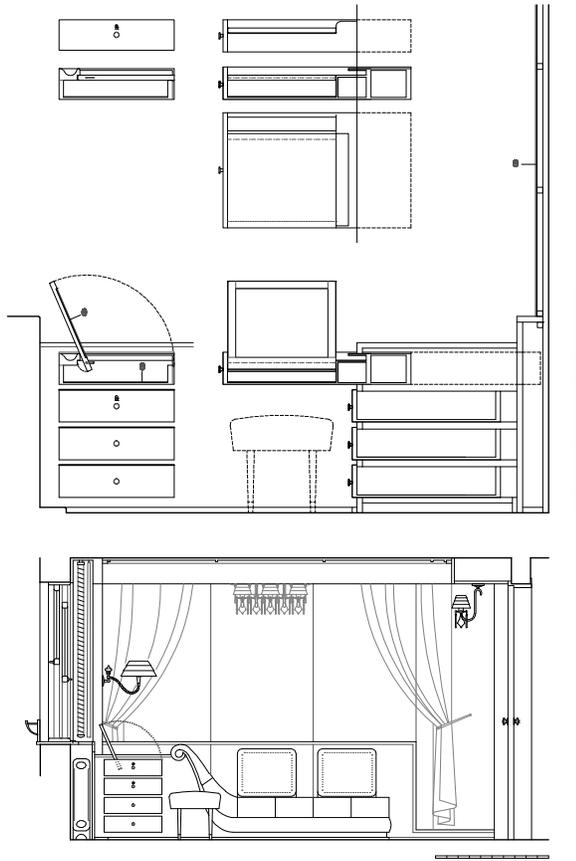


Figura 14 . Casa Vilamajó, cuarto nivel: Dormitorio, Detalle mueble tocador;
Corte transversal hacia antecámara. Dibujo: Anibal Parodi Rebella, 2003. Publicado en Parodi, Anibal, *Entre el cielo y el suelo*. La casa del arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo, UCUR-CSIC-Udelar, Montevideo, 2009.

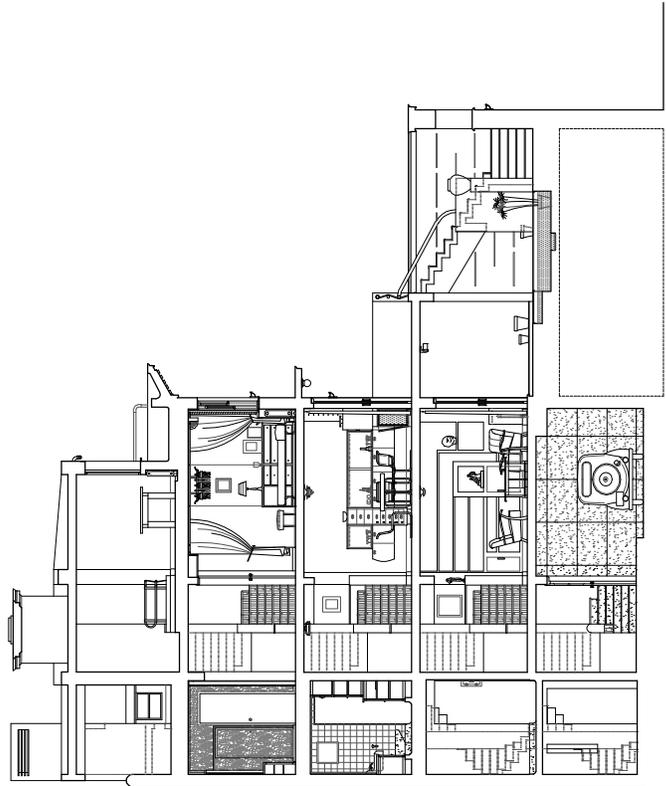


Figura 15. Casa Vilamajó, Corte integral longitudinal axial.

Dibujo: Aníbal Parodi Rebella, 2003. Publicado en Parodi, Aníbal, *Entre el cielo y el suelo*. La casa del arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo, UCUR-CSIC-Udelar, Montevideo, 2009.

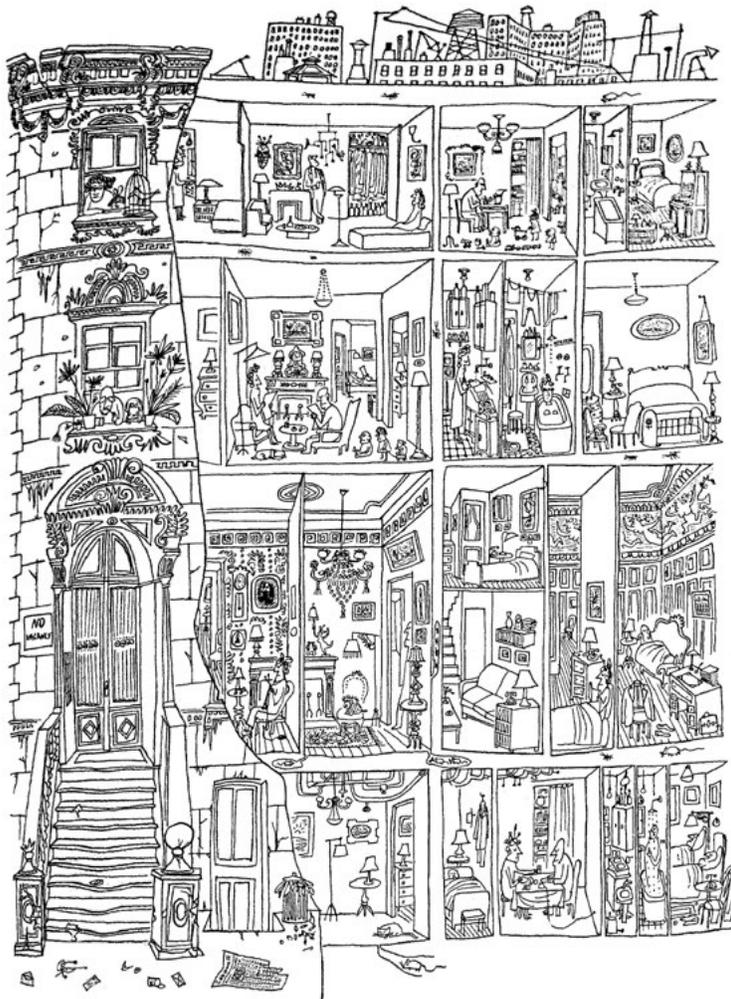


Figura 16: Saúl Steinberg: No Vacancy.

Dibujo publicado en: Steinberg, Saúl, *The Art of Living*, Editorial Harper & Brothers, Nueva York, 1949.

El desafío documental implícito tuvo como objetivo principal recuperar y registrar de forma conjunta y sistemática toda la información verificable surgida de los pocos documentos de época existentes, de modo de habilitar –en un futuro por entonces eventual–, la reconstrucción material de la atmósfera doméstica original de los interiores de la casa del arquitecto Julio Vilamajó.

Se asumió entonces un objetivo paralelo y simultáneo vinculado a la articulación gráfica de la información así reunida: desarrollar una expresión matizada, sensible y “viva” de los interiores, sin recurrir a medios y de técnicas de representación manuales, blandos y reconocidos como artísticos. Por oposición se eligió entonces un instrumento de comunicación técnico y de asumida frialdad y rigor científico: el dibujo digital lineal habitual en los sistemas CAD de mayor difusión.

Es importante señalar la importancia del trabajo de relevamiento, dibujo y redibujo en la profundización del conocimiento de una realidad. La circunstancia de haber tenido además la posibilidad de desarrollar este proceso disponiendo de accesibilidad plena al espacio real, habilitó la consolidación de una comprensión integral del proyecto doméstico desarrollado por Vilamajó, y permitió el reconocimiento de relaciones y vínculos hasta entonces velados u ocultos por la dispersión y desarticulación de la información oficial previa. La huella de la casa habitada por el propio proyectista detonó de forma permanente nuevas hipótesis de lectura del proceso de diseño y apropiación de la vivienda, y permitió en muchos casos confirmar o rectificar otras previas.

Es por eso que la elaboración paciente, controlada y medida de esta serie de dibujos debe ser entendida no solamente como parte de un proceso de investigación, sino que es pertinente considerarla como una actividad de investigación en sí misma.

inscripción No Vacancy) del que una parte de la fachada ha sido eliminada, dejando ver el interior de unas veintitrés habitaciones (digo unas, porque hay otras que están por detrás y no se ven): el solo inventario –y no sería ni siquiera exhaustiv-- de los elementos del mobiliario y de las acciones representadas tiene algo de auténticamente vertiginoso...”
Georges Perec, *Especies de espacios*.

**ACCESIBILIDAD Y DISEÑO UNIVERSAL; UNA CADENA DE INCLUSIONES
FUNCIONALES EN EL DISEÑO DEL ESPACIO INTERIOR**

Blanca Ruiz Esparza Díaz de León

En el presente trabajo hablaré de dos temas que me interesa vincular y exponer para dilucidar conceptos que, por un lado, son parte de nuestra responsabilidad ética y social que como profesionales debemos ofrecer dentro de una buena práctica del diseño; y por otro lado me interesa conjugar tópicos disciplinarios específicos como es el "saber" y el "hacer" del diseño del espacio interior arquitectónico, en los que aparentemente no habría nada qué ahondar y que, prejuiciosamente, son considerados tópicos demasiado vistos y son a menudo presentados como un simple razonamiento de nuestro pensamiento.

Sin embargo, invito a cada uno de nosotros a reflexionar para reconocernos con la misión de ser prospectivos y generar una reflexión teórica, práctica y seria sobre las temáticas, problemáticas y debates actuales acerca de la inclusión de las personas con discapacidad en el entorno construido, con el consecuente impacto en el ámbito de la enseñanza-aprendizaje en la educación superior y su difusión como una buena práctica del hecho cultural del diseño del espacio interior para todos, aplicando los conceptos de accesibilidad y de diseño universal, esto a través de la experiencia adquirida en investigaciones y prácticas docentes sobre el diseño de la habitabilidad del espacio doméstico y, en especial, luego de haber llevado a buen término once ediciones del Taller Internacional de Interiorismo¹⁶, siendo esta última acción la que ha permitido

16 Espacio académico donde se adquieren conocimientos, habilidades y experiencias compartidas del saber hacer del diseño de interiores principalmente dirigido a estudiantes, profesionistas y docentes a través del desarrollo de un proyecto de diseño de interiores, soportado por medio de lecciones y conferencias magistrales nacionales e internacionales, ofertado desde el año 2005 - 2014 por el Departamento de Diseño del Hábitat dentro

establecer un diálogo constante sobre la naturaleza de la disciplina del interiorismo y su responsabilidad para dar respuestas a las necesidades sociales y a las emergentes formas de habitar, permitiendo reflexionar y replantear en esta búsqueda de un modelo holístico de diseño del espacio interior; es decir, un modelo integral en el que se establezcan las bases de los conocimientos y habilidades que exige la profesión del diseño interior y que no pueden dejar fuera los grandes temas actuales que conciernen a los derechos humanos, tema que se encuentra en el centro de los procesos sociales y en la innovación del diseño del hábitat humano, argumento ya propuesto hace más de una década por Francesc Aragall (2004)¹⁷ para fomentar una mayor comprensión del diseño y su potencial en el contexto de la Unión Europea; este autor planteaba la idea de utilizar el diseño para todos con un carácter innovador y holístico que constituyera un reto creativo y ético para los diseñadores para ofrecer una respuesta incluyente y de igualdad social.

Desarrollo del tema

Retomando nuevamente los conceptos centrales de este trabajo, que son la *accesibilidad* y el *diseño universal* aplicado al diseño interior en el ámbito de la enseñanza y su concientización a través de la difusión de una buena práctica, es necesario mostrar una postura frente a lo que es un diseñador en general:

El diseñador como profesional transforma una realidad en otra más armónica, vivible, significativa y coherente, a través de un medio que él mis-

del marco "Disueña" del Centro de Ciencias del Diseño y la Construcción de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

17 Aragall, Francesc (2004). Diseño para todos: Calidad de vida para todos los ciudadanos. *Temas de Diseño en la Europa de Hoy*. En Stuart Macdonald (Ed) BEDA. En http://www.bcd.es/site/unitFiles/1795/lbiro_beda.pdf

mo crea, haciendo alusión a Irigoyen Castillo, (1998)¹⁸ el diseñador establece pautas, posturas e interpreta una realidad para configurar otra a través de un pensamiento.

En cuanto a la definición de diseño de interiores existe una amplia gama de términos dependiendo del país, escuelas e instituciones, pero más que adoptar una definición acerca de qué es, qué hace y cómo lo hace, enfatizaré los beneficios con los que contribuye o con los que debería de atender a la sociedad. Seis importantes organizaciones que velan por la calidad educativa y profesional del diseño de interiores: American Society of Interior Designers (ASID), CIDA, Interiorismo, Decoración y Construcción (IDC), Instituto de Desarrollo Empresarial y Creatividad (IDEC), International Interior Design Association (IIDA), y el Council for Interior Design Qualification (NCIDQ)¹⁹ reportaron en noviembre de 2011 un gran cuerpo de evidencias de cómo el diseño de interiores impacta positivamente en la salud pública, la seguridad y el bienestar²⁰ de las personas; asimismo, la definición de diseño de interiores del National Council Interior Design Qualifications NCIDQ hace mención de que es una profesión que "mejora la calidad de vida"²¹ de los habitantes. Acor-

18 Irigoyen Castillo, Jaime Francisco (1998). *Filosofía y diseño una aproximación epistemológica*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño. (p. 198).

19 Interior Design Education Council. WASHINGTON, D.C. (November 18, 2011). A seminal industry research report issued by six leading interior design organizations (ASID, CIDA, IDC, IDEC, IIDA, NCIDQ) highlights a growing body of evidence that supports the positive impact of interior design on public health, safety and welfare. <http://www.idec.org/i4a/pages/index.cfm?pageID=3307> Consultado en Mayo 2015.

20 Martin, C., & Guerin, D. (2010). The interior design profession's body of knowledge and its relationship to people's health, safety, and welfare. Executive summary. E-3. Recuperado de http://www.iidarmc.org/wp-content/uploads/IDBOK_2010_executive_summary.pdf Consultado en Mayo 2015.

21 Interior design is a multi-faceted profession in which creative and technical solutions are

de con estos principios, los planes de estudios de los años 2003 y 2013 de la Universidad Autónoma de Aguascalientes velan por el diseño para todos; por el diseño del uso, función y disfrute de espacios “con el propósito de mejorar la calidad de vida a través de la excelencia en diseño de interiores y del avance en el diseño de interiores a través del conocimiento”²². En específico, el plan de estudios 2003 alude particularmente a dar respuesta a diferentes fenómenos entre los que se destacan: “El creciente respeto a los individuos con necesidades especiales de espacio, como son los niños pequeños, los ancianos y los discapacitados en la vivienda y en espacios públicos.” (p. 6)

Resumiendo lo anterior, entonces si el diseñador de interiores crea espacios para el bienestar, la seguridad y la salud siempre con el objetivo de mejorar la calidad de vida, entonces de manera natural debemos como profesionales incorporar en nuestras prácticas el diseño de la cultura de la accesibilidad y el diseño universal sin ningún problema y podríamos decir que se ha cumplido con las recomendaciones del Libro Blanco del Diseño para Todos en la Universidad (2006)²³ en el que se identifican objetivos que se quieren lograr

applied within a structure to achieve a built interior environment. These solutions are functional, enhance the quality of life and culture of the occupants and are aesthetically attractive. Designs are created in response to and coordinated with the building shell and acknowledge the physical location and social context of the project. Designs must adhere to code and regulatory requirements, and encourage the principles of environmental sustainability. The interior design process follows a systematic and coordinated methodology, including research, analysis and integration of knowledge into the creative process, whereby the needs and resources of the client are satisfied to produce an interior space that fulfills the project goals. <http://www.ncidqexam.org/about-interior-design/definition-of-interior-design/>

- 22 Plan de estudios de la Licenciatura en Diseño de Interiores. (2003). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- 23 Libro Blanco del Diseño para todos en la Universidad. (2006) Ed. Fundación Once y Instituto de Mayores y Servicio (IMSERO) <https://www.uab.cat/Document/994/336/>

con la introducción del Diseño para Todos en los planes de estudio universitarios, donde se enfatiza:

Concienciar a los estudiantes universitarios de la necesidad de crear entornos respetuosos con la diversidad humana, incluyendo entre éstos al propio entorno universitario. (p. 73)

Y de acuerdo con este mismo documento, se menciona que: “Una carencia que choca con la gran oportunidad que representa la Universidad es a la hora de encontrar una solución transversal y multidisciplinar universal [...]” (p. 16) y conseguir que el Diseño para Todos esté en la base de todos los futuros proyectos relacionados con la actividad humana y genere nuevas oportunidades de desarrollo profesional.

Sumado a ello, la enseñanza del diseño universal sólo se ve en algunas materias, no se incorpora como un pensamiento arraigado desde el inicio del origen del proyecto; además no se encuentra vinculado con otras materias de todo el currículo. La problemática actual de explicar en los talleres de diseño que existen formas de pensar el espacio y que el diseño universal es una de ellas y que se presenta como un paradigma de diseño, pero que en la práctica resulta complejo, lleva a adoptar otra de las recomendaciones del libro blanco: “Dotar a los futuros profesionales que intervendrán en el diseño de los entornos, de una herramienta que les permita abordar los problemas de accesibilidad de sus proyectos”. (p. 73)

Por otra parte, se tienen muchos prejuicios en la aplicación de la accesibilidad pensando que se obtendrá un resultado no estético; por el contrario, representa la oportunidad de nosotros los diseñadores de volver a aprender y quitarnos los prejuicios y los estándares de nuestros entornos habitativos. Contamos con buenos ejemplos nacionales e internacionales, como es el caso de la intervención de la sala para personas con discapacidad visual de la bi-

biblioteca “José Vasconcelos”, obra realizada por Gabriela Carrillo y Mauricio Rocha; y el diseño de viviendas accesibles del año 2003 en España, proyectado y ejecutado por Juan Manuel Hernández y Patricia Joy Brieva Magan, de la oficina de diseño Estudio Oto de Madrid con el apoyo de la Fundación ONCE y el Ministerio de Asuntos Sociales del Gobierno de España. En todos estos casos, los esfuerzos se ven encaminados a la creatividad, por lo que, sin duda alguna tomo las palabras de Taide Buenfil Garza:

El diseño universal es el arte de hacer o modificar un entorno con un sentido ético y social interpretando la diversidad de necesidades como retos para el desarrollo y la creatividad.²⁴

Otra vertiente indispensable y que no se puede dejar de ver es la definición de cadena de accesibilidad:

Conjunto de elementos que, en el proceso de interacción del usuario con el entorno, permite aproximarse, acceder, usar y salir de todo espacio o recinto con autonomía, facilidad y sin interrupciones. (NCh 3271. Accesibilidad Universal. Criterios DALCO para facilitar la accesibilidad al entorno)²⁵

En la mayoría de los documentos se habla de la cadena de accesibilidad en urbanismo como: 1. Conexión vivienda-espacio público. 2. Conexión

24 Buenfil Garza, Taide. [UNAMDG TIC] (2012, Octubre 18). Responsabilidad social y accesibilidad universal [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dbNwbueAbkk>

25 Leiva M, Cecilia . Cadena de accesibilidad en el espacio público y gestión con la comunidad y el municipio. http://www.munitel.cl/eventos/seminarios/html/documentos/2012/CURSO_AVANZANDO_HACIA_LA_ACCESIBILIDAD_UNIVERSAL/PPT04.pdf Consultado en mayo de 2015.

espacio público-infraestructura de acceso al transporte. 3. Conexión parada o estación- vehículo-parada o estación. 4. Conexión infraestructura de acceso al transporte-espacio público²⁶.

Del mismo modo, se necesita ver la cadena de accesibilidad como una herramienta en el diseño del espacio interior ya que por definición:

[...] para la disciplina del diseño de interiores el área de trabajo está en analizar desde lo más profundo del interior, los entornos más cercanos e inmediatos al ser humano, donde pasa gran parte de su vida cotidiana; dichos entornos favorecen las actividades diarias, requiriendo del diseñador de interiores de un profundo entendimiento del tema²⁷.

Y sumando a esta idea, la definición de accesibilidad integral del *Manual de accesibilidad Integral para las edificaciones*, éste dice: "Es la característica de los espacios, del mobiliario o de cualquier otro elemento que observa y acata los principios del diseño universal."²⁸ Por lo que un espacio interior ocurre, en palabras de Sharr Adam, al "construir" y "habitar", "actividades diarias de microorganización física y social, interactúan como destrezas filosóficas"²⁹ en nuestro comportamiento social y psicológico, por lo que cada uno de los

26 Ministerios de trabajo de asuntos sociales. (febrero 2003) Aceplan. Plan de accesibilidad 2003-2010 por un nuevo paradigma, el diseño para todos, hacia la plena igualdad de oportunidades. P129 <https://www.google.com.mx/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=aceplan+libro+plan+de+accesibilidad+2003-2010>. Consultado Mayo 2015

27 Ruiz Esparza Díaz de León Blanca (2007) El sentido de una buena colaboración. En V.A. Bossi. *México interior* (p 9) Universidad Autónoma de Aguascalientes.

28 Via Libre, *Manual de accesibilidad Integral para las edificaciones administrativas*, p. 6.

29 Sharr Adam (2009) *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Editorial Gustavo Gili, p. 69.

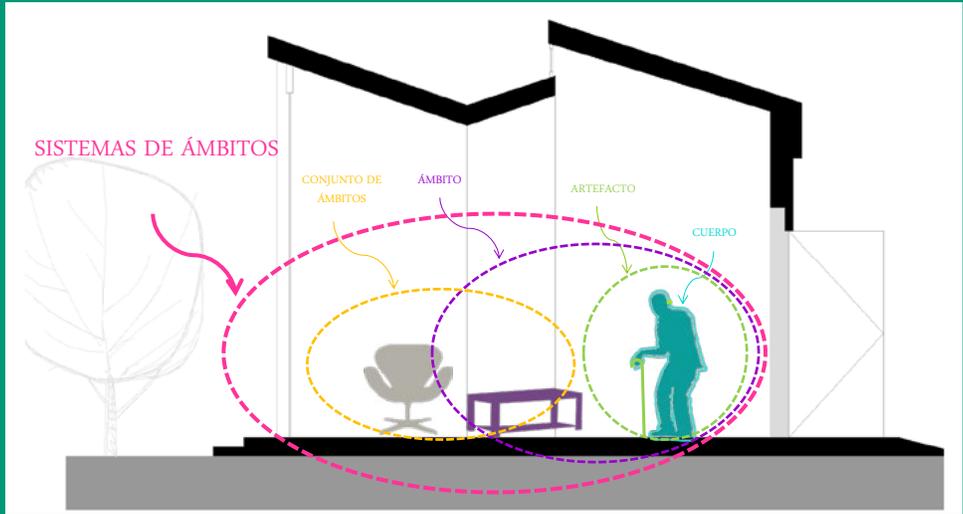


Figura 17. Sistema de ámbitos. Fuente: Blanca Ruiz Esparza 2015.

elementos que interactúan en un espacio interior deberá de existir una cadena de inclusiones funcionales en cada uno de los micro ambientes iniciando con el cuerpo humano hasta llegar al diseño de un sistema de ámbitos (Figura 17).

En conclusión, la visión del diseñador de interiores para operar, para comprender un problema y tener una aproximación para resolverlo y aplicar la cultura de la accesibilidad y el diseño universal en cada etapa del proceso del diseño hasta su ejecución y construcción, dará como resultado otras formas de vivir el espacio, nos llevará a una nueva forma de la fenomenología del espacio interior y serán ejemplos de buenas prácticas para la cadena de la concientización. Lo que se busca, entonces, es una difusión de la buena práctica de un hecho cultural del diseño del espacio interior para todos. Donde fenómenos como la promoción del patrimonio, el multilingüismo, la digitalización, el turismo cultural, las sinergias con la educación y la movilidad de colecciones son parte de los contenidos académicos y de las acciones prácticas de un proyecto de difusión.

**MATERIALES AVANZADOS, UNA REALIDAD PARA EL DISEÑO
DE ESPACIOS HABITABLES**

M. en Arte Elisa Marcela García Casillas

En un mundo globalizado donde la innovación tecnológica está en constante movimiento gracias a la alta competitividad en investigación y desarrollo (I +D), el tema de los materiales avanzados se posiciona como una de las tres tecnologías clave a nivel mundial junto con las TIC'S y la energía, debido al impacto que tienen en todos los sectores económicos: desde la medicina y salud, agroalimentación y biotecnología, aeronáutica y automotriz, tecnología de la información, arquitectura, diseño, etc.³⁰

Ahora bien, es importante explicar a qué le llamamos materiales inteligentes: aquellos que “[...] tienen un rendimiento superior [...] a través de un control preciso de su composición y estructura interna, presentando una serie de propiedades excepcionales (mecánicas, eléctricas, ópticas, magnéticas, etc.) o funcionalidades (auto reparación, cambio de forma, descontaminación, transformación de energía, etc.) que los diferencian del resto del universo de materiales”³¹

Como vemos, los materiales avanzados al ser inteligentes proyectan un nuevo futuro, la idea que se tiene sobre los nanomateriales, por ejemplo, permite visualizar tal vez “el origen de una nueva revolución en pleno siglo XXI”³², lo que nos lleva a pensar en nuevas alternativas y aplicaciones en todos los campos de la vida.

30 Dossier Materfad Centro de materiales del FAD. Barcelona.

31 DAMADEI REPORT LOW 3.1 What are Advanced Materials?, by Dr. Javier Peña, Chemist, Scientific director Materfad Materials Center. http://www.damadei.eu/wp-content/uploads/DAMADEI_report_low.pdf. Recuperado el 30 abril de 2015 17:24 Hrs

32 Discurso de Charles M. Vest's (ex-Presidente del MIT (Massachusetts Institute of Technology) 2001. <http://www.nanotecnologia.cl/aplicaciones-de-la-nanotecnologia/comment-page-1/#comment-2715>. Recuperado el 30 abril 2015 16:46 Hrs.

En este caso, la aplicación de materiales avanzados en el ámbito del diseño de espacios habitables supone una obligación, ya que las circunstancias sociales y culturales de esta era digital van marcando tendencias y estilos de vida donde las personas van cambiando sus necesidades de acuerdo al código del momento.

Por ejemplo, si pensamos que un espacio se crea para dar cabida a múltiples actividades y permitir un óptimo desenvolvimiento de la persona con su entorno, el uso de los materiales da paso para que esto pueda ser perceptible, es decir conforman un código que permite materializar lo simbólico del discurso narrativo del espacio, brindándole un significado y, por ende, una interpretación del espacio al usuario; lo que nos lleva a pensar y visualizar diferentes formas de expresión: imaginando, experimentando y creando de manera física y virtual, abriendo paso a la demanda de otro tipo de espacios, usando lo último en tecnología para crear “espacios inteligentes” que permitan agilizar actividades, optimizar tiempo, esfuerzo y recursos, facilitando la interacción entre el usuario (os) y los elementos que convergen en el contexto inmediato.

Estos espacios inteligentes, pudieran pensarse como espacios alternativos que rompen el paradigma del espacio habitable conocido, ya que la aplicación de materiales avanzados como los nanomateriales (estructuras de tamaño nanométrico, regidos por las leyes de la mecánica cuántica)³³, o los materiales activos (llamados también inteligentes, multifuncionales o materiales adaptativos que son capaces de modificarse de manera reversible y controlada a través de estímulos externos como la luz, la temperatura, el sonido, etc.³⁴ cambiando su forma, color, viscosidad, generar energía, etc.), pueden

33 Materiales donde la fuerza de gravedad no existe debido a su masa casi inexistente. Documento Materialism European Tour <http://www.damadei.eu/wp-content/uploads/Materialism-European-Tour-Materials-exhibited.pdf> Recuperado el 30 de abril de 2015 17:15 horas.

34 DAMADEI REPORT LOW 3.1 What are Advanced Materials?, by Dr. Javier Peña, Chemist,

Llevarnos a explorar nuevos territorios, modificar la expresión de los espacios de manera estética, funcional, psicológica, e incluso simbólica, llegando a crear nuevas experiencias de vida.

Es así que materializar y concretar una idea, un diseño y una narrativa diferente es una realidad; el conocer y permitir el cambio entre lo conocido y lo nuevo, lo análogo y lo digital nos lleva a crear nuevas realidades, interactivas y dinámicas donde la intervención de la tecnología fomenta una interacción a otro nivel entre el usuario y el espacio mismo.

Como interioristas, este tipo de interacciones nos llevan a reflexionar sobre la evolución de los espacios habitables, los cuales deben estar a la altura de la demanda actual; incluso que le permitan al usuario descontextualizarse de manera temporal de su vida cotidiana, al cambiar su condición o identidad incluso; donde la transmisión de sensaciones y emociones se vivan de manera dual: del usuario al espacio y del espacio al usuario; es decir, que impacten en el sentir del espacio interior donde el discurso narrativo se valga para alterar incluso la realidad a través de elementos tangibles e intangibles, donde el hombre mismo se vuelve el elemento principal como creador de los movimientos físicos-psicológicos, al tener el poder de estimular al espacio y modificarlo de acuerdo con su estado de ánimo, temperatura, movimiento, olor, etc. permitiéndole actuar de acuerdo a la naturaleza misma con la que se le concibió, es decir potencializando sus cualidades físicas y químicas, que lo lleven a optimizar su temperatura, modificar su forma, producir energía (eléctrica o mecánica), generar fotocatalisis e, incluso, con apoyo de sensores o software que le otorguen nuevas cualidades o aplicaciones, como el caso de las impresiones en 3D donde se pueden lograr nuevos resultados en pequeño o gran formato, o la generación de espacios híbridos conocidos por contar con elementos físicos y virtuales; todo esto de alguna manera empieza a redefinir la práctica de la arquitectura, el interiorismo, y el diseño en general.

Scientific director Materfad. Materials Center. http://www.damadei.eu/wp-content/uploads/DAMADEI_report_low.pdf. Recuperado el 30 abril de 2015 17:24 horas.

Algunos ejemplos de la aplicación de materiales inteligentes se pueden ver a través del trabajo e investigación de estudios, institutos y/o laboratorios de diseño, donde artistas, diseñadores e ingenieros convergen para crear una cultura de diseño colaborativo, generando interacciones que exploran la dinámica entre el usuario, la tecnología y el espacio; casos como Studio Roosegaard³⁵ (Figura 18) genera proyectos de diseño interactivo para contextos específicos donde la iluminación, temperatura, sensores de movimiento, software, la escala, la proporción de los elementos, el recorrido, el factor tiempo y el usuario son los que dan vida a estos espacios de carácter innovador; como el proyecto LOTUS 7.0 (Figura 19) el cual consiste en un muro vivo, compuesto por pequeñas láminas inteligentes que responden al comportamiento humano, generando huecos transparentes entre lo público y lo privado.³⁶ O el proyecto Whaterlicht el cual consiste en generar un paisaje acerca del poder y poesía del agua, a través de diques, luz con última tecnología LED, software, etc.³⁷

Encontramos otros ejemplos como el de arquitectura, Bu chner Bründler architects, con proyectos como Wiss pavilion, Shanghai Expo 2010 (Figura 20), donde se reconstruye un fragmento de los Alpes suizos y cuya fachada se encuentra envuelta con malla de acero galvanizado tipo X-Tend³⁸ sobre la cual

35 Studio Roosegaard. <https://www.studio Roosegaard.net/info/>, Recuperado el 24 de Octubre de 2014, 16:10 horas.

36 Studio Roosegaard. Project LOTUS, <https://www.studio Roosegaard.net/project/lotus/info/> Recuperado el 24 de Octubre de 2014, 18:57 horas.

37 Studio Roosegaard. Project WATERLICHT <https://www.studio Roosegaard.net/project/waterlicht/> Recuperado el 16 de Abril de 2014, 18:57 hrs.

38 Malla elástica de acero inoxidable, ligera, robusta y transparente. En su producción se utilizan cables de acero inoxidable y casquillos para lograr construcciones de malla de cable pretensado. La curvatura opuesta de los cables permite crear estructuras ligeras y transparentes que poseen una capacidad de carga extremadamente elevada. Materfad 110077-00 X-Tend <http://mx.materfad.com/material/932/x-tend> Recuperado el 24 de mayo de 2015 20:35 horas.

se distribuye una constelación de puntos rojos, que emiten destellos de luz blanca activados por factores como el sol, el viento o el flash de las cámaras.³⁹

O el caso del diseño de espacios multimedia como el que realiza Media artista group: Jonpasang, en proyectos como Hyper-Matrix⁴⁰ (Figura 21) donde se construyó una instalación cinética para la exposición del Pabellón Hyundai Motor Group en Expo Yeosu 2012, a base de muros de acero para soportar miles de motores de paso que controlaban cubos de espuma que se proyectaban hacia adelante y atrás por circuitos, creando patrones a través de pantallas en tres lados, lo que hacía que se formaran campos de píxeles que comenzaban a moverse creando una infinidad de posibilidades espaciales y modificando la percepción del espacio.

Tan sólo éstos son algunos ejemplos de cómo los materiales avanzados son una realidad en el diseño de espacios habitables, apoyando en la generación de alternativas estéticas, funcionales y/o sustentables; que permiten que el espacio mismo evolucione junto con el usuario, particularmente en el desarrollo de actividades y desenvolvimiento de la persona misma, desde el espacio más básico: la casa, pasando por espacios culturales, sociales, de entretenimiento, cultura, paisaje, etc.

La intención final de este documento es generar reflexiones sobre la necesidad de conocer y entender el sector de los nuevos materiales como estrategias para proyectos innovadores, y comprender su importancia e impacto en la vida cotidiana que presenta diversas áreas de oportunidad, por lo que nos podemos preguntar, ¿estamos listos para dar el paso de internarnos a esa realidad ya presente de los materiales avanzados en nuestro quehacer profesional?

39 Arquitectura, Buchner Bründler architects, Swiss pavilion (Shanghai Expo 2010). Shanghai – China <http://blog.bellotes.com/?p=4254> Recuperado el 24 de mayo de 2015 20:30 horas.

40 Media artista group:Jonpasang, proyecto Hyper-Matrix <https://vimeo.com/46857169>. Recuperado el 24 mayo de 2015, 21:15 horas.



Figura 18. DUNE, Interactive landscape.

Fuente: <https://studiooosegaarde.net/project/dune/photo/#dune-4-2>



Figura 19. LOTUS 7.0 Interactive artwork.

Fuente: <https://studioroosegaard.net/project/lotus/photo/#lotus-7-0>



Figura 20. Swiss Pavilion at the Shanghai Expo 2010. Fuente: <http://www.dezeen.com/2010/05/01/swiss-pavilion-at-shanghai-expo-2010-by-buchner-brundler-architects/>



Figura 21. Hyper-Matrix, Media artista group JOnpasang. Fuente: <http://irwinmiller.com/blog/wp-content/gallery/hypermatrix/irwinopolis-jonpasang-hypermatrix-7.jpg>



FENÓMENOS CROMÁTICOS
Fausto Enrique Aguirre Escárcega
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

El estudio del color siempre tendrá como objetivo principal la relación que éste puede tener con el hombre y, por consecuencia, los efectos que pueda provocar sin importar si son cambios físicos, emocionales o perceptivos. Cuando se habla de estudios del color en relación con los estímulos que éste provoca en el hombre, siempre se hará referencia al sistema visual⁴¹ y cómo él procesa la información cromática. Esto se debe a que la gran mayoría de los estímulos sensoriales que recibe el hombre son de carácter visual⁴².

Como es bien sabido, la percepción visual no es un puro <registro fotográfico> de la realidad. En la percepción intervienen el sistema óptico y también el intelecto, es decir, el cerebro. Éste realiza una exploración activa del objeto que se contempla y en tal sentido la psicología de la Gestalt proclamó en su día la propensión humana a reconocer organizaciones formales estructuradas tanto si son autoevidentes como deducidas. Se daba por supuesto que

41 Se afirma que la visión del color se formó hace 400 millones de años, en el llamado periodo Silúrico, entre los antepasados de los peces. Para Darwin, el ojo también evolucionó de un simple nervio óptico a un complicado instrumento de visión. (Ferrer, 2007, pp. 86-87).

42 Los ojos se abren a la luz de la vida, son el órgano que mejor comprende el mundo y que –según Goethe– interroga a la naturaleza circundante al mismo tiempo que es interrogado por ella. A partir del fenómeno orgánico que protagoniza la visión de los colores, se facilita o modela lo que pudiera ser, una percepción sensual, alegorías claves más tarde, hasta convertirse de entro hacia fuera y de fuera hacia adentro, en una forma distintiva del lenguaje, cuyos valores comunicativos, al colorear las palabras, identifican actitudes, traducen inclinaciones y relacionan a unos seres con otros. La visión aproxima a los colores, los conmueve: descubre sus paciones y las abandera. (Ferrer, 2007, p.15)

la percepción equivale a una interpretación de los fenómenos externos a través de los sentidos o, dicho de otro modo, una impresión significativa de las sensaciones. (De Gracia, 2012, p.53)

Por otra parte, el estudio del color siempre estará relacionado directamente al de la luz, ya sea de carácter natural o artificial. La influencia que ésta ejerce sobre el color generará diferentes cambios en el espacio y sensaciones a quienes habiten en él; incluso el efecto que provoca la luz en el color será distinto según la orientación de la habitación. La percepción que se tenga sobre el color dependerá en gran medida sobre el contexto en que éste sea aplicado y la relación entre micro y macro espacio, así como la relación entre interior y exterior; generando cambios en el tono seleccionado y como consecuencia, ha de provocar que un mismo color tenga diferentes lecturas y transmita distintas sensaciones. Podríamos decir que como parte del contexto, la luz es el principal factor que genera modificaciones en nuestra percepción cromática y, por lo tanto, provoca cambios en la manera en que percibimos el espacio. Por ejemplo, una habitación donde predomina el color blanco y tiene como contraste un muro en color rojo y sobre este muro se proyecta una luz natural intensa, tendrá como resultado que todo el espacio sea "bañado" de un tono rojizo a consecuencia del impacto que generó la iluminación sobre el color. Así, la percepción del espectador se verá modificada y tendrá frente a él un espacio totalmente cálido; a esto se le conoce como efecto fisiológico⁴³.

La percepción proporciona la información básica que determina las ideas que el individuo se forma del ambiente, así como sus actitudes hacia él. A su vez, a partir de estas ideas y conocimientos, surge una serie de expectativas con respecto al ambiente de que se trata y éstas modelan la percepción. (Holahan, 2014, p. 44)

Aunque es cierto que la luz ejerce un impacto sobre el color y tiene la cua-

43 Los colores fisiológicos son aquellos que forman parte de la vista, como resultado de la acción y reacción de la misma. Se trata, entonces, de una imagen fugaz e inaprehensible del color, que existe sólo unos instantes en la retina. (Ferrer, 2007, p.82)

lidad de generar distintos fenómenos cromáticos, no podemos negar que éste por sí solo tiene la capacidad de resaltar las características de cualquier espacio u objeto, e incluso otorgarle atributos estéticos que sin el empleo del color éste no tendría. Estas sensaciones estarán influenciadas en gran manera por la paleta cromática seleccionada ya que, como sabemos, el color puede cambiar visualmente las dimensiones del espacio y éste se encuentra en todos los elementos que lo integran. Dependiendo cuál sea el objetivo del configurador cromático (diseñador, arquitecto, artista, etc.)⁴⁴, éste determinará la composición y los tonos a emplear; dentro de los efectos que genera el color (ya sea de carácter estético o funcional) está el de provocar contrastes dentro de un espacio o unificarlo. Esto dependerá en gran medida de lo que se quiere proyectar en el entorno.

[...] las sensaciones que producen la luz, el color y el sonido dependen del entorno en el que se encuentra el edificio; así, los efectos que produce esta arquitectura la convierte en hitos urbanos. Con estos valores se buscan efectos estéticos y funcionales: uniformizan o subrayan calles y plazas, así como distinguir, articular o animar un edificio. (Álvarez, 2010, p.7)

El color no es solamente una capa o piel que recubre los muros, el color está presente en todos los objetos y materiales que componen un espacio interior (y claro, también en el exterior), incluso el color tiene la capacidad de articular y vincular espacios, éste funciona como umbral o como frontera. “El uso apropiado de los materiales y el efecto de los colores pueden ser de gran ayuda para subdividir espacios vinculados.” (Bo, 2014, p. 66). Visualmente el

44 Es indispensable tomar conciencia de nuestro propio proceso de percepción para comprender mejor el proceso del usuario, ya que la capacidad que tenga la arquitectura para emocionarlo dependerá en gran medida de nuestra habilidad como arquitectos para construir algo que sea capaz de tocar sus sentidos, de evocar recuerdos propios y compartirlos, de reverberar con fuerza en su mundo interior. (Aldrete, 2007, p.114)

color extiende o limita⁴⁵ nuestra perspectiva sobre los lugares, genera dimensiones no otorgadas originalmente al espacio, provocando una arquitectura más dinámica. Es decir, el color es capaz de crear diferentes interpretaciones sobre una obra arquitectónica, ya que visualmente reforzará sus características constructivas y provocará por medio del juego de luz-color que los espacios estén en un constante cambio visual, ya que no es la misma percepción que tenemos sobre nuestra habitación al despertar que al anochecer. “El ojo colabora con el cuerpo y el resto de los sentidos. El sentido de la realidad de cada uno se fortalece y se articula por medio de esta interacción constante.” (Pallasmaa, 2014, p.52). Conforme van pasando las horas y por influencia del contexto, la sensación cromática que tenemos se irá modificando, en algunos momentos percibiremos el tono aplicado más claro, después éste será más oscuro y así un juego constante capaz de modificar el lugar, volviéndolo más íntimo o ampliando de forma visual sus dimensiones, asentando en ocasiones un muro y en otras destacando cualquier otro componente. Teniendo como consecuencia, según Álvarez (2010), una arquitectura permanente pero cambiante:

[...] capaz de adaptarse y transformarse según el espectáculo o el contexto: una arquitectura hecha para durar lo justo y necesario. Esta cualidad efímera refleja el momento cultural de su creación y obliga a sugerir nuevas lecturas, sobre todo a buscar que el impacto instantáneo no convierta, inmediatamente, la arquitectura en obsoleta. (Álvarez, 2010, p. 7)

45 El trabajo creativo exige una doble perspectiva: uno necesita centrarse simultáneamente en el mundo y en sí mismo, en el espacio exterior y en espacio mental propio. Toda obra de arte articula el límite entre el yo y el mundo, tanto en la experiencia del artista como en aquella del espectador oyente/habitante. En este sentido, el arte de la arquitectura no sólo proporciona un refugio para el cuerpo, sino que también define el contorno de nuestra conciencia y constituye una auténtica externalización de nuestra mente. (Pallasmaa, 2014, p. 17)

El color, como parte del diseño de interiores y arquitectónico, ayuda a que éstos no se conviertan en espacios obsoletos, el color es un elemento que puede volver atemporal a un lugar sin necesidad de realizar cambios en la estructura del mismo, éste puede “revivir” y rescatar lugares. En Ciudad Juárez, Chihuahua (México), a finales del año 2014, el director general de Rescate de Espacios Públicos de la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano (SEDATU), en conjunto con otros funcionarios de la localidad, desarrollaron un proyecto con la iniciativa de rescatar y remozar 600 viviendas de la unidad habitacional Fovissste Chamizal (esta unidad está compuesta por 100 módulos de viviendas y cada uno de ellos cuenta con 3 niveles, y fueron construidos en el año 1989). Dentro de las mejoras realizadas a algunos de los módulos residenciales, estuvo revestir las fachadas y accesos de éstos por medio de colores de aspecto “brillante” y “cálido”, con el fin de un mejoramiento físico de los edificios y el entorno, ya que presentaban una imagen de deterioro la cual afectaba de manera negativa la vida social (dentro de las familias y con sus vecinos) y patrimonial de los residentes, poniéndolos en condiciones de inseguridad y desintegración familiar. “El espacio no es una suerte de espectador de actividades: es un factor influyentísimo y puede tener un papel determinante en el ánimo de la gente que está dentro de él.” (González, 2014, p. 71).

Una vez realizada la intervención cromática, la apariencia del lugar generó un espacio más dinámico, mejorando el estado visual de los edificios y su contexto, impactando de forma positiva a las familias del sector. La paleta cromática empleada en este lugar provocó una composición armónica⁴⁶

46 Dentro del interiorismo, las composiciones armónicas son utilizadas en casi todas las tendencias estilísticas decorativas a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, como es el caso del estilo minimalista, el estilo contemporáneo –que busca la adaptación y la asociación de los elementos empleados dentro de un espacio– y el estilo zen –que busca el equilibrio por medio de la simplicidad, con una tendencia a los tonos neutros al igual que el estilo loft–. Por su parte, el estilo oriental crea tendencias empleando composiciones armónicas dentro de los colores complementarios, como el estilo rústico. Un ejemplo de

en el complejo habitacional, dotando al espacio de un ambiente festivo y de integración (elementos característicos de la cultura mexicana), influyendo en el estado anímico del espectador, además de rescatar la estética del sector y evitando que la arquitectura tenga una imagen obsoleta. Todo esto, como resultado del valor estético y funcional que genera el color, a lo que también le podemos nombrar como experiencia cromática física y sensorial⁴⁷.

Goethe aseguraba que, al entrar en contacto con un color determinado, éste se sincroniza de inmediato con el espíritu humano, produciendo un efecto decidido e importante en el estado de ánimo: "Hay colores que atraen por su gracia y otros que se rechazan con enfado". (Ferrer, 2007, pp. 84,85).

Como hemos podido ver, el color al ser parte del contexto tiene la cualidad de transformar el ambiente y por consecuencia el comportamiento de las personas, generando sentimientos, valores y actitudes positivas entre los usuarios y espectadores. El color puede ser tan personal como universal, éste puede modificar la percepción de un solo individuo pero también el de toda una comunidad. Muchos de los significados que le damos al color son por asociación vivencial, incluso la gran mayoría de las veces nuestra preferencia cromática estará relacionada al ambiente en el que vivimos.

una composición armónica en todo su esplendor es la tendencia del shabby chic, que puede describirse como el clásico actual.

47 La experiencia sensorial la alcanzamos con la totalidad de nuestro cuerpo, en un proceso de simultaneidad. Cada sentido explora el objeto a su manera, ya que a cada uno le corresponde un ámbito diferente, pero los sentidos se comunican entre sí: el sonido modifica la percepción del color y el color por sí solo, crea sensaciones insospechadas; además el tacto informa a la vista. (Aldrete, 2007, p. 99)

DISEÑO DE INTERIORES CENTRADO EN LA PERSONA

Julieta Paulina Villazón Rebollar⁴⁸

Posgrados en Diseño Interior Arquitectónico
de la Universidad Motolinía del Pedregal,
Ciudad de México (México)

48 Licenciada en Arquitectura por la Universidad La Salle, Ciudad de México; y Maestra en Diseño de Interiores por la Universidad Motolinía del Pedregal. Investigadora, docente y Directora de Posgrados en la Escuela de Arquitectura y Diseño Interior Arquitectónico en la Universidad Motolinía del Pedregal, Ciudad de México, México. jpvillazonr@gmail.com

Diseñar es una actividad inherente a las necesidades e intereses humanos; en específico, el diseño arquitectónico de interiores debe satisfacer los requerimientos espacio-ambientales para las actividades y el existir del hombre. El filósofo Georg W. F. Hegel decía que las construcciones arquitectónicas no tienen una finalidad en ellas mismas, su fin está más allá de ellas, en la satisfacción de las necesidades espaciales del hombre (Hegel, 1989) Por ello, considerar al usuario como parte fundamental del proceso de diseño arquitectónico puede parecer una idea muy obvia, suena redundante decir que los procesos de solución del espacio habitable deben estar centrados en el usuario. Sin embargo, es una realidad que diversos factores en el ámbito actual pueden distraer al proyectista del propósito esencial de su labor.

Al aumentar la influencia de otros agentes externos como la situación económica, el marketing o la moda, la labor del diseñador en sus diversos ámbitos ha tendido a alejarse de las necesidades humanas. Dice Bruce Hanington (2003), en su artículo sobre los métodos de diseño centrados en el humano, que por eso surge esta idea “innovadora” que pretende redireccionar a los creativos para que no pierdan de vista el objetivo de su quehacer. En inglés, “user centered design”, es el término que describe un proceso de diseño que busca primordialmente satisfacer al humano o al usuario (Hanington, 2003).

Cada área del diseño tiene características especiales que obligan a adaptar esta tendencia de diseñar pensando en la persona para cada caso. Por ejemplo, en el área de diseño de producto (industrial), existe el instrumento de la prueba de usuario, “user testing”, donde se valora la utilidad del objeto con un prototipo. La intención es coincidir (prueba) un producto (objeto, artefacto, etcétera) con el usuario (humano). En este caso, el diseñador tiene la

posibilidad, en su proceso de creativo, de confrontar su producto al uso real, registrar sus conclusiones y hacer mejoras o ajustes. En esta misma rama de diseño como en otras existe la investigación preliminar, que colecta necesidades, deseos, expectativas o pensamientos del posible usuario a través de entrevistas, encuestas, etc. (Hanington, 2003) Además de las investigaciones previas, están las investigaciones sistemáticas evaluadoras donde los productos ya en uso cotidiano son calificados por el usuario para reportar mejoras en las nuevas versiones por fabricarse. ¿Pueden estos instrumentos metodológicos y de investigación del proceso del diseñador industrial aplicarse de igual forma en el diseño arquitectónico?

La investigación sobre la persona y sus actividades definitivamente es la base para el diseño arquitectónico, pero los proyectistas estamos prácticamente imposibilitados para hacer un prototipo espacial y probar si gusta o cumple con las expectativas de los ocupantes. Sólo nos queda la opción de crear escenarios virtuales y especulativos de solución que puedan ser confrontados al usuario, con las limitantes obvias que esto conlleva. Sin embargo, la investigación preliminar sobre el usuario es un instrumento utilizado frecuentemente por el arquitecto pero, ¿es realmente suficiente lo que se investiga para que el producto construido satisfaga principalmente al habitante? ¿Cómo podemos optimizar nuestro proceso cuando no podemos generar un prototipo de prueba?

La idea sería realizar investigaciones profundas y cuidadosas sobre los habitantes, con la claridad de que es la recolección de información y su análisis la que ayuda a generar, formar y descubrir ideas que procuren la mejor solución funcional y simultáneamente estimulen los procesos creativos. La participación del usuario provee de datos críticos para comprender sus necesidades y deseos, logrando al final, generar propuestas innovadoras acordes a las expectativas estéticas y de uso de los habitantes de los espacios.

En todos los proyectos arquitectónicos se hace investigación preliminar donde, en menor o mayor medida, se considera al usuario para definir conceptos y propuestas. Por el contrario, lo que suele ser muy raro es que

se realicen lo que se conocen como estudios de post-ocupación, que proveerán de aprendizaje al creativo y redundará en mejoras para sus próximos diseños. Existen diversas metodologías para hacer este tipo de estudios, que sobre todo interesan a las empresas e instituciones que invierten en grandes corporativos para el mejor desempeño de sus empleados y, por ende, de sus finanzas.⁴⁹ Según Fairley (2015), la Evaluación de Post Ocupación –post-occupancy evaluation, o POE–: “[...] es una práctica que puede retroalimentar datos al proceso de diseño sobre diversos temas, desde el uso de energía y consumo de agua hasta la satisfacción en el lugar de trabajo o inclusive sobre los ciclos de sueño de los ocupantes.” (Fairley, 2015, pág. 114) Todo ello, con la idea de cerrar la distancia entre lo que se predijo en el proyecto y la realidad del desempeño del espacio.

En su artículo, Hanington (2003) comenta que el diseño centrado en la persona es una corriente que está en boga por los aspectos positivos que ofrece; uno de ellos, la consulta del usuario previa y durante el proceso de diseño; otro, generar una cultura de investigación evaluadora que permita integrar una visión científica a las actividades de diseño. Perspectivas humanistas en los estudios centrados en la persona son adecuadas para apoyar los requerimientos de un diseño creativo que incluya hasta los intereses emocionales humanos generando, por lo tanto, una práctica más responsable. (Hanington, 2003)

Como docentes nos preocupa lograr que los nuevos diseñadores no olviden el propósito principal de nuestra práctica: satisfacer las necesidades espaciales y ambientales de las personas. Para ello, en las metodologías de enseñanza que se aplican, el rubro de investigación del usuario debe tener especial relevancia, profundizar en este punto permite al diseñador desarrollar una empatía hacia las verdaderas necesidades de los ocupantes. Algunos ar-

49 Existen diversos tipos de documentos sobre el tema, algunos proponiendo metodologías generalmente enfocadas a edificaciones empresariales o gubernamentales como el de Preiser (2001) y hay otros estudios que reportan la aplicación de dichos métodos para evaluar un diseño ya en uso.

quitectos erróneamente han intentado enseñar a los habitantes cómo vivir los espacios, en lugar de dar una correcta interpretación de los aspectos básicos del habitar para que una obra arquitectónica cumpla su propósito.

Comentaba el crítico Martin Pawley (1975), que el diseñador tiene necesariamente que incluir en su proceso creativo la visión de los usuarios que “[...] dentro del campo académico está creciendo la convicción de que el diseño no tiene sentido sin valoración, que la creación es irrelevante sin feedback, que el feedback es el diseño invertido.” (Pawley, 1975, p. 138) Sin embargo, en muchos casos el mundo ha llevado al trabajo arquitectónico lejos de las necesidades humanas. Pawley (1975) enfatizaba esto diciendo que el diseñador y el usuario ocupan los extremos opuestos del objeto diseñado, esto que los conecta debe hacer sentido en ambos lados. En el diagrama de la Figura 22, se muestra cómo el proceso de diseño arquitectónico debe incluir la investigación post ocupacional como el elemento que cierra y retroalimenta nuestros procesos de diseño.

El espacio diseñado para el uso privado es el que con mayor razón debe centrarse en el usuario. En el caso más típico, la vivienda, habría que considerar además de la forma, su ubicación geográfica, dimensión, el funcionamiento o los aspectos financieros del grupo a la que se dirige; configurar la vivienda con orientación a la persona o a la familia. Para que los espacios que se sientan como el hogar, con lo que esta idea signifique para quienes los ocupa.

El hogar es el espacio doméstico contenido dentro de ese límite medible que es la construcción denominada casa o vivienda y no es simplemente una cuestión de metros cuadrados sino la concentración de lugares que dan sentido a la vida del habitante. Un buen arquitecto puede lograr las mejores condiciones de un espacio de vivienda si, como se dijo, tiene en claro que el propósito de esta construcción es que tenga sentido para la persona. Cuando el diseñador piensa exclusivamente en el “cómo se ve” y el resto de las personas en el “cómo me hace sentir”, suceden los conflictos de propósitos sobre gusto, estética y función entre diseñadores y propietarios, con las obvias consecuencias para ambos grupos.



Figura 22. Diagrama que considera dentro del proceso de diseño arquitectónico a la investigación post ocupacional como el elemento que cierra y retroalimenta nuestros procesos de diseño. (Villazón, J. 2015)

Todas estas reflexiones obligan a que los maestros orientemos y enseñemos a nuestros alumnos a realizar entrevistas de recopilación de información y que posteriormente la organicen en una estructura ordenada para la guía del proyecto de diseño interior de los espacios domésticos; entre los temas a incluir en una matriz o instrumento de entrevista podemos sugerir considerar además del número de habitantes, condiciones físicas y culturales de todos ellos, horarios, usos y tiempos de los espacios; otros no tan obvios como rutinas de alimentación, limpieza, mantenimiento, necesidades actuales y planes a futuro, posición y vida social, costumbres de almacenamiento, concepción y significación de la vivienda para la familia.

Dice Elizabeth Dickinson (2014) en su artículo sobre post ocupación que el secreto para un exitoso estudio post ocupacional es una buena investigación previa. El proceso es medir el problema que se está resolviendo, diseñar para resolverlo y finalmente comprobar si en verdad se resolvió (Dickinson, 2014). Pero, como se dijo, este tipo de evaluaciones son raras en el sector comercial y público, son escasas en vivienda colectiva y prácticamente inexistentes a nivel de vivienda unifamiliar particular. Si el arquitecto es el responsable de lograr las condiciones de habitabilidad que el hombre necesita en sus espacios, y particularmente en su vivienda, debería de cerciorarse que sus proyectos cumplieron con las expectativas de sus clientes. Pero si la relevancia de los significados y la finalidad del ambiente están desconectadas en el proceso de diseño del arquitecto contemporáneo, la posibilidad de una experiencia trascendente se pierde en un ambiente donde la función, las acciones y los procesos se suceden en la inconsciencia, en la insignificación y en el sinsentido.

Cuando su vivienda no le brinda al hombre la estimulación física, psíquica y espiritual que necesita, entonces su capacidad creativa, de trabajo, social y recreativa, disminuye de manera notable. De ahí que el diseño de interiores de los espacios habitacionales centrado en la persona se considere como un factor fundamental que puede impactar en la calidad de vida de los demás en forma notable y que el resultado de ello puede ser relevante para una mejora del estilo de vida familiar y de la comunidad, a la que podemos aspirar como sociedad.

**PATRIMONIO CULTURAL; INTANGIBILIDAD E INTERIORIDAD
EN EL ESPACIO HABITADO**

Mario Ernesto Esparza Díaz de León

Hablar de patrimonio es hablar de valores, transferencia y propiedad: memoria, tradición e identidad. Cuando se aborda el tema de Patrimonio Cultural generalmente se hace referencia a la materialidad de los monumentos arquitectónicos o al conjunto de elementos o colecciones de objetos, pero, existe además el patrimonio intangible, descrito por la UNESCO como "tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativas a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional"⁵⁰.

Aunado a lo anterior, pudiera considerarse al patrimonio intangible como catalizador en el binomio memoria y transformación, eje rector del seminario, ya que dicho factor es indispensable en el mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. Su importancia radica en la transmisión generacional y la interpretación de sus receptores dentro del desarrollo de la vida cotidiana, y que a final de cuentas, el patrimonio es parte de la interacción entre el ser humano, la sociedad y su entorno, que va más allá de la materialidad o lo manufacturado, sino de su manipulación e interacción con quien lo produce; como menciona Angélica García López (2008)⁵¹, sobre la definición de patrimonio cultural, que va desde el trinomio creación-invencción y construcción social y su relación con un "universo simbólico", hasta el

50 UNESCO. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Patrimonio Cultural Intangible. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>. Consultado Marzo 2015.

51 García López, Angélica (2008). "Patrimonio Cultural: diferentes perspectivas", en "Paleolítico. En los albores de la Humanidad y la Tecnología". Revista electrónica Arqueoweb. Año 2008, Número 9-2. Universidad Complutense de Madrid, p.3.

conjunto de bienes heredados. La memoria, parte indispensable para la construcción del patrimonio, permite compartir la experiencia y cimentar su grado de valoración.

La participación de actores locales con la experimentación poco cotidiana del visitante efímero permite la interpretación y posible transformación del sentido del patrimonio como menciona Franco Purini, importante arquitecto teórico italiano, “el patrimonio cultural es un real archivo construido [...] un lugar donde los saberes del pasado buscan revelarse de nuevo”⁵².

Abordar el tema del proyecto “Estancia del docente en el Barrio del Encino”, ubicado en dicho sitio emblemático e históricamente importante en la fundación de la villa de Nuestra Señora de las Aguas Calientes, actual ciudad de Aguascalientes, en un sentido profundo, implica como experiencia académica la interacción no sólo entre los principales actores del taller como estudiantes y profesores, sino que va más allá, significa la compenetración en el estudio del espacio, la habitabilidad y el sentido de interioridad y de temporalidad (relación tiempo/usuario) en referencia a una necesidad e identidad institucional puntual: una residencia universitaria para docentes invitados. Estudiar la relación del interior arquitectónico y el usuario (en este caso, diferentes usuarios temporales) es indispensablemente hablar en primer lugar de la experiencia compartida, aunque efímera, del habitar, con características intrínsecas de preexistencia en un contexto académico comunitario y dentro de un entorno cultural definido. (Figura 23)

Aparentemente nos encontramos con un planteamiento de acogimiento de docentes de diversos lugares a realizar labores didácticas y de investigación que pretende cercarse en una aparente mono actividad; un análisis detallado permite profundizar en los diversos usos que dicho plan-

52 Purini, Franco (2004). Las formas del Patrimonio Cultural. Fórum UNESCO. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, p. 5. http://www.fadu.uba.ar/sitios/forumunesco/download/las_formas_del_patrimonio.pdf Consultado Abril 2015.



Figura 23. Parroquia del Señor del Encino. Elemento arquitectónico-urbano representativo del Barrio del Encino en Aguascalientes. Fuente: Mario Esparza Díaz de León, 2015.

teamiento contiene: la necesidad primaria de habitar, de estar, y a su vez de pertenecer en el espacio y pretender ser parte por una vez de un colectivo vecinal que emana acciones y emociones características de una cultura local, seguido de la definición de espacios idóneos de relación, espacios de estudio individual y comunitarios, espacios de consulta, espacios de intercomunicación, etc. Importante es considerar que este proyecto de habitabilidad múltiple integre los diversos modos de habitar de sus ocupantes, las relaciones entre ellos y su integración con la ciudad, es decir, no se trata de crear una serie de relaciones y conexiones que se superpongan o se incorporen de manera superficial en la interacción habitativa del usuario entre otros usuarios, y usuario con el contexto.

El interior arquitectónico comprende responsabilidades que van más allá de soluciones predecibles y homogéneas con base en proyectos similares de alojamiento, la sobreposición de factores formales, estéticos o tecnológicos, pensar en el diseño del interior bajo una perspectiva inclusiva, omnicomprensiva, proyectando libremente sin límites de interioridad y exterioridad, pero con fuerte carga de significado, de trascendencia, centrado menos en la función y más en la experiencia, donde el habitar carezca de significados unívocos y materiales, donde el habitar y la cultura evoquen un sentido de patrimonio, donde esos saberes del pasado, sean interpretados y experimentados de manera coloquial, sin ninguna pretensión más allá que la de pertenecer; el habitar, como menciona el antropólogo Franco La Cecla (2011) en un sentido de goce o disfrute del mundo, una satisfacción de necesidades propias de cada ser humano, en este caso, el habitante.

El proyecto de readaptación, en una espacialidad preexistente (la casa en el barrio del Encino), implica, indispensablemente, el conocimiento exhausto de sus componentes históricos, culturales, artísticos, tecnológicos, etc., pero sobre todo, el análisis y planteamiento de una supervivencia temporal: "la prefiguración del escenario futuro, la lectura de la realidad presente y el análisis e interpretación de la experiencia del pasado, como una opción metodológica". (Bossi, A., 2007, p. 29)

La realización del proyecto va más allá de las soluciones de diseño integradas en un contexto físico basado en la representatividad tipológica de sus elementos arquitectónicos, representa un compromiso intelectual sustentado en un discurso coherente con la realidad, tanto del autor como de los futuros habitantes, coincidentes con la seriedad y calidad que representa un proyecto planteado y realizado por una Institución de Educación Superior de excelencia como lo es la Universidad Autónoma de Aguascalientes, que además pretende la interacción adecuada entre el usuario y el espacio, independientemente de los factores de tiempo y tecnología, por ejemplo.

El tema en particular, residencia de docentes foráneos, permite de entrada la definición de 2 perspectivas en el estudio del espacio interior como lo son la función y el tiempo: la habitación particular y las estancias efímeras, conceptos que pretenden aportar en la definición del valor intangible de la espacialidad interior en el patrimonio cultural: proxémica y temporalidad.

a) La habitación particular

[...] salir del oleaje de aquel río de seres humanos [...] y,
ahora, sentado en la orilla, es decir, en mi habitación,
intento enfrentarme a una innumerable cantidad de imágenes,
de representaciones y de sensaciones nuevas
y poner un poco de orden en mis ideas [...]

Marie-Claire Hoock-Demarle⁵³

La finalidad de concebir una residencia que albergue a docentes investigadores procedentes de diferentes partes del mundo, de cierta manera incita, en primer lugar, a considerar el tema de la individualidad, el deseo de tener

53 Citado por Marie-Claire Hoock-Demarle, "La République des Lettres". Albin Michel (2008) París, p. 78, en Perrot, Michelle (2011). Historia de las alcobas. Fondo de Cultura Económica, p. 72.

una propia habitación. La cultura, la educación, e incluso la moral pueden ser factores determinantes en que un profesor (sin distinción de sexo) desee compartir una espacialidad. En particular creo yo que más bien es el sentido de una interioridad en el habitar la que intenta la construcción de una manera de ser y estar dentro de un sitio en particular; de cierta manera, y más en temas relacionados con la investigación, la poca actividad física que implica el estudio, el recogimiento que exige la creatividad, la multitud impulsa a replegarse sobre uno mismo: la individualidad, como ermitaño a su cueva. Ya lo dice Michelle Perrot "la habitación no es nada más que una de las formas del derecho al secreto. [...] La habitación es en definitiva, garantía de libertad"⁵⁴.

La habitación es, además, el lugar propicio para el pensamiento y la reflexión. Cuantas veces pensamos en la cama, temas profundos o superficiales que van desde la existencia misma hasta los deberes de la vida cotidiana; la soledad y la calma fomentan la introspección del pensamiento y permiten, a su vez, su exteriorización mediante la escritura: el diario personal e íntimo, el correo personal o las tareas, donde los medios manuales han sido sustituidos por la tecnología de la computadora, las tabletas electrónicas, o la telefonía celular, pero al final, el objetivo puede ser el mismo. Algunos escritores, en tiempos antiguos por ejemplo, recurrían a la intimidad y el aislamiento de la habitación particular para escribir sus obras. Frank Kafka, por ejemplo, menciona que: "Escribir significa abrirse hasta la desmesura [...]. Por ello nunca se está demasiado solo cuando se escribe [...]. Jamás hay suficiente silencio alrededor de uno y la noche no es suficiente"⁵⁵.

El movimiento moderno –y específicamente la Bauhaus–, enfrentando las necesidades del hombre moderno, determina que el ambiente de estudio

54 Perrot, Michelle (2011). Historia de las alcobas. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 73-74.

55 Carta a Felice Bauer, 14-15 de enero de 1913 en Frank Kafka (1989). Obras Completas. Gallimard. Col. Biblioteca de la Pléiade. Tomo 4, p. 232, citado en: Perrot, Michelle (2011). Historia de las alcobas. Fondo de Cultura Económica, México, p. 92.

se presta a una doble interpretación: por una parte, el sugerente carácter de aislamiento e intimidad viene consentido por un ambiente enteramente dedicado a la función, y por otro lado, anticipando algunos temas ligados a la productividad y a la realización del individuo en un contexto social gracias al propio trabajo intelectual, son desarrollados a sugerencia de un mercado culto, algunos celebres espacios de estudio, en donde el ambiente en cuestión convierte el punto de atención, la estantería o el cumulo de elementos representativos, los libros, en el elemento estructural del espacio diseñado, la significación sobre la función. (Figura 24)

b) Las estancias efímeras

¡Ah, qué grande es el mundo a la luz de la lámpara!
 ¡Y qué pequeño el mundo para los ojos de la memoria!
 Pero los verdaderos viajeros sólo parten por partir [...]

Charles Baudelaire⁵⁶

La temporalidad en la habitación del docente foráneo es una condicionante propia de estudio profundo. Filosóficamente me preguntaría, ¿qué hacer con todo lo que deja un docente al partir?, obviamente en un sentido figurativo: su sabiduría, su experiencia vivida. El sentido de la espacialidad contenedora, que se vacía cada vez que concluye un proyecto y comienza uno nuevo; la oportunidad de ser “lugares de memoria” evadiendo el concepto de lo efímero en su uso y lo variable de su usuario. Evitar ser categorizado en proyectos de transición como lo es un hotel o una posada, atendiendo a la relevancia que conlleva el participar en actividades académicas para una Institución que pretende la excelencia y la innovación educativa: ahí radica el concepto de trascendencia, no en el tiempo de permanencia.

⁵⁶ Baudelaire, Charles (2010). “El viaje”. En: *Las flores del mal*. Madrid: Editorial EDAF.

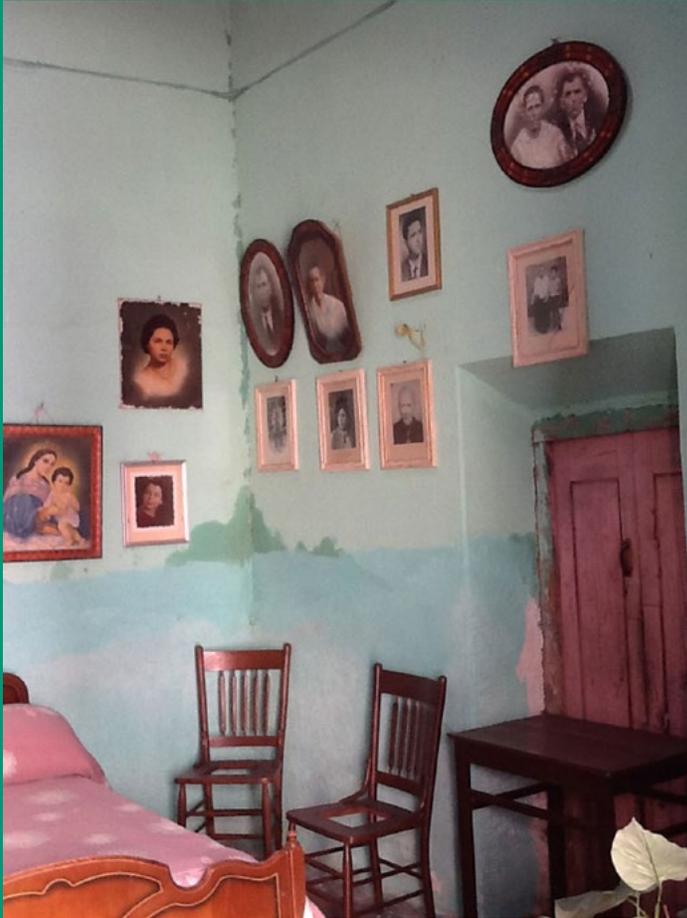


Figura 24. Interior de habitación familiar. Fuente: Mario Esparza Díaz de León, 2014.

El Dr. Lodovico Fusco (2011)⁵⁷ hace una reflexión muy interesante sobre el enfrentamiento entre el habitar y la temporalidad, ¿qué cosa puede significar el habitar en la temporalidad?; el origen del habitar con relación al ser o existir se contraponen al factor del tiempo como algo que no es estable o definitivo sino provisorio. El Dr. Fusco refiere, en un discurso histórico-filosófico y mediante el análisis de la obra pictórica de Edward Hopper⁵⁸, dicho sintagma al concepto del viaje, como un ejercicio de aventura del cuerpo y de la mente, de experiencia, del deseo de conocer y de conocerse a sí mismo, de confrontar identidades y culturas diferentes. Un viaje, refiere, no más como una condición corporal, sino como un estado de la mente, un recorrido interior, un viaje producto de la retrospectiva interior en la fuga de lo cotidiano. Y así partimos de la experiencia de proyectar espacios de uso temporales para docentes foráneos, donde, no importando el tiempo de permanencia física, la vivencia de la experiencia habitativa penetra y permanece, como se pretende trasciendan los proyectos realizados durante su estadía para la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Finalmente, la habitación del docente dentro de un proyecto de diseño representa un habitar temporal, con características culturales importantes, integradas la propia y la externa, con la finalidad de construir conocimiento dentro de un proyecto institucional. Las reflexiones que surgen producto del seminario y del análisis de los temas abordados parecen reafirmar dos conceptos propios de la disciplina: la interioridad y temporalidad del espacio habitable.

57 Fusco, Lodovico. La stanza di Van Gogh. En Bossi, A. (2011). La casa fuori casa. Edizioni Scientifiche Italiane.

58 Hopper, Edward (1882-1967). Pintor realista nacido en Nueva York, Estados Unidos de América.

COSTRUIRE LO SPAZIO
Nuovi materiali per nuovi interni da vivere
Paolo Giardiello

Lo spazio in architettura, da un punto di vista meramente fisico, è un vuoto, non è un materiale né è fatto di un materiale tangibile. Dai materiali e dalle strutture però è definito, in quanto è proprio dall'involucro che lo contiene che esso prende forma e contenuto. Per costruire lo spazio destinato ad assolvere i bisogni dell'uomo –ragione e fine dell'architettura– per realizzare cioè qualcosa di fisicamente immateriale, bisogna scegliere la struttura materiale capace di definirlo e di racchiuderlo. Il contenuto –lo spazio– prende forma solo grazie al suo contenitore –la struttura– e da tale involucro, dalla sua materia, dal suo trattamento, deriva la sua stessa qualità, ne trae i sensi. I materiali della struttura infatti caratterizzano e rendono esplicito il significato ed il senso del luogo che, da tale struttura, è posto in essere.

La materia con cui è costruita la struttura, o di cui è rivestita, non definisce solo l'aspetto o la qualità di questa, e cioè di ciò che è tangibile, ma descrive e realizza i valori ed i sensi dello spazio, dei luoghi in cui l'uomo espletterà le sue funzioni, funzioni che da tali valori e sensi saranno determinate.

I materiali, quindi, rappresentano la calligrafia, il segno distintivo, con cui scrivere le parole del linguaggio architettonico che espliciteranno i contenuti del manufatto; sia nel caso di materiali propri della costruzione –il linguaggio della tettonica– che di quelli di rivestimento sovrapposti –il linguaggio della decorazione–.

Le materie, le texture derivanti dalla scelta delle componenti e dalla loro posa in opera, i trattamenti superficiali, la disposizione e il portato evocativo insito nei materiali tradizionali, contribuiscono a influenzare, anzi a determinare, il significato dello spazio capace di imporre i comportamenti, le azioni e le reazioni, dei fruitori.

Parlare di materiali, quindi, non significa solo riferirsi alla fisicità delle parti che strutturano il manufatto (il contenitore) ma anche alla definizione

dello spazio (il contenuto) che da tali materiali riceve il carattere e l'atmosfera e dalle strutture la morfologia e la proporzione.

I nuovi materiali hanno sempre offerto alle architetture originali opportunità di conformazione e definizione dello spazio interiore ma, a volte, come nella contemporaneità, è anche accaduto che le aspettative di nuove modalità di vivere e di organizzare lo spazio abbiano influenzato la ricerca sui materiali, spingendo verso l'uso di soluzioni tecnologiche, di materie e di componenti, provenienti talvolta da altri settori della ricerca e dell'espressività.

Un tempo i materiali da costruzione o per rivestimento erano derivati direttamente dalle materie, i formati seguivano le ragioni della messa in opera, le prestazioni servivano per raggiungere gli obiettivi di un adeguato confort ambientale.

L'architettura oggi, invece, si offre idealmente nuda, un corpo perfettamente idoneo a soddisfare i bisogni che l'uomo esprime, e che si lascia vestire dal gusto del tempo, dalla moda, dalla sensibilità del singolo progettista. Più precisamente la ricerca scorre su due binari diversi (non alternativi): quella finalizzata a costruire tale corpo –la struttura, gli impianti– e quella destinata all'individuazione e definizione di ciò che ricoprirà tale organismo, abito o pelle che sia, che a volte potrà risultare coerente con ciò su cui è posto, altre volte si renderà autonomo fino a negare le proprietà stesse dell'impalcato soggiacente.

A guardare bene oggi i luoghi destinati alla vita –collettiva o privata–, sempre più ricchi, sempre più attraenti, è evidente che non esiste più un materiale che è o che mostra sé stesso: la pietra non è di pietra e il legno spesso è fatto di altro, per non parlare dei materiali innovativi, materiali sintetici, di ricerca, creati in laboratorio o derivati dal recupero di prodotti riciclati.

Secondo tali premesse possiamo rintracciare tre modelli teorici che legano i materiali allo spazio.

I materiali che determinano lo spazio

La Storia dell'Architettura mostra come sia esistita una diretta conseguenza tra l'evoluzione degli interni, l'organizzazione degli ambienti e l'innovazione tecnologica. Il caso del cemento armato è, da questo punto di vista, esemplare in quanto mezzo per giungere a spazi fluidi e continui in grado di sconvolgere la frammentata impostazione tradizionale degli ambienti domestici e pubblici.

Lo spazio interno, grazie alla struttura discreta e puntuale, ha potuto indagare originali relazioni tra le parti vissute dall'uomo, tra l'interno e l'esterno, rinnovando il senso stesso dei luoghi da abitare; non solo a livello morfologico, ma anche nei confronti della capacità espressiva di un materiale artificiale, pensato e disegnato dall'uomo, tuttavia in grado di reinterpretare storie e sensi antichi. Maestri come Le Corbusier, Perret e Garnier, con tale materiale, hanno definito il linguaggio con cui il Movimento Moderno ha potuto manifestare la sua carica innovativa.

Analogamente la struttura in acciaio, si pensi all'opera di Mies van der Rohe, ha permesso di promuovere l'idea di uno spazio continuo e privo di margini, indeterminato tra natura e artificio, tra aperto e chiuso, tra privato e collettivo. L'annullamento del confine –grazie anche all'uso di ampie vetrate– ha permesso di giungere ugualmente a valori dell'interno attraverso un esplicito riferimento ai sensi di protezione e di intimità pur coinvolgendo l'ambiente circostante, interessando, quindi, la sfera psicologica dell'uomo.

Allo stesso modo le materie plastiche e composite, a partire dagli anni '60, negli interni domestici e nel disegno degli oggetti di arredo, hanno materializzato forme e ambiti proiettati verso un futuro sempre immaginato, come quelli concepiti da Joe Colombo in Italia, o dagli Archigram in Gran Bretagna; spazi quasi primari, del tutto avvolgenti e disegnati direttamente sulla fisicità dell'uomo e sui suoi movimenti.

Lo spazio scopre i materiali

Nella contemporaneità la presenza di molteplici soluzioni tecniche e di dettaglio offerte dal mercato non ha determinato direttamente una modificazione diretta o una evoluzione dello spazio abitato. E' accaduto piuttosto il contrario, e cioè che le necessità dell'uomo, le sue aspettative ed esigenze, il suo desiderio di rappresentarsi o di comunicare il proprio pensiero, abbia costretto a sperimentare soluzioni e finiture capaci di adeguarsi ai suoi bisogni in continuo cambiamento.

In particolare l'influenza nella vita di ogni giorno della sfera immateriale con cui l'uomo interagisce, di mondi virtuali e intangibili che invece rispondono ad esigenze funzionali precise, ha portato a pretendere dallo spazio fisico, prestazioni veloci, essenziali e precise, quali la flessibilità e la fluidità, la possibilità di personalizzare e di cambiare, la temporaneità e la plurifunzionalità.

Per questo l'architettura ed il design hanno guardato a materiali e soluzioni tecniche provenienti da settori fortemente specializzati –illuminotecnica, domotica, elettronica– ovvero da altri campi dell'industria e della ricerca –programmazione, web design, informatica– fino a settori non direttamente coinvolti nella progettazione architettonica quali la moda, l'arte, la pubblicità, il cinema, la comunicazione.

La "spettacularizzazione" dello spazio e la possibilità di interagire direttamente con esso, di influenzerlo e di variarlo, ha dato vita a ricerche su nuovi materiali e soprattutto sulla possibilità di intervenire su di essi sia in fase di progettazione come di fruizione.

Oggi in definitiva sono i materiali ad inseguire il senso dello spazio, si può arrivare paradossalmente a dire che è lo spazio che inventa i materiali necessari a rispondere alle richieste della società. Questo, se altera la logica tradizionale del mestiere del progettista, ottiene comunque un risultato, che è quello di riportare in primo piano la figura dell'uomo, e di pensare ad una architettura capace di dare vita ai suoi sogni.

Lo spazio senza materiali

Un paradosso, proprio della ricerca teorica in architettura, a partire dall'invasione del virtuale nel reale, è quello di chiedersi se l'architettura può fare a meno dei materiali e, più precisamente, se è possibile porre in essere i principi stessi dello spazio concluso in assenza di materia, utilizzando strumenti capaci non di delimitare, non di perimetrare, ma solo di suggerire i sensi dell'abitare.

Se è evidente che nella pratica ciò non è direttamente perseguibile, in linea teorica, invece, la ricerca –ma anche la prassi– ha ormai assodato che sono ottenibili concretamente sensi dello spazio al di là del contributo dei materiali: ad esempio, un ambito semplicemente delimitato da un'ombra proiettata può assumere valori analoghi a quelli di un luogo chiuso e circoscritto chiarendo con chiarezza il suo spazio di pertinenza, per quanto labile; che i rumori, i suoni, gli odori e i valori cromatici, possono contribuire a indirizzare e orientare, a imprimere un ritmo al movimento del fruitore, a rendere accogliente o respingente un ambiente, a soddisfare pienamente i bisogni richiesti. Inoltre gli elementi instabili e cangianti possono produrre sensi che si rinnovano nel tempo, che a loro volta sono in grado di esprimere il vero significato dell'opera costruita, come le essenze arboree, piante e fiori che, con il loro seguire le stagioni e il clima, possono costruire un luogo privo di un unico valore e capace invece di comunicare sensi sempre nuovi, richiedendo la partecipazione e l'attenzione dei visitatori nei diversi periodi dell'anno.

Se quindi non è possibile costruire fisicamente lo spazio senza materiali, per quanto effimero e instabile, è altrettanto evidente che a contribuire alla definizione del contenuto dell'architettura non sono solo le sostanze tangibili, ma anche tutto ciò che, direttamente o indirettamente, è necessario a realizzare un'esperienza sensoriale ed emotiva completa e significativa.

I protagonisti dell'architettura oggi non sono quindi solo i materiali da costruzione –sempre più sofisticati e avanzati– ma sono anche quelli, non canonicamente propri della struttura, in grado di assecondare le richieste della

società odierna e le aspettative pressanti di nuovi luoghi in cui riconoscersi. Sistemi estranei alla costruzione ma capaci di modificare il senso dello spazio: connettività e interattività digitale, cromatismi e trasparenze, luce artificiale (in grado di imitare la naturale) e filtri di quella naturale (capaci di renderla artificiale), natura come rivestimento e come struttura, sistemi sonori o di insonorizzazione, presenza di essenze olfattive.

Tutto ciò sta trasformando il mestiere dell'architetto o del progettista di interni impegnato nel tentativo di immaginare idonei scenari di vita futura.

L'architettura, i suoi spazi interni, la città stessa e il paesaggio costruito, storicamente sempre hanno cercato l'abito attraverso cui raccontarsi. Sia esso stile, decorazione o linguaggio, costruire ha sempre comportato la scelta di un aspetto formale capace di comunicare con l'uomo, in grado di tradurre in un sistema di segni chiari e comprensibili la descrizione dei contenuti impliciti nello spazio, nella forma, nelle misure e nelle armonie proprie della sua struttura.

E' necessario quindi seguire le prospettive sociali, variabili e in evoluzione, conformare l'informale, congelare l'attimo in trasformazione, consapevoli tuttavia del rischio di una mancanza di controllo rigoroso del progetto che può condurre fino al limite di una scissione tra ciò che è e ciò che appare, tra il contenuto di quello che la società richiede come indispensabile per il soddisfacimento dei suoi bisogni e la forma, effimera e fine a sé stessa, con cui essa si palesa.

IL DISEGNO COME ATTO INTERPRETATIVO

La rappresentazione della 'casa'

Riccardo Florio

Riflettere sulla dimensione della casa, dell'abitare, nelle sue innumerevoli declinazioni, significa proporre una riflessione sulla realtà quotidiana del mondo e dell'uomo, qualsiasi sia il grado ed il livello della declinazione dell'abitare che si vuole analizzare. Non solo, ma il centro della riflessione non può non trarre origine dal rapporto dicotomico, tenace e indissolubile, che lega la città all'architettura e l'architettura alla casa. La forza che tiene uniti questi due mondi, solo apparentemente diversi, è quella che Mumford definisce quale magnetico attrattivo verso la centralità dell'esistenza, il luogo immaginifico nel quale convergono i rituali vitali degli uomini e delle cose, gli anelli concentrici e infiniti che strutturano l'ordine nel caos dell'esistenza⁵⁹.

Questo invisibile filo lega il circuito dell'esperienza umana attraverso gli infiniti passaggi nella 'sua casa', nella quale si riunisce la straordinarietà della nascita con la pacatezza della morte, fino ad una identificazione che diventa ineluttabile con l'appropriazione di un posto sulla terra, un posto che partecipa attivamente alla costruzione dell'idea di città. "vivienda, bellissima parola degli spagnoli per dire casa, abitazione [...] vivienda, è umano, tanto umano: non è «La-Casa-Dell'Uomo», ma [...] la casa per i bambini, le donne, i vecchi, il sonno, il riposo, i sogni, le indulgenze, gli abbandoni, il dolore, le pigrizie, gli ozii, le passioni, l'amore, la nascita e la morte... e gli spagnoli le viviendas le fanno raccolte attorno a un patio, stanza infunzionale (ci piove dentro) ma col

59 Cfr. Lewis Mumford, *La città nella storia* (1961), Milano, Bompiani 1990, vol.1, Dal santuario alla Polis. Vedi anche Riccardo Florio, *La rappresentazione dello spazio domestico*, in Riccardo Florio, Teresa Della Corte, *La Rappresentazione dello spazio domestico 1, Dieci interpretazioni dell'abitazione contemporanea*, Officina, Roma 2008, pp. 7-27.

cielo per soffitto, incielata [...] stanza da angeli”⁶⁰.

La profonda compenetrazione tra *modus vivendi* e *modus habitandi* si pone quale elemento di ricalibrazione continua della generazione della realtà, all’interno di una quotidiana sfida interattiva per la conquista della verità delle cose e della propria dimensione vitale.

L’idea di casa viene così centellinata e dissolta, per poi ricomporsi nella sua materica unicità, in innumerevoli episodi e sublimazioni della nostra esistenza: casa quale “cella della memoria”⁶¹, casa quale appropriazione e affermazione della propria identità, quale concatenazione di *stanze* dove bisogna e si vuole *stare*, quale perimetrazione accorta del *situ*, quale paradigma o emblema della scelta di antropizzazione della natura, quale parte insostituibile e preziosa della città, quale misura dell’intervento sul territorio, quale parametro di definizione del rapporto tra spazio interno e spazio esterno, tra spazio domestico e spazio urbano. “Casa e città sono unite dalla visione zenitale, è la proiezione ortogonale su un piano, la pianta, a essere indicato infatti come lo strumento prioritario di studio e di

60 Gio Ponti, *Amate l’architettura, l’architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova 1957, ristampa integrale Cusl, Milano 2004, p. 195. Mi piace, sul rapporto terra cielo, riportare questa osservazione: “La pianta circolare della yurta, la capanna dei nomadi Kirghisi, materializza l’orizzonte delle steppe asiatiche e tutto il «cosmo» è centrato sull’apertura posta in alto nel mezzo della tenda, centro fisico e asse simbolico. L’apertura è collocata in relazione cosmica con la stella polare, asse della rotazione celeste e quindi ombelico del mondo. Durante gli spostamenti la yurta viaggia con i suoi abitanti. Ad ogni tappa, la tenda viene di nuovo eretta e orientata e, ogni volta, intorno a questo centro mobile si ricostituisce l’insediamento umano. Si compie in questo modo la perfetta corrispondenza tra asse dell’universo, del mondo e dello spazio umano”, in «Sfera», Centro e Periferia, n. 15, agosto-settembre 1990, p. 13.

61 Cfr. Giuliana Bruno, *Il mio “Viaggio in Italia”, in Atlante delle Emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema, titolo originale Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2002, tr. it. di Maria Nadotti, Mondadori, Milano 2006, p. 357-375.

trasformazione del progettare; è su tale base che si può tipizzare il prodotto alloggio come fondamento di una promessa rivoluzione architettonica. I cambiamenti di scala continui tra le due piante –di casa e di città– recepiscono le prerogative di una nuova visione che accentua i rapporti e le relazioni tra gli oggetti”⁶².

La casa, quindi, concepita e vissuta sul confine stesso che la separa e la integra alla città ed all’ambiente costruito, distesa come una sorta di immensa sospensione che inevitabilmente precipita sulla vita degli uomini e delle cose, rendendo tattile e riconoscibile la volontà di trasformazione che essi esercitano attraverso la loro opera costruttiva. “Qualsiasi nuova installazione umana è, in un certo senso, una ricostruzione del mondo. Perché possa durare ed essere reale, la nuova casa o la nuova città debbono essere proiettate, mediante il rituale di costruzione, nel «Centro dell’Universo» [...] Come la città è un’«imago mundi», così la casa è un microcosmo. La soglia separa i due spazi, il focolare è assimilato al centro del mondo”⁶³.

Lo spazio della “domus”, lo spazio domestico⁶⁴, trattiene tutte le implicazioni che le azioni dell’abitare comportano, è lo spazio che accoglie gli uomini e le proprie idee e che, quindi, contiene potenzialmente in nuce tutti gli altri spazi. “Parlare di casa in relazione a un edificio significa semplicemente riconoscere che è in armonia con il canto interiore a noi caro. Casa può essere anche un aeroporto o una biblioteca, un giardino o una tavola calda lungo l’autostrada”⁶⁵.

62 Rosa Tamborrino, *Le Corbusier e gli spazi del contemporaneo*, in *Le Corbusier, Scritti*, a cura di Rosa Tamborrino, Einaudi, Torino 2003, pp. XXVII-XXVIII.

63 Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni* (1949), Torino, Einaudi 1957, p. 382.

64 *Domus*: casa, abitazione, sede, stanza, dimora; famiglia, patria; sepolcro, tomba. *Domesticus*: domestico, di casa; familiare, intimo; personale, privato, proprio; del proprio paese, nazionale, connazionale, patrio, natio.

65 Alain de Botton, *The Architecture of Happiness*, Alain de Botton, 2006, tr. it. di Stefano Beretta, *Architettura e felicità*, Guanda, Parma 2006, in *IV. Ideali di casa*, p. 105.



Fig. 25. Casa in forma di aeroporto, in *Coming Home* di Guillermo Kuitca, 1992.

La sua rappresentazione comporta un'introspezione lucida e meticolosa nell'obiettivo di proiettarsi gradualmente al suo interno e cercare tenacemente di poterne svelare i segreti.

Il contributo, che scaturisce dalla lettura di una serie di case, muove dall'esigenza di fornire un'interpretazione critica ed una lettura attenta delle architetture riferite ad una dimensione spaziale "domestica"; una celebrazione della casa come dispositivo architettonico e spaziale ad elevata reattività poetica e, nella sua apparente semplicità, capace di racchiudere processi complessi di elaborazioni concettuali e significative esperienze di scelte progettuali. Esempi di architettura che nel loro 'piccolo insieme', testimoniano una profonda capacità di organizzazione spaziale ed una raffinata sapienza nel concepire organismi originali e in grado di fornire risposte innovative sul tema dell'abitazione.

Case, colte nella loro esclusiva singolarità, detentrici di una forza interna che si dispiega nell'ambiente circostante creando un 'luogo': ognuna di queste case ha una tale energia che riesce a proporsi come un nuovo elemento di riferimento, una manifestazione di accrescimento della città, prima, seconda, ultima che sia, ma con una forza di progressione in divenire che ne determina le qualità interne ed esterne, che ne fa una architettura necessaria nel processo di sviluppo della costruzione e della trasformazione di ciò che già esiste. "Ogni nuova costruzione comporta un intervento in una determinata situazione storica. La qualità dell'intervento dipende dalla capacità di dotare il nuovo di proprietà in grado di instaurare un significativo rapporto di tensione con il preesistente. Giacché per trovare un suo posto, il nuovo dovrà anzitutto stimolarci a guardare l'esistente in modo inedito"⁶⁶. Organismo architettonico che deve rispondere alle caratteristiche del 'posto', che deve saperle leggere, interpretare e riproporre in una dimensione altra che è quella del cambiamento che la realizzazione del nuovo progetto in definitiva impone e fa rivivere, ma anche organismo in sé già compiuto nella sua interezza prefigurativa, me-

66 Peter Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003, p. 14.



Fig. 26. Le Corbusier, *Une petite maison*, Corseaux-Vevey 1923, disegno con dedica alla madre, 1951.



Fig. 27. Le Corbusier, *Une petite maison*, Corseaux-Vevey 1923, disegno dell'interno con la finestra a nastro sul Lac Léman, 1945.

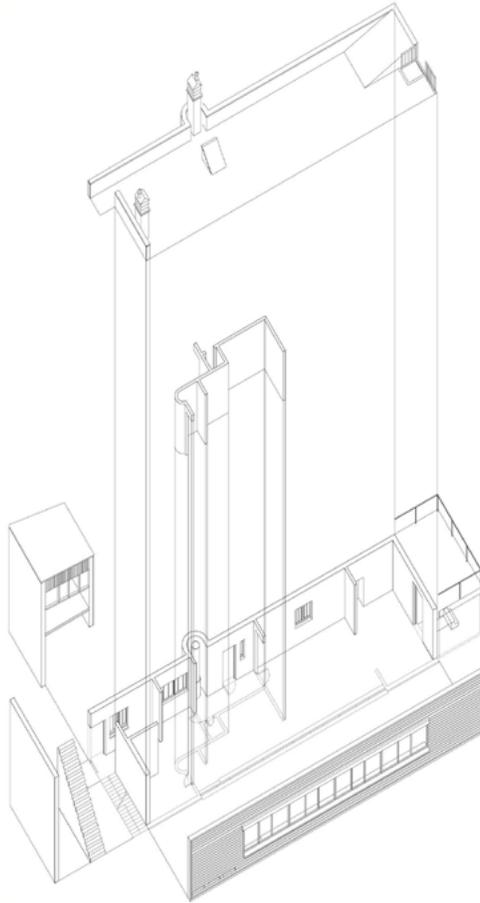


Fig. 28. Esploso assometrico con vista da sud-est, *Une petite maison*, Corseaux-Vevey, 1923.

ditato e finito nelle sue articolazioni spaziali e nella dimensione e misura delle sue scelte formali, che cerca un luogo che possa accoglierlo, un luogo che concretizzi e inveri il senso di intima appartenenza: "Con la pianta in tasca, cercammo a lungo il terreno. Ne visitammo parecchi. Ma un giorno, dall'alto della collina, scoprimmo il terreno che faceva per noi (1923). Era sulla riva del lago; e si potrebbe quasi dire che era in attesa di questa piccola casa. La famiglia del viticoltore disposto a venderla fu deliziosa e accogliente. Bevemmo «un bicchiere» [...] Il progetto è radicato nel territorio; vi entra come la mano in un guanto. Il lago è a quattro metri dalla finestra, la strada retrostante è a quattro metri dalla porta. La superficie di cui occuparsi è di trecento metri quadri: in cambio si ottiene una vista incomparabile e inalienabile su uno dei più bei panorami del mondo"⁶⁷.

Abbiamo esplorato queste architetture "in punta di piedi" attraverso il disegno che ci ha dato l'opportunità di condurre un'operazione indagativa profonda che si andava continuamente arricchendo di rinnovate certezze: le fasi della rappresentazione hanno il pregio straordinario di scoprire qualità e di farle sedimentare durante il processo di acquisizione degli elementi conoscitivi. Ed è proprio questo processo di sedimentazione, non scevro di scelte critiche ed analisi interpretative, che fornisce la misura della qualità dell'indagine stessa. Il disegno si pone, allora, come un ampissimo programma di decodificazione delle caratteristiche esaminate nell'esigenza finale di una ricomposizione critica che possa svelare e far comprendere aspetti non immediatamente palesati.

Il disegno, quindi, grimaldello intelligente per carpire il segreto o i segreti che hanno determinato l'assetto finale dell'architettura, che hanno ribadito la poetica dell'autore, che hanno decretato unitamente il valore dell'opera. "Se l'arte è la possibilità dell'impossibile la casa deve essere ammirevole come fosse vuota e intima, come fosse piena. La casa perfetta è quella che ci arresta sulla soglia aperta intimiditi dal suo segreto umano e dalla sua bellezza archite-

67 Le Cosbusier, Scritti..., op. cit., pp. 460-461.

tonica. Entrare in una casa altrui la prima volta è un po' violare la casa. Quando ci è permesso, la prima volta, di inoltrarci in essa, entriamo in punta di piedi, e trattenendo la voce, e ringraziamo gli ospiti della concessione di entrare".⁶⁸ Abbiamo con il nostro occhio che "non vede cose ma figure di cose che significano altre cose [...] sguardo [che] percorre le vie come pagine scritte[...]"⁶⁹ proteso la nostra attenzione per capire "come veramente sia la città [l'architettura] sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda"⁷⁰.

Ed è questa volontà di concorrere alla decifrazione dei segni che l'architettura governa, sia nell'accezione più ampia del segno architettonico come "l'unione di un *contenuto* –«*significato*» (lo spazio interno, l'invaso) e di un *contenente*– «*significante*» (la struttura esterna che involucra e conforma quell'interno)"⁷¹, sia in quella più direttamente riferibile alla trascrizione grafo-rappresentativa, che ha continuato a guidare le direzioni di ricerca.

L'architettura allora diviene "un'opera infinita che gioca però con energie semplici e naturali, umili e povere [...] Non solo, essa sembra raggiungere infatti nelle sue forme ultime aspetti ed effetti semplicissimi e quasi ingenui, come se ci fossero sempre stati: questa è la qualità assoluta di una architettura necessaria come «ritagliare l'azzurro del cielo»"⁷².

La possibilità di indagini offerta dalla incessante mutabilità dei fenomeni della realtà contestuale ci spinge verso una interazione fertilissima nella quale le diverse esperienze del nostro divenire umano, accolto nell'alveo

68 Gio Ponti, *Amate l'architettura...* op. cit., pp. 107-108.

69 Italo Calvino, *Le città e i segni. I.*, in *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1977, pp. 21-22.

70 *Ivi*.

71 Renato De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Bari 1978, p. 37.

72 Manlio Brusatin, *Storia delle linee*, Einaudi, Torino 1993, pp. 142-143. La frase riportata da Brusatin "è dell'architetto Carlo Scarpa, riferita più volte «a voce» nelle sue conferenze a proposito del lavoro di «restauro» della Gypsotheca di Antonio Canova a Possagno (Treviso)", nota 9, p. 154.

della sua coscienza culturale e della sua consapevolezza conoscitiva, si fondono sorprendentemente nell'atto ultimo della riconoscibilità.

I processi di indagine e di lettura critica sono stati modulati su tre tempi fondamentali di espressione del disegno: la raccolta del materiale documentativo disponibile, dei disegni originali o di rappresentazioni rielaborative già pubblicate; la possibile individuazione di registri modulari e/o proporzionali istituiti dagli autori o applicati *a posteriori* con esplicito e dichiarato riferimento ai due livelli del *proporzionamento statico* e del *proporzionamento dinamico*; la riproposizione "visivo-percettiva" delle qualità spaziali e compositive individuate attraverso schizzi di studio, il *disegno veloce*, al fine di approntare un primo stadio di appropriazione conoscitiva delle opere sulla scorta del materiale fino ad allora vagliato e indagato; la rappresentazione infografica e rigorosa delle architetture, scaturita dal maggiore livello di conoscenza acquisito, mediante l'utilizzo dei metodi della rappresentazione, per giungere al fine alla ricostruzione simulativa fisico-materica dei modelli di studio, ultimo atto della verifica della comprensione e degli esiti raggiunti.

Una scansione dei tempi della lettura e dell'apprendimento continuamente filtrato attraverso la tela del disegno e della continua oscillazione che su questa si produce tra realtà del dato o della fisicità e realtà della sua rappresentazione, che in qualche modo simula e riecheggia i tempi stessi della costruzione: "Una dimora, un palazzo o un tempio possiedono dei tempi di realizzazione che tendono a estendersi quasi coincidendo, in funzione di una unicità e singolarità: ogni casa è sempre un nuovo lavoro e un nuovo progetto"⁷³.

73 Manlio Brusatin, *Storia delle linee...*, op. cit., p. 146.

NARRATIVA DEL ESPACIO, UN DISCURSO VIVENCIAL

Wendy Martínez López

Innumerables son los relatos del mundo.

Roland Barthes

Así como menciona Barthes que son innumerables los relatos del mundo, así el espacio interior tiene su propio relato, su propio discurso. Es tarea del interiorista construir un discurso inteligible, viable y atractivo para otorgar a cada espacio su propia identidad.

Mi entendimiento de la narrativa del espacio se ha construido de la mano con la labor docente, por ejemplo en los Talleres de Fundamentos II y de Diseño de Microambientes que se imparten en la currícula del programa educativo Diseño de Interiores en Aguascalientes. Impartir estas asignaturas en su naturaleza práctica ha contribuido a clarificar y reforzar la idea de que el interiorista construye narraciones de diferentes niveles, desde las narrativas conceptuales, sensoriales, estéticas, funcionales y simbólicas ubicadas física y temporalmente en momentos y eventos de la vida cotidiana.

Hablar de la narrativa del espacio es en el sentido de reconocer que los espacios interiores tienen historias que contar, una *capacidad comunicante*, cualidad que se manifiesta de dos maneras como menciona Pérgolis: “una, a través de su forma, que genera sensaciones y emociones en quien participa de él; la otra, a través de relaciones o prácticas que el hombre establece con él”⁷⁴. El espacio interior sólo toma vida cuando un individuo o varios lo recorren y lo cargan de significado. Este autor también nos dice que:

74 Pérgolis, J.C., Moreno, H.D., “*La capacidad comunicante del espacio*”, p. 68.

[...] para acercarnos al espacio nos referimos a través de palabras, creamos un relato, un discurso para hablar de lo vivido. Incluso, quien diseña el espacio, antes de crear su obra, forja un discurso en torno a ella. Por este motivo, la arquitectura [*el diseño interior*] debe preguntarse por su relación tanto con el discurso, como con el lenguaje, porque toda práctica comunicativa, según Cassirer (1979) “transmite señales mediante un código común al emisor y al receptor.”⁷⁵

En un primer momento el Taller de Fundamentos de Diseño II de segundo semestre, busca el desarrollo de la tridimensionalidad espacial, la transformación de la noción bidimensional al estudio de la configuración de volúmenes. El curso aborda temas como los tipos de espacio, tipos de escala, espacio célula, transiciones, recorridos, interacción espacio-usuario-objeto, entre otros; el alcance en cada proyecto es de carácter introductorio y el desarrollo se establece en términos conceptuales. Como ejemplo, en un proyecto los alumnos diseñaron tres espacios célula/ámbitos con la integración de dos transiciones a partir del concepto de géneros musicales. Cada espacio célula sería la interpretación de un género musical y las transiciones serían la conexión física entre los ámbitos. Solicité a los alumnos que “imaginaran una historia”, que contaran la vida de dos personas que visitarían estos espacios y que siguieran una secuencia lógica de ritmos conectadas por las transiciones. Estas transiciones ofrecían al usuario el momento de pasar de un estado sensorial auditivo a otro momento distinto. La indicación resultó en proyectos coherentes y estructurados en varios niveles, desde una composición formal, de percepción visual y espacial. Los alumnos se dieron la oportunidad de construir y tejer el discurso de momentos específicos y con perfiles de usuario definidos. El objetivo planteado de desarrollar “discursos conceptuales” se materializaron en la plástica volumétrica espacial y el manejo de la escala con resultados satisfactorios a través de la estrategia de narrarse una historia, por tanto, cohesionó intenciones de diseño formal y sensorial. (Figura 29) (Figura 30).

75 *Ibid*, p. 71.

Un segundo momento es el Taller de Diseño de Microambientes que se imparte en tercer semestre. El propósito de este curso es diseñar atmósferas, experimentar sobre el diseño interior a una escala de uni-actividad, el ámbito privado donde sólo se desarrollan actividades por uno o dos usuarios. Atendiendo a estos requisitos, la carta descriptiva se diseñó con base en una publicación del arquitecto suizo Peter Zumthor, que recoge la conferencia titulada "*Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*" en 2003. Este texto expone de manera personal lo que Zumthor considera debe poseer la atmósfera de un espacio y lo advierte así:

Os cuento en nueve mini capítulos lo que me he encontrado en el camino, lo que me lleva en una dirección cuando intento generar esa atmósfera en mis obras. Estas respuestas son sumamente personales; no tengo otras. Son altamente sensibles e individuales; de hecho probablemente sean producto de sensibilidades propias, personales, que me llevan a hacer las cosas de una determinada manera.⁷⁶

En este sentido, la trayectoria del arquitecto supone un referente válido para tomar prestadas sus premisas⁷⁷ y desarrollar proyectos de microambientes atendiendo estas cualidades. Durante el curso se desarrollan proyectos con diferentes temáticas obedeciendo según sea el caso a la esencia del epígrafe. Tal es el caso de "*Las cosas a mi alrededor*", donde el proyecto que se desarrolla es una estancia privada. Se trata de diseñar el ámbito privado de un usuario en su entorno más inmediato, hacer el análisis de un evento como el que sucede en un ámbito de lectura, un estudio, biblioteca. Investigaron el perfil de la escritora mexicana Elena Poniatowska y construyeron un discurso

76 Zumthor, Peter. "*Atmósferas*", p. 6.

77 Los nueve epígrafes son: El cuerpo de la arquitectura, la consonancia de los materiales, el sonido del espacio, la temperatura del espacio, las cosas a mi alrededor, entre el sosiego y la seducción, la tensión entre interior y exterior, grados de intimidad y la luz sobre las cosas.



Fig. 29. Proyecto Espacio célula + Transiciones. Alumnos: Alejandra Sánchez Ríos y Diego Velasco Ruiz. Materia: Fundamentos del Diseño II. 2º semestre. Foto: Wendy Martínez López.



Fig. 30. Proyecto Espacio célula + Transiciones. Alumnos: Alejandra Sánchez Ríos y Diego Velasco Ruiz.
Materia: Fundamentos del Diseño II. 2º semestre. Foto: Wendy Martínez López.

de vida, le otorgaron al diseño el equipamiento necesario para desarrollar su actividad creadora, en una atmósfera de inspiración, rodeada de sus pertenencias. El análisis de todo lo que conlleva el evento de estar en un espacio y realizar una secuencia mínima de actividades. Al abordar el contenido tangible del microambiente en consonancia con el discurso intangible de la atmósfera narrando un mundo de acción humana, como lo expone la Dra. Pimentel:

[...] un universo de discurso que, al tener como referente el mundo de la acción e interacción humanas, se proyecta como un universo diegético: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, [...] un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una <historia>.⁷⁸

Son muchas las narraciones que se dan en estancias del interior doméstico y que muestran un discurso de usos y costumbres, tal es el evento de comer, convertido en un ritual; reconocemos que no sólo se identifica en un lugar con un equipamiento determinado sino que adquiere una ubicación temporal cuando llamamos a la “hora de comer”, este evento es prueba y testigo de interacciones sociales, lo era desde la antigua Roma como menciona la historiadora Zabalbeascoa:

Para los romanos el banquete tenía tanta importancia como la vida en los salones durante el siglo XVII. [...]. En roma no había casa noble que no dispusiera de varios comedores (triclinium) reservados para las grandes ocasiones. Cuando se celebraba un festín, los puestos se ocupaban de acuerdo con el rango.⁷⁹

78 Pimentel, Luz A., *El relato en perspectiva*, pp. 10-11.

79 Zabalbeascoa, Anatxu, *Todo sobre la casa*, p. 82.

Hoy en día estas configuraciones espaciales se van desdibujando y resultan en nuevas interacciones como convertir la cocina en el centro de la convivencia familiar, con lo cual se construyen nuevos discursos en contextos sociales a los que el interiorista debe estar preparado para reconocer y adaptarse a soluciones con improntas culturales y de innovación.

El éxito de cualquier profesión se resume en resolver problemas a las personas, en el caso que nos interesa, el profesional del interiorismo debe estar capacitado para resolver problemas del habitar, un habitar en el sentido de permanecer físicamente o temporalmente en un espacio con actividades cotidianas diversas, participando activamente del interior y/o exterior, en posición de contemplación o de transición. En cada momento las necesidades y los discursos son diferentes. Los problemas son de carácter arquitectónico-espacial, de materialidad tangible e intangible, con criterios abstractos y concretos, atendiendo cualidades físicas y sensoriales, de valor simbólico, patrimonial, de cara a la globalización con transformación en las tendencias de interacción social, innovación en los materiales con el último fin de buscar el bienestar, satisfacción y exaltación de los deseos personales.

Mucho se habla del cumplimiento de requerimientos del cliente en cuanto a sus necesidades funcionales y estéticas, pero el reto consiste en dotar a estas configuraciones físicas del mobiliario, objeto o artefacto y a las configuraciones ambientales la cualidad simbólica y palpable de narrar una historia. Es una interface que transita entre la configuración del elemento material, las cualidades intangibles que conforman una atmósfera (iluminación, temperatura, acústica) y la cualidad vivencial que ocurre cuando se experimenta un ámbito por el usuario.

Es el especialista en interiorismo quien propone una solución a las necesidades identificadas del cliente, las actividades son las mismas, comer, dormir, charlar... se trata de cambiar los paradigmas, modificar las conductas del proceder conocido, eso se logra al cambiar el discurso; pero al final, es el usuario el que vive día a día ese discurso, en la medida que lo habita, usa, comparte y disfruta se teje el discurso vivencial y trascienden las historias de vida.

IL PROGETTO COME CONOSCENZA. LEGGERE, DISEGNARE, VIAGGIARE
Marella Santangelo

Dimensione etica e formazione

«Il sapere dell'architetto è ricco degli apporti di numerosi ambiti disciplinari e di conoscenze relative a vari campi, e al suo giudizio vengono sottoposti i risultati prodotti dalle altre tecniche. L'attività legata a tale sapere risulta da una componente teorica e da una pratica. L'aspetto pratico consiste nell'esercizio continuato e consumato dell'esperienza, mediante il quale qualsiasi realizzazione si debba eseguire viene eseguita manualmente, plasmando la materia secondo un disegno prefissato, mentre la riflessione teorica è in grado di render conto e dare dimostrazione dei manufatti realizzati dall'abilità tecnica mediante il calcolo delle proporzioni. Per questo gli architetti che hanno cercato di raggiungere l'abilità manuale senza una cultura non sono riusciti ad ottenere una posizione di prestigio corrispondente ai loro sforzi; quelli che al contrario, hanno contato solo sulla preparazione teorica e sulle conoscenze libresche appaiono essere andati dietro ad un'ombra anziché alla realtà. Quelli invece che sono riusciti a padroneggiare l'uno e l'altro aspetto, dotati per così dire di tutte le armi, hanno raggiunto il loro obiettivo più presto e autorevolmente»⁸⁰.

Nelle prime pagine del suo *De Architectura* così scrive Vitruvio tratteggiando in modo esemplare ed estremamente moderno le caratteristiche che dovrebbe avere un architetto, con lucidità descrive una condizione che ancora segna e distingue questa figura. Avendo scelto la strada dell'insegnamento è necessario porsi da subito la domanda su quale sia l'obiettivo formativo rispetto agli studenti/persona che si hanno davanti, cosa si pensa di dover trasmettere in termini etici e morali, perché è indubbio che il ruolo di un docente sia

80 Vitruvio, *De Architectura*, dall'edizione curata da P. Gros, Einaudi, Torino 1997.

non solo quanto e cosa si insegna in termini disciplinari, ma allo stesso tempo qual'è l'idea di persona che si vuole far passare, l'idea di architetto.

La complessità di questa figura e della sua preparazione culturale, la necessità di sintetizzare in se stesso e nel proprio operare conoscenza e pratica del fare, consapevolezza di sé e del contesto in cui si lavora, dovrebbero essere ancora, e forse più che mai oggi, i punti da cui partire per poter immaginare di dare un contributo concreto e reale alla formazione di un individuo.

La cultura e la preparazione di un architetto va ben al di là delle questioni di avanzamento e aggiornamento, è un problema assai più profondo che investe la personalità del soggetto. Come disse Le Corbusier in una "Conversazione con gli studenti delle scuole di architettura" nel 1943: «la coscienza dipende dal carattere. Qui travaglio interiore; là esercizio sapiente. Scienza e valutazione non sono altro che cultura (...) E l'architettura può benissimo essere definita cultura generale»⁸¹; affidando, così, all'architettura stessa un ruolo ancor più determinante e incisivo.

L'architettura, dunque, come disciplina portatrice in sé di "cultura generale" e la formazione di una giovane personalità passa per un sostrato culturale che può essere indirizzato in un senso o in un altro, più è forte e appassionata la sete di conoscenza, più è appagante indirizzare i ragazzi che vogliono fare questo mestiere.

D'altronde la complessità della formazione dell'architetto è ancor più profonda proprio in relazione alla dimensione etica di questo mestiere. L'architetto è un soggetto che da sempre si assume ed al quale vengono date enormi responsabilità civili, politiche e sociali. La formazione culturale di colui che si avvia su questa strada deve essere completa, ricca e consapevole, bisogna fornirgli degli strumenti indispensabili non solo per realizzare i suoi progetti, ma perché non perda mai la consapevolezza della complessità e articolazione di ciò che all'interno della sua mente si genera come idea, attraverso la forma da

81 Le Corbusier, *Conversazione con gli studenti delle scuole di architettura*, 1943, ed. it. a cura di F. Taormina Edizioni della nuova presenza, Palermo 1982.

idea diviene progetto, da progetto diviene realizzazione. E del contesto nel quale matura l'architettura ed all'interno del quale bisogna operare e costruire.

Ai suoi studenti del Dipartimento di Architettura del A.I.T. Mies van der Rohe disse: «Lo scopo dell'insegnamento dell'architettura è di formare architetti mediante le nozioni necessarie; ma anche di formare l'uomo educandolo e di renderlo capace di fare il giusto uso del sapere acquisito. (...) Ogni tipo di educazione deve iniziare con il lato pratico della vita. Se tuttavia si vuole parlare di effettiva educazione, questa deve raggiungere il livello della personalità e portare ad un avanzamento dell'uomo. (...) Deve rendere chiaro, passo a passo, ciò che è possibile, necessario e significativo. Se l'insegnamento ha qualche significato generale, è quello di formare e di spingere all'impegno. Deve portare dal disimpegno dell'opinione irresponsabile all'impegno del giudizio responsabile. Deve portare dal regno del caso e dell'arbitrarietà alla chiara legittimità di un ordine spirituale. Di conseguenza dobbiamo guidare i nostri studenti lungo il disciplinato percorso dal materiale attraverso gli scopi della forma»⁸².

Queste considerazioni, alla luce della grande responsabilità di coloro che insegnano l'architettura, mettono in evidenza due questioni centrali dell'insegnamento dell'architettura e della pratica del progetto: la trasmissibilità e la tradizione. La scuola è il luogo in cui trasmettere le conoscenze ed i valori, apprendere a "selezionare" i materiali, e come diceva Ernesto Nathan Rogers «percepire il domani, cercare le vie per il domani, è proprio il compito dell'Università. (...) E se la scuola d'architettura è l'istituto per impartire una parte dello scibile, bisogna che il docente favorisca la conoscenza della storia presente, traverso la consumazione della storia passata, e organizzi l'utopia per preparare il domani»⁸³.

82 Mies van der Rohe, *Discorso inaugurale in qualità di direttore del Dipartimento di Architettura dell'Armour Institute of Technology, 1938*, in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe Le architetture, gli scritti*, ed. it. Skira Editore, Milano 1996.

83 E. Nathan Rogers, *Elogio dell'architettura*, Discorso tenuto al Politecnico di Milano nel

Ed anche Ezio Bonfanti nel suo saggio *Il rapporto con la storia*: «il fatto di trovare delle radici; il fatto di avere comunque un patrimonio di riferimenti a cui fare capo costituisce una delle nostre forze, comunque ci caratterizza ed è qualcosa di ineliminabile. Questo vale per gli individui come vale per le comunità. Esistono delle sedimentazioni di cultura con cui noi dobbiamo comunque fare i conti e, anche quando sono da superare, fanno parte del panorama che ci circonda. (...) Le tradizioni regionali che ci troviamo di fronte sono un patrimonio altrettanto preciso»⁸⁴.

Il rapporto con la storia e con la tradizione è, dunque, questione che riguarda tanto l'istituzione e la formazione personale di ciascun architetto, quanto il progetto. Accompagnare nelle primissime esperienze progettuali, significa suggerire un metodo, i materiali tra cui cercare i propri riferimenti, mettere le basi per quella cultura generale che accompagna per tutta la vita, insegnare ad "usare" la storia come materiale del progetto.

Un'esperienza didattica nel Laboratorio di Composizione architettonica e urbana del 2° anno

Un'esperienza didattica per i docenti, un'esperienza progettuale per gli studenti del secondo anno, un'esperienza di relazione, apprendimento, costruzione di un sapere, un altro tassello nella scoperta dell'architettura.

Il cammino ha inizio con la conoscenza del luogo e con la scelta dei riferimenti attraverso lezioni e racconti, architetture e letture. Imparare a guardare un luogo, con occhi diversi e curiosi, camminare per la città in modo nuovo, ritornando nei luoghi di sempre ma con occhi diversi, è il primo sforzo che uno studente di architettura deve imparare a fare. «Ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importate che il paesaggio descritto: si comincia credendo

1963, in Aa.Vv., *Lezioni di progettazione*, Electa, Milano 1988.

84 E. Bonfanti, *Il rapporto con la storia*, in *Scritti di architettura*, Clup, Milano, 1981.

che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che vi si vede [...] Anche adesso che sono seduto qui a scrivere sembra fermo, sono gli occhi a muoversi, gli occhi esteriori che corrono avanti e indietro seguendo la linea di lettere che corre da un margine all'altro del foglio, e gli occhi interiori che anche loro corrono avanti e indietro tra le cose sparpagliate nella memoria, e cercano di dare loro una successione, tracciare una linea tra i punti discontinui che la memoria conserva isolati, strappati dalla vera esperienza dello spazio»⁸⁵.

Le parole di Calvino sono intimamente legate anche all'operazione progettuale e la descrizione, come diceva Giuseppe Samonà è il primo atto progettuale, ecco che il progetto stesso è l'unico reale strumento di conoscenza.

Spingere a riconoscere in sé l'occhio esteriore e l'occhio interiore di cui parla lo scrittore torinese, per riuscire a tracciare la linea, iniziare a provare scrivendo quello che si vede, cercare la "vera esperienza di spazio".

Si inizia con la lettura dello spazio dalle cartografie, con il confronto tra quelle storiche e lo stato attuale dei luoghi per imparare a cogliere il senso del tempo e le trasformazioni dei luoghi, per poi provare a scrivere, appuntando con la scrittura le prime osservazioni. La narrazione di un luogo è strettamente collegata al tema sul quale si vuole lavorare con il progetto.

La scelta del tema del Laboratorio di Composizione architettonica e urbana del 2° anno, del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", è stata guidata dall'occasione di far partecipare i ragazzi ad un concorso internazionale di architettura a loro misura, aperto a studenti di tutti gli anni e di tutte le scuole d'Europa.

Il caso è stato fondamentale, mentre si avviava la riflessione sul corso e sul tema è emersa questa opportunità, partecipare ad un concorso di architettura per la ridefinizione della lobby del Centro Studi del Museo di Arte Contemporanea di Barcellona. Il concorso è stato organizzato nell'ambito del progetto

85 I. Calvino, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, in Aa.Vv., *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano 1986.

di ricerca MELA, Musei e Biblioteche nelle/delle età delle Migrazioni, e costituisce uno dei contributi specifici del MACBA che è uno degli enti partecipanti al progetto; la ricerca di quattro anni è finanziata dalla Commissione europea nell'ambito del settimo programma quadro, e mira a delineare nuovi approcci per musei e biblioteche in un contesto caratterizzato da una continua migrazione di persone e idee. Il progetto Mela coinvolge nove partner europei, tutti scelti per le loro specifiche competenze ed esperienze nel campo del progetto, tra i quali cinque università (POLIMI Politecnico di Milano, UNO Università di Napoli Orientale, GU Glasgow University, UNEW Università di Newcastle, RCA Royal College of Art, Londra) e due musei (MNHN Musée National d'Histoire Naturelle, Parigi e MACBA Museu d'Arte Contemporanea di Barcellona). I temi sottesi al bando sono molteplici, innanzitutto la posizione nel tessuto urbano nel cuore del Raval, uno dei quartieri storici di Barcellona, recuperato negli ultimi venti anni, quindi il confronto e la lettura della città della storia e delle ricadute sulla struttura urbana delle scelte dell'amministrazione, prima su tutte quelle di realizzare come elemento catalizzatore il nuovo Museo di Arte Contemporanea di Barcellona progettato da Richard Meyer, il monumento moderno del Raval.

Quindi il tema della relazione fra interno ed esterno, sia fisica che percettiva, la lobby del Centro Studi come parte della piazza e/o come soglia dell'edificio, di cui occupa il piano terra. Ancora, la disposizione dell'interno, un rettangolo da ridisegnare, uno spazio di cui rimodulare misure e funzioni. Sempre con grande attenzione al contesto urbano ed umano, fatto di homeless e skaters oggi veri abitanti della piazza dels Angels.

L'interesse per questo concorso come un'opportunità unica è dovuto ai temi ed alla possibilità di far misurare i ragazzi con richieste chiare e determinate, con tempi e scadenze precise, (che peraltro hanno coinciso perfettamente con le date del semestre), ma anche dalla possibilità di parlare direttamente con la committenza, nella persona del direttore del Centro Studi, che ci ha accolti, ha raccontato la genesi del bando di concorso, le esigenze del Centro, la sua idea di come questo luogo si possa trasformare restando all'interno dei

vincoli esistenti. E' importante che l'esperienza del progetto abbia un contesto conoscibile, una connessione stretta con la realtà, che dia la percezione del reale, questo consente di proiettare l'idea di architettura in un ambito specifico e circoscritto, in particolare per chi è agli inizi e cerca un appiglio con la realtà che dia riferimenti.

La prima fase si è svolta in aula, imparando a conoscere la città di Barcellona e il luogo del progetto, attraverso la costruzione di un modello realizzato da tutti gli allievi insieme, un momento di lavoro corale davvero entusiasmante, la prima esperienza comune e condivisa; il modello è poi servito come base per verificare i progetti dei diversi gruppi, ed è stato a disposizione di chi ne ha avuto bisogno. Imparare a lavorare in gruppo è un'occasione che bisogna dare agli allievi, poter mettere in comune le impressioni, le prime idee di progetto, sperimentare il proprio talento e la propria manualità, mettendo tutto in comune, insegna a confrontarsi con l'altro.

Il secondo momento davvero importante è stato il sopralluogo/viaggio a Barcellona; il viaggio di studio è di per sé un'esperienza formativa irrinunciabile, che assume un senso ancor più importante quando si unisce al sopralluogo nell'area del progetto. Sin dal primo giorno gli allievi hanno saputo sia che avremmo fatto questa "spedizione" nella città catalana, ma anche dell'enorme importanza didattica di questa esperienza. Il saper vedere si affina viaggiando, girando nelle città, tra le architetture, è il momento di contatto reale con i luoghi, come disse di sé Le Corbusier «Il mio destino è di essere un viaggiatore incallito, sbattuto in ogni angolo del mondo. Le mie mani bruciano.»⁸⁶ e proprio dal susseguirsi ininterrotto dei viaggi, a iniziare da quelli in Italia e in Oriente nei primi anni del Novecento, che Corbu ha assorbito immagini, luce, colori, forme, che hanno alimentato i suoi progetti fino all'ultimo. Ed è proprio questo spirito che ha alimentato il viaggio in Catalogna, i ragazzi hanno girato la città di Barcellona in lungo e in largo, scoprendo luoghi nascosti, facendo percorsi alternativi a quelli canonici. E una giornata intera è stata dedicata al sopralluogo al

86 Le Corbusier, *Scritti*, Torino, Einaudi, 2003.

Centro Studi del Macba, dove l'accoglienza della direttrice Mela Davila è stata calorosa, rispondendo a tutte le loro domande, lasciandoli girare senza sosta.

Durante il sopralluogo c'è stata un'assoluta libertà di espressione, attraverso tutti gli strumenti disponibili, dalle fotografie ai video, dagli schizzi al collage, dalle parole alle canzoni, ciascuno ha avuto la libertà di tradurre quanto "vedeva" nel modo più congeniale.

Al rientro, dopo aver sistematizzato tutto quanto raccolto e prodotto, si è svolto un incontro in aula in cui ognuno ha raccontato la sua esperienza, narrando lo spazio conosciuto e attraversato, mostrando i materiali e in questa occasione la classe, ormai gruppo, ha iniziato a ragionare nel merito dei temi di progetto, con competenza, entusiasmo e voglia di sperimentare.

Il lavoro è poi proceduto speditamente, i ragazzi, divisi in gruppi da tre persone, hanno portato a termine i progetti, realizzato plastici di studio in scale diverse, impostato le tavole di concorso, tradotto in inglese -lingua ufficiale del concorso- relazioni e didascalie, poi spedite da tutti insieme nei termini prescritti. Solo un gruppo non è riuscito purtroppo a finire in tempo.

Durante i mesi di corso è stato chiesto un contributo a molti amici, architetti e non, e tutti loro sono poi stati invitati a partecipare al jury finale (che ha coinciso con l'esame), in questa occasione gli studenti hanno presentato il lavoro nella sua completezza, mostrando tutti i materiali prodotti, i modelli, il book personale di schizzi ed altro, primo "carnet de voyage", i tanti disegni.

Per concludere una citazione di un pezzo di Nadia Fusini che all'inizio del Corso di Laboratorio lessi ai ragazzi, che nel raccontare la struttura di un romanzo, racconta in modo esemplare, ma inconsapevolmente, la struttura del progetto di architettura: «...in un romanzo la storia é importante, è certamente una delle ragioni dell'attrazione. Ci sono poi da considerare altri elementi, come la fabula, l'intreccio, il linguaggio, i personaggi, la descrizione, è porsi il problema di chi racconta, se un autore onnisciente, o un narratore. Oltre all'inventio si dovrà badare alla dispositio e alla elocutio...».

La speranza è riuscire a trasferire la passione per l'architettura e con essa la voglia di leggere, viaggiare.

FILOSOFIA E ARCHITETTURA: UNA NARRAZIONE SULL'UOMO

Rocco Pititto

La filosofia s'interroga sull'architettura consapevole di trovare in essa somiglianze e comunanze di interessi⁸⁷. Nel fare architettonico prende forma un progetto, che diventa racconto e chiede di essere interpretato come condizione della sua dicibilità. L'uomo è il soggetto di un interesse comune da parte della filosofia come da parte dell'architettura, un interesse che si manifesta nelle pratiche discorsive e in quelle architettoniche così da rendere l'essere dell'uomo parte attiva del processo di umanizzazione, inseguito dai due domini del mondo umano. "Luogo" dell'interrogazione filosofica è lo stesso progetto architettonico nei suoi presupposti, nelle sue realizzazioni e nei suoi significati, che danno senso allo stare dell'uomo nel mondo.

1. La grammatica comune di un racconto sull'uomo

Nel fare architettonico c'è lo sforzo dell'uomo di possedere la terra, che si esplicita nell'atto di trasformarla e riadattarla secondo una progettualità pensata sui bisogni umani. Ma possedere la terra è anche il compito che la filosofia ha affidato all'uomo, che si realizza con lo sviluppo dell'attività mentale e di quella linguistica. C'è in quest'istanza una convergenza di interessi tra filosofia e architettura. Se il possedere la terra si colloca per il sapere filosofico sul piano simbolico, per il fare architettonico lo si colloca su un piano reale, dove simbolo e realtà concorrono a definire la dimensione dell'essere dell'uomo come *animal symbolicum* e come creatore di simboli.

87 *L'Architékton*, secondo Aristotele, riassume nella sua figura la teoria e la pratica. Egli è colui che pensa e, nello stesso tempo, colui che sovrintende sui manovali, su coloro cioè che non pensano. J. Derrida, *Adesso l'architettura*, a cura di F. Vitale, Scheiwiller, Milano 2008, p. 82.

Tra il piano simbolico proprio della filosofia e quello reale dell'architettura c'è una correlazione, quasi come un prolungamento dall'una all'altra, senza che questo possa sminuire uno dei due domini a scapito dell'altro. Il destino del filosofo è legato a quello dell'architetto. «L'architetto – come ricorda Derrida – è colui che è più prossimo al principio, all' *arché* - 'inizio' e 'ordine'. In questo modello è lui, quindi, che comanda la comunità di lavoro e dunque anche la divisione del lavoro, che fornisce un esempio per la rappresentazione –la modellizzazione dell'architetto da parte del filosofo– e che non si pone la domanda su cosa potrebbe essere l'architettura, ma la usa come strumento retorico». ⁸⁸ Il filosofo risponde all'architetto riportando il discorso sull'uomo e offrendolo al fare dell'architettura perché possa essere trasformato in pratica significativa sul piano del costruito.

Costruire l'uomo e il suo mondo con il dare forma a uno spazio simbolico, oltre che fisico, assicurare benessere e sicurezza agli esseri umani, è il compito cui sono chiamati il sapere filosofico e il fare architettonico. Le modalità del loro porsi nei riguardi dell'uomo e dei materiali con i quali si progetta e si determina lo stesso fare architettonico sono diverse, ma convergenti tra loro più di quanto si possa credere. Fine di ogni intervento del sapere filosofico e del fare architettonico è l'uomo stesso. Avere l'idea di un tempio e costruirla non è poi così diverso come suggerisce Paul Valéry facendosi interprete del pensiero di Eupalinos, il suo modello ideale di architetto⁸⁹. Dietro ogni costruzione c'è sempre un senso di discorso sull'uomo e sulla storia reso più es-

88 Ivi, p. 84.

89 P. Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, a cura di B. Scapolo, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 17. Valéry si è interessato più volte sul tema dell'architettura. In *Eupalinos o l'architetto*, scritto in forma di dialogo tra Socrate e Fedro e pubblicato nel 1921, egli riassume le sue riflessioni sull'architettura. Siamo nel regno dei morti e sullo sfondo c'è la presenza costante di *Eupalinos* che rivive nella lezione dei suoi insegnamenti evocati dalle parole di Fedro. La devozione di Fedro è così forte da suscitare l'ammirazione e il rispetto da parte dello stesso Socrate.

placido nei manufatti dell'architettura. Una cattedrale gotica non è forse la traduzione architettonica del bisogno dell'uomo medievale di raggiungere Dio, quasi come un proiettarsi nella visione beatifica superando di slancio tutte le contraddizioni del vivere quotidiano? E questo stesso bisogno dell'uomo non traduce forse e non esprime lo stesso desiderio, di derivazione filosofico-teologica, di rompere la condizione umana e di crearne una nuova più consona alla tensione originaria del suo essere verso il possesso di Dio? Come comprendere l'architettura gotica senza fare riferimento alla filosofia scolastica, che di questa è la traduzione nella pietra?⁹⁰ E lo stesso non si può dire anche per l'architettura del Rinascimento o dell'epoca contemporanea, che traducono sul piano architettonico le nuove concezioni dell'uomo e le visioni del mondo proprie delle diverse epoche?

Nel progetto dell'architettura si manifesta e si realizza una filosofia dell'uomo, attenta a cogliere bisogni finalizzati alla migliore abitabilità degli individui. Definire l'architettura come la ricerca di una abitabilità significa incontrare la filosofia nel suo sforzo di creare un mondo più umano. «Parlare dell'architettura come sapere al quale rivolgerci per un progetto –se pure utopico e funzionale– di abitabilità ottimale del mondo, così come esso si manifesta nell'intreccio tra natura e cultura, è comunque discorrere dell'architettura in quello spazio del dover - essere che è pur sempre stato proprio della filosofia [...] la filosofia [...] interpreta il fare dell'architettura come una progettazione nella quale è importante emerga un'idea di bene portata alla luce con la

90 J. Gimpel, *Costruttori di cattedrali*, trad. di G. Veronesi e M. Girardi, Jaca Book, Milano 1991; N. Emery, *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Marinotti, Milano 2007; O. von Simson, *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, trad. di M.A. Coppola, il Mulino, Bologna 2008; E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, a cura di F. Starace, Abscondita, Milano 2014. Lo stesso può dirsi a proposito della diversità dell'architettura greca rispetto alla piramide egizia. Si veda E. Severino, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 92.

maggior chiarezza possibile». ⁹¹ Nella dialettica tra essere e dover-essere si determina l'incontro tra sapere filosofico e fare architettonico, un incontro che si trasforma in un dialogo tra domini aperti sull'uomo.

Molto si è scritto e a ragione sulla correlazione tra filosofia e architettura ⁹². La comune grammatica del fare come attività creatrice è il punto di contatto che salda insieme due saperi delle scienze umane come filosofia e architettura. È attività creatrice la filosofia, come è attività creatrice l'architettura. Sono due saperi che solo in apparenza possono essere considerati separati o distinti. Non c'è una filosofia che non sia riconducibile a un'architettura o che non abbia un'apertura ad essa come non c'è, un'architettura che non sia riconducibile a una filosofia dell'uomo. I due saperi cui danno vita e fanno riferimento trovano la loro unità nel costituire un unico sapere, avendo entrambi come unico obiettivo la determinazione di uno spazio umano, ontologico o fisico che sia, nel quale l'uomo possa trovare la sua dimora e realizzare se stesso e le sue aspettative. Se il sapere filosofico individua nella "nicchia cognitiva" lo spazio dell'uomo, l'architettura costruisce con la casa lo spazio fisico specificamente umano. Forse non sarebbe illegittimo affermare che non si dà vera architettura se non in relazione a una filosofia dell'uomo nella consapevolezza che la filosofia si realizza nell'architettura, nell'ambito dei confini determinati dall'architettura stessa. Se la filosofia dà un senso alla parola dell'uomo, l'architettura dà una forma alla parola dell'uomo. Sta qui la grammatica che accomuna insieme filosofia e architettura nel comune sforzo di servire la causa dell'uomo e di realizzarne la sua identità.

91 F. Papi, *Filosofia e architettura*. Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Derrida, Ibis, Como-Pavia 2001, pp. 13-14 passim.

92 E. Paci, *Cinque scritti sull'architettura*, in "Aut-Aut", 333, 2007; F. Riva (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, trad. di D. Gianola, Città Aperta Edizioni, Troina (EN), 2008; M. Ferraris, *Lasciar tracce: documentalità e architettura*, Mimesis, Milano 2012. Più in generale si vedano P. Zumthor, *Pensare l'architettura*, trad. di M. Disch e F. Dal Co, Electa, Milano 2003; H. F. Mallgrave, *L'empatia degli spazi*, trad. di A. Gattara, Raffaello Cortina, Milano 2015.

2. Due testi esemplari: il *Discorso sul metodo* di Descartes e le *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein

Due immagini riprese dal *Discorso sul metodo* di Descartes e dalle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein consentono di rapportare filosofia e architettura nella ricerca di una loro somiglianza. C'è tra loro una specie di aria di famiglia, che i testi mettono in risalto ed è sorprendente averne individuato la presenza in testi di filosofi così lontani nel tempo. Ripetendo Wittgenstein l'architettura sarebbe essa stessa un "gioco linguistico".

Il rapporto tra filosofia e architettura già di per sé evidente non richiederebbe alcuna giustificazione o legittimazione di sorta. Esso si dà primariamente nei termini di una chiarificazione dei problemi della filosofia cartesiana e della concezione wittgensteiniana del linguaggio, che ricorrono all'architettura come a un modello epistemologico. Il riferimento non è fatto solo a mo' di esempio, perché è indice di una consapevolezza comune ad entrambi i filosofi della contiguità tra filosofia e architettura, alla quale arrivano per vie diverse. Non sarebbe azzardato sostenere che sapere filosofico e fare architettonico si tengano insieme e che l'uno chiarisca lo statuto dell'altro, mentre quest'ultimo fa da supporto all'altro realizzandone anche le istanze e i presupposti su un piano materiale. Non è nemmeno difficile ipotizzare come sia proprio il sapere filosofico a dare al fare architettonico i punti di riferimento antropologici necessari e i contenuti ideali pronti per il lavoro di progettazione. I due filosofi fanno ricorso all'architettura per riprendere da essa modalità esemplari atte a presentare e a chiarire le loro concezioni filosofiche. Tra il sapere filosofico e il fare architettonico c'è come un'omologia di struttura che consente di operare un passaggio dall'uno all'altro e viceversa.⁹³ La stessa metafora della città, uti-

93 «Nel vocabolario o nel repertorio della nostra tradizione filosofica vi sono almeno due immagini canoniche di città, che sembrano disporsi alle polarità opposte di un *continuum*: l'immagine di città delineata da Descartes nel suo *Discorso sul metodo* e, [...] l'immagine di città evocata da Wittgenstein nelle sue *Ricerche filosofiche*» (S. Veca, *La gran città del*

lizzata da Descartes e da Wittgenstein per chiarire i rispettivi punti di vista, dà ai due testi una caratterizzazione unitaria e dice qualcosa di più concreto sul rapporto tra filosofia e architettura.

Il ricorso all'architettura nel Discorso sul metodo serve a Descartes per affermare la preferenza per un modello di ragione e di razionalità che trova nelle idee di processo e di progetto architettonico i suoi aspetti più caratterizzanti. La costruzione di un edificio –ragiona Descartes– se fatta ad opera di un solo architetto, risulterà migliore rispetto a quella costruita in tempi diversi da più architetti. Il disordine nel mondo si può evitare se i processi sono guidati e governati da uno solo, dalla mente per la filosofia, o dall'azione di un solo architetto per l'architettura. «Gli edifici, ad esempio, cominciati e condotti a termine da un solo architetto, di solito, sono molto più belli e meglio ordinati di quelli che sono stati riadattati più volte servendosi di vecchi muri tirati su per tutt'altro scopo». Lo stesso può dirsi –secondo Descartes– a proposito delle città antiche, che nel tempo si sono ingrandite con successive aggiunte e modifiche. Queste città «appaiono tanto mal proporzionate a confronto con quelle costruite da un ingegnere secondo un piano da lui immaginato». Ne consegue «che, sebbene gli edifici, separatamente considerati, siano talora anche più belli, tuttavia a guardare come sono disposti, qui uno grande, là uno piccolo, e come rendono le vie storte e ineguali, si direbbe che non alla volontà di uomini ragionevoli, ma al caso si deve la loro composizione». ⁹⁴ Il modello di

genere umano. Dieci conversazioni filosofiche, Mursia, Milano 2014, p.113).

94 R. Descartes, *Discorso sul metodo*, trad. di A. Carlini, Laterza, Bari 1965, II parte, p. 132 passim. Nel *Discorso sul metodo* i riferimenti all'architettura sono numerosi. Descartes sempre nella II parte trova che il metodo che intende seguire nella sua filosofia non è dissimile da quello utilizzato nell'architettura. «È ben vero –egli scrive - che non si è mai visto buttar giù tutte le case d'una città al solo scopo di rifarle in altro modo e rendere, così, le vie più belle; e tuttavia si vede molte volte che fa abbattere la propria casa per ricostruirla, e che qualche volta vi è costretto perché si è accorto che le sue fondamenta non sono solide, e ch'è in pericolo di cadere da sé» (ivi, p. 133). Il riferimento a metafore mutate dall'architettura non è

ragione e di ordine che Descartes riprende dall'architettura diventa lo stesso modello di razionali su cui il filosofo vuole fondare la sua filosofia. Tra progetto e processo deve esserci una forma di equilibrio, così da conservare al modello cartesiano di razionalità una sua rappresentazione adeguata. Il ricorso di Descartes all'architettura non è solo un mero servirsi di essa per illustrare la sua filosofia. Nell'architettura Descartes trova un modello di riferimento necessario per costruire la sua filosofia in rottura con il passato. La filosofia proposta dal filosofo non può prescindere dai paradigmi della misura e dell'ordine, paradigmi sui quali si regge il fare architettonico. La misura mette ordine nel caos del mondo ed è proprio questo mettere ordine nella conoscenza che si propone di fare Descartes con la sua filosofia.

Wittgenstein da filosofo-architetto fa ricorso all'architettura per risolvere le questioni del linguaggio, come espressione unica e specifica dell'essere dell'uomo⁹⁵. I riferimenti all'architettura sono diversi e non sono affatto strumentali come potrebbe sembrare. Egli afferma, da una parte, che «l'architettura eterna ed esalta qualcosa. Per questo, là dove non v'è nulla da esaltare non può esservi architettura»⁹⁶, dall'altra che «l'architettura è un gesto. Non tutti i movimenti del corpo sono un gesto. Tanto poco quanto ogni edificio funzionale è architettura»⁹⁷. Dicendo questo non rivendica forse per la filosofia lo stesso statuto, mettendo sullo stesso piano filosofia e architettura? Da parte sua, nelle *Ricerche filosofiche* egli descrive la sua idea del linguaggio come proprio dell'uomo utilizzando l'architettura della città, lasciando sullo sfondo l'idea del labirinto, un'idea assunta come una metafora del vivere più che una costruzione architettonica. Paradossalmente dal labirinto ci si può liberare facendosi una strada dentro il labirinto stesso. Per la filosofia l'architettura diventa qui

limitato al *Discorso sul metodo*, dato che anche nelle *Meditazioni* Descartes ne fa ricorso.

95 D. Pisani, *L'architettura è un gesto. Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata 2011.

96 L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, ed. italiana a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1977, p. 128.

97 Ivi, p. 84.

metodo e anche terapia, condizione e superamento. «Quante case e strade –egli si domanda– ci vogliono perché una città cominci a essere una città? Il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete dei suoi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi». ⁹⁸ Nell'idea di linguaggio di Wittgenstein a prevalere è il processo rispetto al progetto. Il linguaggio nel suo costituirsi si dà già sotto forma di un progetto e si realizza di continuo in un processo.

Descartes e Wittgenstein nei due testi considerati descrivono l'attività filosofica nella duplice accezione di attività conoscitiva e di attività linguistica - come processo e come progetto. Sono le stesse categorie che si costituiscono come i confini entro i quali si struttura e opera l'architettura. Cosa sarebbe mai un'architettura se non si potesse caratterizzare come processo e come progetto. E la filosofia non è in se stessa processo e progetto? Se le categorie di riferimento per il sapere filosofico e per il fare architettonico sono queste non è, forse, pienamente legittimo affermare la contiguità tra filosofia e architettura?

3. L'architettura come configurazione dello spazio(Raumgestaltung) e racconto

La ripresa da parte di Emanuele Severino del concetto di Raumgestaltung⁹⁹, introdotto in architettura da August von Schmarsow nel 1894¹⁰⁰, pone il problema del rapporto tra filosofia e architettura secondo un profilo diverso e più comprensivo rispetto a quelli già considerati.

98 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, trad. di R. Piovesan e M. Trincherò, Einaudi, Torino 1974, § 18, p.17. I riferimenti di Wittgenstein all'architettura sono ancora più numerosi

99 E. Severino, *Tecnica e architettura*, cit., p. 87 e sgg.

100 A. von Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894. Vedere R. De Fusco, *L'idea di architettura: storia della critica da Viollet- Le – Duc a Persico*, Franco Angeli, Milano 2003.

L'assunzione della *Raumgestaltung* consente di considerare la "costruzione architettonica" come una configurazione dello spazio, configurazione che si costituisce in relazione agli scopi dell'uomo. Se lo scopo di Schmarsow era quello di liberare l'architettura dalla metafisica, il risultato ottenuto è stato diverso, perché la filosofia entra di prepotenza nella configurazione dello spazio, un tipo di operazione ancorata alle vicende esistenziali dell'essere dell'uomo. Lo spazio diventa il "luogo" proprio del soggetto. «La creazione spaziale – osserva Schmarsow – non si distacca mai dal soggetto, bensì implica sempre un rapporto con l'osservatore e il creatore. Ogni creazione spaziale è in primo luogo la circoscrizione di un soggetto; e quindi l'architettura come arte umana è fundamentalmente diversa da tutti gli sforzi delle arti applicate». È per questo che «lo spazio deve essere riempito di vita propria se deve soddisfarci e renderci felici»¹⁰¹. Nel configurare il suo spazio fisico l'uomo mette in primo piano ciò che lui è, il suo essere e il suo divenire. L'idea che ha di se stesso trova la sua esplicitazione nella configurazione dello spazio, tanto da ritenere lo spazio stesso un prolungamento dell'essere dell'uomo. L'intervento dell'uomo fa sì che lo spazio cessi di essere un corpo estraneo, del quale l'uomo è solo un ospite, per diventare lo spazio abitato dall'uomo, figura del suo essere. L'architettura fa propri gli scopi dell'uomo e asseconda il suo sforzo di ritrovare uno spazio adatto nel quale poter essere se stesso.

Tutti gli scopi dell'uomo –osserva Severino– sono riconducibili allo scopo fondamentale: difendersi dal pericolo in cui vivendo ci si trova, trovare un rimedio contro l'orrore della vita, salvarsi dal dolore e dalla morte, non scomparire nel nulla. La prima risposta della *Raumgestaltung* alle paure dell'uomo è la creazione dello spazio luminoso dischiuso e delimitato dal fuoco attorno al quale ci si stringe. Il rifugio naturale (caverna, albero, sporgenza rocciosa)

101 A. Schmarsow, *The essence of architectural creation*, in H. F. Mallgrave, E. Ikonomidou, *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Getty Center Publication Programs, Santa Monica 1994, pp. 288.291; cit. in H. F. Mallgrave, *L'empatia degli spazi*, cit., p. 189.

viene configurato quando accendendo il fuoco le pareti diventano luminose e come tali difendono l'uomo dai pericoli. «Nella tradizione dell'Occidente la città, la casa, il tempio, il teatro, lo stadio, la chiesa, il castello non vogliono esistere in eterno, e tuttavia vogliono rispecchiare l'Ordinamento eterno del mondo e quindi intendono essere il meno caduchi possibile e presentarsi essi stessi con una certa aura di eternità. Volendo rispecchiare l'Ordinamento eterno del mondo, vogliono esserne il simbolo. L'uomo trova un riparo nelle proprie abitazioni non perché riceva da esse certe prestazioni, ma perché è il loro essere simbolo dell'Eterno che consente loro di fornirle. È poiché le costruisce in modo che siano simbolo dell'Eterno che egli, abitandole, si sente al riparo»¹⁰².

Sentirsi al riparo dalle intemperie del mondo è ciò che chiede l'uomo alla filosofia e all'architettura. La paura (*l'horror vacui*) può essere superata se lo spazio dell'uomo è reso abitabile e se a renderlo abitabile concorrono la filosofia e l'architettura. I due saperi non hanno una finalità diversa se non quella di regolare e di dare ordine al caos del mondo, quasi a diventare «simbolo della configurazione con la quale il demiurgo eterno ordina il mondo»¹⁰³.

102 E. Severino, *Tecnica e architettura*, cit., p. 89.

103 Ivi, p. 91.

ARCHITETTURA D'INTERNI: IPOTESI DI DEFINIZIONE DI CAMPO

Gioconda Cafiero

Non è semplice definire l'Architettura di interni, né stabilirne la collocazione rispetto ad altre discipline come la Progettazione architettonica od il Design. Il termine stesso rimanda ad un paradosso: la necessità di una specificazione, "di interni", sembra alludere alla possibile esistenza di un'altra architettura, "di esterni", come se lo scopo dell'architettura tutta non fosse quello di progettare e costruire spazi abitabili e come se noi non fossimo sempre "dentro" uno spazio architettonico, che sia quello intimo di una stanza o pubblico di una piazza¹⁰⁴.

Senza dubbio esiste un'ottica italiana, che si lega alla tradizione teorica coltivata in ambito accademico, ma anche alla pratica del progetto, che ricorre ad un filtro di tipo concettuale per definire l'ambito di questa disciplina, diversamente dall'ottica propria di studiosi di cultura anglosassone, ad esempio, che si servono di griglie oggettive che definiscono una pratica del progetto secondo il dove, il quanto ed il come si manifesti.

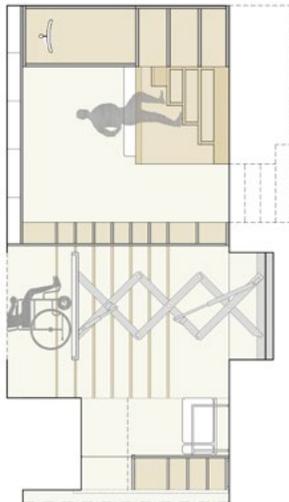
Secondo la scuola da cui provengono l'architettura degli interni non si limita alla definizione degli aspetti terminali dell'architettura tout court, ma affronta la radicalità dello spazio architettonico. Questa ottica chiaramente sottolinea l'importanza di intendere l'architettura quale una filiera unitaria in cui convergono interno ed esterno. Ciò è particolarmente evidente dopo la lezione ricevuta dalla cultura moderna che definisce l'impianto spaziale come principale fattore di caratterizzazione dell'architettura, in cui i dettagli ne sottolineano l'identità, rendendola disponibile all'abitare. Indagando in profondità la natura degli spazi, l'architettura degli interni realizza e verifica in essi il senso di un

104 Cfr. G.Ottolini, *Architettura, architettura degli interni, arredamento (e "design")*, in Q. n°9, CLUP 19 e G.Ottolini, *Forma e significato in architettura*, Università Laterza Architettura, Roma-Bari 1996

L'ALLOGGIO DELL'EDUCATORE

In uno spazio di 3,55m x 3,05m, sfruttando l'altezza di 3,60m, sono stati ricavati una "zona notte", una per lo studio e dei servizi igienici. Lo spazio è stato progettato per essere quanto più compatto e funzionale possibile.

Per fornire assistenza continua ai bambini, l'alloggio dell'educatore è stato collocato proprio sotto la zona destinata alla stanza dei più piccoli, alla quale si arriva tramite un ascensore interno, che funge anche da montacarichi per il superamento delle barriere architettoniche. All'interno della stanza, per dividere le funzioni, non sono stati utilizzati mai muri, ma sempre arredi funzionali da entrambi i lati.



LA STANZA DEI BAMBINI

Questa stanza è pensata per 2 bambini di età compresa tra i 6 e i 13 anni; le principali attività svolte a quest'età sono quelle del gioco, dello studio e del riposo, inoltre, esprimere il massimo della creatività e vuole mettere alla prova in tutti i modi, anche semplicemente aprendo un cassetto.

Per i motivi sopra citati ho disposto la zona studio nel punto più ottimale, a favore della luce naturale, separando le due scrivanie per fornire un senso di autonomia e privacy.

La zona notte è integrata con l'arredo fisso, che crea una separazione senza l'utilizzo di pareti in muratura.

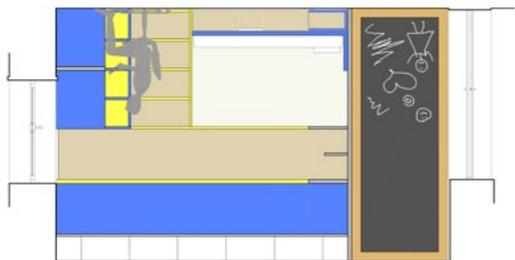
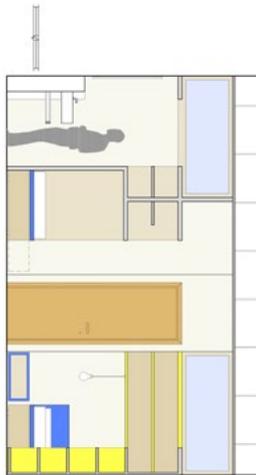


Fig. 31.



Sezione BB' scala 1:20



SEZIONE AA' scala 1:20



PIANTA
scala 1:20

Fig. 32.

edificio.¹⁰⁵ Ciò che la caratterizza è la misura e la profondità di uno sguardo che lega la conformazione degli involucri ed il disegno delle attrezzature alla interpretazione dei bisogni, primari e culturali, ed ai gesti dei destinatari.¹⁰⁶ Lo spazio architettonico diviene pertanto ABITABILE in virtù di questo continuo connettere la determinazione delle forme ai fenomeni che scaturiscono dall'interazione di queste con le persone cui sono destinate, la cui conoscenza e comprensione assume un ruolo portante nello specifico disciplinare dell'architettura di interni. È questa una visione di sintesi che definisce un campo non in virtù dei limiti oggettivamente rilevabili dell'azione progettuale, quanto in virtù dell'approccio metodologico di una visione, che è anche etica. (Figuras 31 y 32).

La letteratura anglosassone sull'argomento, invece, si serve soprattutto dell'osservazione del campo di azione per definire l'ambito disciplinare. Graeme Broker e Sally Stone,¹⁰⁷ ad esempio, definiscono l'architettura di interni, l'interior design ed il riuso come discipline che intervengono sull'esistente, come se non contribuissero anche alla genesi ex-novo, od alla rigenerazione, dell'architettura e come se ci fosse una sorta di secondarietà temporale quanto concettuale dell'interno rispetto all'articolazione del volume architettonico. Secondo questi autori, con diversa gradualità, l'architettura di interni e l'interior design affrontano la manipolazione del volume, agendo quindi sullo spazio, mentre l'allestimento di interni (paragonabile ad una certa accezione del nostro "arredamento") si concentra su arredi e finiture. La storiografia britannica tuttavia sottolinea l'importanza che gli interni hanno avuto nel costrui-

105 Cfr. F. Alison, *In difesa di uno spazio disciplinare*, in *Architettura degli Interni*, a cura di A. Cornoldi, Il Poligrafo, Venezia 2005.

106 Questo legame con l'azione va ben oltre qualsiasi considerazione di carattere funzionale ed ergonomico, ma riguarda il senso stesso dello spazio architettonico, che accoglie l'uomo, come evidenziato da M. De Certeau, L. Giard, P. Mayol, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1990

107 G. Broker, S. Stone, *Basics Interior Architecture: Forms & Structure*, Ava Publishing SA 2007 (trad.it. *Progettare l'architettura di interni*, Zanichelli, Bologna 2010)

re il senso della modernità e nel predisporre una migrazione di linguaggi, ma anche di pratiche e metodi tra progetto dello spazio privato e progetto dello spazio pubblico, e viceversa¹⁰⁸. Se questa osservazione, che sembra riconoscere il peso dell'interno nella tradizione del moderno, in cui presupposti di verità e necessità alimentano un linguaggio che si manifesta nell'architettura così come nel disegno del più minuto dettaglio o nell'arredo, appartiene ad una visione trasversale che accomuna i diversi modi del progetto, la interessante lettura che Penny Sparke fa per definire l'interno moderno si ferma tuttavia ad aspetti di allestimento di interni più che di conformazione di spazi.

L'assenza di frammentazione tra i diversi saperi ed i diversi approcci al progetto dello spazio abitato che ha caratterizzato una certa scuola italiana si riflette anche, fino ad un certo punto, nella relazione tra architettura degli interni e design, nella specificità italiana dei designers architetti. Questi sono stati anche intellettuali e teorici, hanno promosso mostre articolate ed ampie, hanno diretto riviste che, partendo dall'architettura, si sono successivamente estese a settori sia tecnici che umanistici, spingendo alla circolarità tra i vari modi del progetto, senza escludere i saperi artigiani e resistendo alla tentazione di cedere allo styling ed a una posizione prona nei confronti di imprese, tecnica e mercato.¹⁰⁹

Questa tradizione si oppone oggi ad una visione globalizzata del designer che si muove secondo un approccio decisamente atipico e scollegato dalla ricerca architettonica e molto più vicino ad altri ambiti della cultura contemporanea, della comunicazione, del marketing, delle arti visuali.

Pur nella diversità degli approcci, c'è una base comune a tutti gli studi teorici sull'architettura degli interni ed alla pratica del progetto ad essi riconducibile. Questa è data innanzitutto dall'importanza riconosciuta all'interpre-

108 P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008 (trad.it. *Interni moderni. Spazi pubblici e privati dal 1850 ad oggi*, Einaudi, Torino 20011)

109 F. Bulegato, E. Dellapiana, *Il design degli architetti italiani, 1920-2000*, Electa 2014.

tazione dei bisogni espressi dal contesto e dai destinatari, posta alla radice del progetto, che cerca di dare ad essi una risposta. In secondo luogo dall'importanza attribuita alla lettura delle tracce, materiali ed immateriali, che preesistono al progetto e rispetto alle quali questo si pone con la consapevolezza di un debito di senso unita a quella della propria transitorietà, sia quando è progetto del nuovo che quando è un atto di trasformazione dell'esistente, che sul piano del senso finiscono con il coincidere.

Infine alla base comune appartiene l'attenzione alla dimensione dell'esperienza, che implica un approccio fenomenologico al progetto dello spazio dell'abitare ed una concezione dell'architettura come corpo sensibile.

Questi aspetti, che a mio avviso sussumono le attitudini proprie della piccola scala, sono anche i campi sui quali si gioca il contributo attuale dell'architettura degli interni all'architettura tout court e di conseguenza la sua rilevanza nell'attualità. (Figuras 33 y 34).

L'attitudine, ad esempio, a fondare il progetto sull'analisi delle istanze che vengono dal basso sostanzia un metodo che registra con immediatezza i mutamenti sociali e culturali, cui il disegno dei luoghi dell'abitare deve necessariamente tenere debito conto per opporsi all'autoreferenzialità ed alla indifferenza alla misura umana, tanto fisica che culturale, che rappresenta un motivo di estraneità e di rifiuto di una parte del progetto contemporaneo da parte della società cui pure è diretto.

Il progetto alla piccola scala si radica al contesto, si fonda sulla capacità e sensibilità nel leggere le tracce insite nella preesistenza e, senza mediazioni, si concretizza in una forma tettonica: in tal modo si oppone all'astrazione, all'exasperazione degli specialismi che hanno spesso ridotto il progetto contemporaneo da una parte all'afasia e dall'altra ad un ruolo secondario, di cosmesi o di asservimento a banali logiche di mercato.

Piccoli progetti di trasformazione in luogo di grandi operazioni calate dall'alto non solo si mostrano più adeguati a rispondere ai reali bisogni espressi da una società in rapido mutamento, ma evidenziano anche il loro essere l'approccio più adeguato ad affrontare il tema del recupero e della manipola-

zione dell'esistente, che appare l'ambito strategico in cui più si avverte la necessità di un progetto sensibile nella realtà fortemente stratificata e satura, ma inadeguata, in cui viviamo. Il progetto di trasformazione rende evidente la necessità che l'architettura contemporanea si confronti con l'impossibilità della sua conclusione¹¹⁰. La metodologia richiesta da questo tipo di azioni indica l'impossibilità di credere che il principio costitutivo dell'architettura sia stabilizzato in un vocabolario fisso di forme, di materiali e di strategie, mentre invece è un principio mobile, capace di rinnovarsi, tra ibridazioni e conflitti, in ogni opera¹¹¹. Anche l'uso della geometria, indispensabile strumento per controllare l'ineffabile, si fa strumento per individuare il possibile, non per stabilire ciò che è fisso. (Figura 35)

Parimenti l'approccio fenomenologico all'architettura si oppone alla sua realizzazione, cercando di riportarla a ciò che la contraddistingue: materia, costruzione, spazio, qualità immateriali prodotte dalla materialità. (Figura 36)

L'attenzione rivolta all'esperienza dello spazio architettonico come corpo sensibile rappresenta un attributo necessario alla buona architettura che, secondo la definizione di Peter Zumthor, è "intesa ad ospitare l'uomo"¹¹².

Questa posizione, nel recuperare valore ad un'idea di spazio aptico piuttosto che visivo, ribadisce anche il porre il vuoto, costitutivo dell'opera architettonica, come un valore positivo adatto allo svolgersi dell'esperienza quotidiana. È significativo che l'attenzione alla dimensione tattile e sensoriale dell'architettura, da sempre propria del progetto di interni, dopo essere stata oggetto di rivalutazione da parte di teorici e protagonisti dell'architettura,

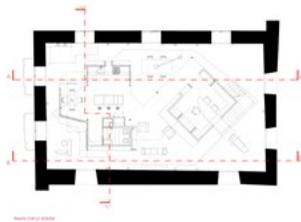
110 A. Siza Vieira, *To catch a precise moment of the flattering image in all its shades*, in "A+U" n°123, dic. 1980.

111 S. Holl, *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York 2000 (trad. It., *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia, Milano 2004).

112 P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa 2003.



Fig. 34.



SEZIONE AA

La sezione AA mostra il piano di un appartamento con una sala da pranzo e una cucina. La sala da pranzo è dotata di un tavolo e sedie, mentre la cucina è attrezzata con un lavello, un forno e un frigorifero. La stanza è illuminata da una lampada da tavolo e una lampada a sospensione.

SEZIONE CC

La sezione CC mostra il piano di un appartamento con una camera da letto e un bagno. La camera da letto è dotata di un letto e una scrivania, mentre il bagno è attrezzato con un lavandino, un water e una doccia. La stanza è illuminata da una lampada da tavolo e una lampada a sospensione.

SEZIONE BB

La sezione BB mostra il piano di un appartamento con una sala da pranzo e una cucina. La sala da pranzo è dotata di un tavolo e sedie, mentre la cucina è attrezzata con un lavello, un forno e un frigorifero. La stanza è illuminata da una lampada da tavolo e una lampada a sospensione.

SEZIONE AA



SEZIONE CC

SEZIONE BB

La sezione BB mostra il piano di un appartamento con una sala da pranzo e una cucina. La sala da pranzo è dotata di un tavolo e sedie, mentre la cucina è attrezzata con un lavello, un forno e un frigorifero. La stanza è illuminata da una lampada da tavolo e una lampada a sospensione.

SEZIONE BB



Università degli Studi di Napoli FEDERICO II
 Corso di Laurea Magistrale in Architettura e Progettazione Architettonica - MPA
 Anni 2014 e 2015
 Corso di Architettura di Interni - Prof. Arch. Giuseppina Cafaro
 Realizzazione degli spazi di Palazzo Margliotta
 "Necessità future dell'abitare contemporaneo"
 Studente: Loris Esposito N°17.000.669

Disegnato da: [Logo]

Pianta Generale - Scala 1:50

[3]

Fig. 35.



Università degli Studi di Napoli FEDERICO II
 Corso di Laurea Magistrale in Architettura e Progettazione Architettonica - MAPA
 AA. 2014 - 2015
 Corso di Architettura di Interni - Prof. Arch. Gioconda Cafiero
 Riqualificazione degli spazi di Palazzo Morigliano
 "Necessità futura dell'abitare contemporaneo"
 Studente: Luca Esposito N17 000 669



Oggetto del disegno:

Pianta Generale - Scala 1:25

[4]



Fig. 36.

come Juani Pallasmaa¹¹³ o Steven Holl, sia oggetto attualmente di interessanti sperimentazioni che connettono il progetto alle più recenti acquisizioni delle neuroscienze¹¹⁴.

Questi temi, che connotano a mio avviso la parte più avvertita, sensibile e fertile del progetto contemporaneo di architettura, rappresentano anche le attitudini connaturate all'approccio dell'architettura di interni, da sempre finalizzato a connettere il disegno dello spazio alla sua esperienza, la forma delle cose ai bisogni umani da un lato ed alla materialità della loro costruzione dall'altro. Tale convergenza conferma il contributo fondativo che dall'architettura di interni proviene all'architettura tout court, secondo una modalità propria alla tradizione italiana dell'accezione disciplinare.

113 J. Pallasmaa, *The eyes of the skin. Architecture and the senses*, J.Wiley & Sons, Chicester 2005 (trad. it. *Gli occhi della pelle*, Jaca Book, Milano 2007).

114 Cfr. H. F. Mallgrave, *Architecture and Embodiment. The implications of the New Sciences and Humanities for Design*, Routledge 2013 (trad. it. *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015). e V.GALLESE, *Arte, Corpo, cervello: per un'estetica sperimentale*, in "Micromega" 2014/2, p. 46-67.

SEGUNDA MESA:
Acción de difusión de la cultura internacional del interiorismo



DISPOSITIVOS CREADORES

Disposiciones y potencialidades en comunidades educativas de creación

César G. Zavala Peñaflo

La educación se constituye como el instrumento más poderoso para el cambio y lo central de este proceso educativo es formar seres humanos que den respuestas creativas a los problemas contemporáneos. La educación es "la fuerza del futuro".

Anónimo

Abriendo la puerta

La tarea académica de la educación artística dentro de nuestra universidad se ha visto perfilada por un sentido de indagación sobre la acción de la práctica educativa de los actores en formación, alumnos y profesores, que nos permite como institución y como grupo académico aproximarnos siempre de manera diversa y creativa a las posibles rutas de la comprensión, de los procesos de producción y la formación en las artes, una perspectiva desde cómo la educación abona en esta práctica que busca promover la creatividad, la imaginación y la innovación en estos procesos de formación.

Las preguntas que se abren sobre la educación artística, sus prácticas y sus innovaciones hoy representan maravillosos y extraordinarios desafíos para la formación de los alumnos y de la comunidad académica en las distintas disciplinas y lenguajes de las artes.

En nuestra universidad, los desafíos han sido asumidos como motores de indagación, producción, propuestas e innovaciones, un concepto de esta realidad que vivimos es el concepto de "dispositivo" desde una pincelada de la noción Foucaultiana en donde en el campo de actividad educativa se unen varias dimensiones que ponen en juego singulares proyectos, esto significa el

impulso al trabajo interdisciplinario dentro y fuera del aula, ya que se busca que en los proyectos se interrelacionen ideas, experimentos, investigación, imaginación, solución de problemas, cooperación que dan paso a la creatividad y que se tiene que “dar cuenta” en lo que hemos dado por llamar el “seminario”, este espacio donde se busca que la comunidad comparta, reflexione, modifique y reconstruya el proceso y el producto, en una visión compartida y que se convierta en un proceso de aprendizaje para todos los participantes. (Andión, E., 2014)

El objetivo de esta reflexión sobre el trabajo realizado sobre la educación artística en este espacio académico es también una respuesta a la búsqueda y construcción de las nuevas dimensiones y posibilidades de esta disciplina práctica y que conlleva a las modalidades cada vez diferentes de promocionar espacios creativos y que den elementos sustantivos en la formación de nuestros profesionales.

Una gran riqueza: La educación artística y su potencial de desarrollo contemporáneo

El arte dista mucho de ser lineal, es más bien un sistema complejo de conocimientos. Lineal se refiere a una estructura en la que la suma de los conocimientos tiene un resultado ya establecido, en el arte lo que sucede, al referirla como un sistema, es que la suma de sus partes no tiene un orden establecido y mucho menos un resultado similar.

La visión sistémica en el proceso educativo ha sido reconocida por numerosos teóricos como un elemento fundamental para la construcción de los diferentes saberes del ser humano, éstos son el conocimiento, la práctica y el cambio de actitudes; entonces el Arte, al ser un sistema de saberes teóricos, técnicos e interrelacionados, se convierte en una herramienta adecuada para comprender la educación como un conjunto de conocimientos relacionados, no sólo en relación con una obra artística (como se entendida en su concepto más restringido) sino como un sistema de relaciones, con las personas, con las ideas y valores, con el contexto pedagógico y con la cultura particular.

Utilizar el Arte como estrategia educativa tiene la ventaja de que al ser una disciplina que se nutre de las emociones para “crear” nos garantiza la creación de un vínculo afectivo y empático con los educandos, quienes encontrarán en el arte nuevas formas de entender el mundo y nuevas formas de expresarse.

El Arte como ensayo de la realidad ayuda a comprender la vida, explorando y reflexionando sobre las posibilidades existentes, permitiendo el error, reflexionando a partir de ello y generando conclusiones. Los avances al vincular el Arte al proceso educativo como una manera de experimentar y de desarrollar la imaginación de los alumnos, expresando sus ideas de maneras concretas y apoyadas en la comprensión y en la vinculación afectiva. Se parte de la hipótesis que al incluir la educación artística en el proceso educativo se logran desarrollar habilidades a nivel cognitivo, psico-emocional y social del participante del proceso.

Al introducirlos en estos procesos lúdicos/artísticos se desarrollan habilidades físicas, imaginativas y emocionales, que permiten la búsqueda de nuevas formas de comunicación, naturales al proceso creativo. Los jóvenes encontrarán en el arte una forma de explicar sus emociones, pensamientos y sueños.

La propuesta aborda el Arte como herramienta para exponer de manera reflexiva temas contemporáneos de nuestra cultura, como: violencia, equidad de género, explotación, nutrición, espacios, etcétera; todos ellos, ejes temáticos transversales que permiten a los alumnos estar en contacto y ser capaces de transferir el conocimiento a la realidad en que viven.

La literatura, las artes plásticas, la música, la danza, el teatro, son medios para la reproducción y representación cultural de la sociedad, tanto en tiempo como espacio, ya que muestran las particularidades de la vida cotidiana. En el arte, la mente reconoce el mundo en el que se encuentra, las ideas se vinculan, se apropian y enseñan. Las artes acrecientan el conocimiento pues proveen “Experiencias de Vida” que desde la ficción proponen una visión del mundo y de sus realidades. (Hope, C. 2009 p:16)

Como herramienta educativa, el arte retoma las ideas y emociones como elemento creativo y se establece como mediador entre alumnos, maestros y la obra de arte (su análisis y/o producción) en un proceso empático, donde se descubrirán nuevas formas de expresar y comunicar el mundo interior al exterior, donde encontrarán un modo de enriquecer su práctica educativa partiendo de la creatividad.

Comprender al Arte como un instrumento mediador que armoniza y equilibra la relación entre el pensar, el sentir y el hacer, lo convierte en una extraordinaria estrategia de aprendizaje y enseñanza que trabaja desde una visión totalizadora que desarrolla no sólo en el alumno el pensamiento, las emociones y la voluntad del Ser, también el maestro se convierte en sujeto de estas transformaciones.

En este sentido, y en esta visión se entiende que:

1. La Educación artística incorpora a los distintos medios de expresión, integrando al proceso de enseñanza-aprendizaje un enfoque sustentado en la creación, apreciación y reflexión sobre el fenómeno artístico, reconocimiento las influencias de la creación artística en diversos ámbitos de la experiencia humana, incorporando las tecnologías contemporáneas como reflejo de los lenguajes de nuestra civilización e integrando los ejes transversales como la creatividad y afectividad.
2. La educación artística busca que la persona pueda conocer, valorar y expresarse a través de diversos medios artísticos, para desarrollar una mayor sensibilidad estética, motivar su imaginación creadora, reconocer y plasmar su identidad personal y cultural, e incentivar una percepción reflexiva de los aspectos de su entorno, y
3. La educación artística como una opción específica de las prácticas artísticas, como lo es cualquier manifestación disciplinar con su propia tradición y su propio ámbito.

Nuevas miradas: De las propuestas metodológicas a los dispositivos creadores

Siguiendo con la idea de Andión Gamboa (2014), los dispositivos creadores son distintas formas de poner a los alumnos en el juego de la “indagación, experimentación y producción” dentro de procesos colaborativos-creativos-lúdicos como estrategia didáctica que permite el flujo de conceptos, ideas, habilidades para configurar todo un proceso de formación. A continuación se describirán algunas de estos dispositivos creadores:

Dispositivo I. La dimensión estética de los objetos

La reflexión filosófica, socio-historia o cultural a través de la indagación, experimentación y producción artística. Islas (Andión, 2014) propone una metodología donde a través de la experiencia de construir se reflexione sobre los “horizontes estéticos” de las diferentes ámbitos históricos, culturales que configuran diferentes significados sobre el mundo, el tiempo, los materiales, el espacio que se experimentan con los sentidos de percepción y con el cuerpo en acciones determinadas para la comprensión-experimentación-reflexión de la producción.

Dispositivo II. El juego colaborativo

La experimentación de los lenguajes artísticos como desarrollo de la creatividad. El producto no es la meta, el proceso es lo valioso. Garza Lau (Andión, 2014) la da un carácter a esta idea como su característica esencial de este proceso “lo importante no es concluir el proyecto, sino encontrar en el proceso los elementos necesarios para generar este trabajo creativo en otros espacios”; en esta propuesta se busca que el grupo colabore en la realización comprometida de un proyecto utilizando uno o varios lenguajes artísticos, a través del juego, donde experimenten la flexibilidad, la originalidad y la diversión como elementos que contribuyen a que el alumno descubra nuevas formas personales que abonen a su ideario y producción.

Dispositivo III. Mirar, discutir y componer

El diálogo sobre las producciones, un análisis compartido. (Macías en Andion, 2014) Frente a los pocos espacios dedicados a reflexionar sobre los lenguajes artísticos, las obras, la historia, la cultura, las políticas, los proyectos, etc., es importante que dentro de una comunidad educativa se impulse el debate creativo que se desplace entre la teórica y la práctica y viceversa. Este dispositivo debe llevar un proceso donde los participantes, a partir de un concepto guía, busquen apoyos teóricos y conceptuales que les permitan presentar una postura ante estas ideas, propiciar un debate donde se discuta este mundo de ideas y, además de llegar a conclusiones, se realicen propuestas para “componer” de una manera proactiva.

Dispositivo IV. La práctica de preguntar

En el proceso de generación y transmisión de los distintos saberes en la comunidad de aprendizaje y donde se busca una exploración artística, establecemos que la práctica de preguntar es fundamental para la conformación y el desarrollo de las actividades de aprendizaje. Los puntos centrales, el análisis, la colaboración y los trabajos colectivos e individuales se gestionan a través de la pregunta, ya que permite promover, obstruir, potencializar, detener, matizar o medir las interacciones y el desarrollo de algún proyecto. Con este dispositivo se busca generar una práctica de preguntar que provoque curiosidad, reflexión y conversación y que provoque más preguntas, que lleve a caminos nuevos, que mueva, que se establezca un “diálogo constructivo” y productivo que genere curiosidad por el otro y por uno mismo, es una idea de constante construcción.

Colorín colorado... esto se ha acabado

La experiencia de la educación artística en los últimos tiempos se ha renovado. Sin embargo, se requiere todavía que dentro de la educación (escolar, familiar y social) tenga la importancia que merece, sobre todo si se toma en cuenta que se podrán favorecer grandemente el presente y el futuro del joven en su

formación en cualquier ámbito en que se desenvuelva, a través de las vivencias que le proporcionará el contacto con su potencial creativo.

En este pequeño espacio de presentación de algunos dispositivos de la educación artística, también es obvio que aún quedan muchas formas por explorar, por crear... la educación artística tiene una vocación de regeneración, de búsqueda, de transformación, y que sea capaz de dar respuesta a las nuevas generaciones de estudiantes, a los nuevos profesores, al uso de las nuevas tecnologías, a dar respuestas creativas al mundo de la formación de personas pensantes, sensibles y creativas.

**BUENAS PRÁCTICAS DEL TALLER INTERNACIONAL DE INTERIORISMO
COMO ACTIVIDAD DE DIFUSIÓN CULTURAL DE LA DISCIPLINAR**

Miguel Ricardo Martín del Campo B. Medina

Resumen: Este trabajo propone que el Taller Internacional de Interiorismo (TIN) es un ejercicio académico de difusión cultural en el que se promueven modelos disciplinares del diseño de interiores para ser recibidos por aprendices de instituciones receptoras. A partir de las líneas de acción cultural de la Unión Europea, se enuncian atributos de taller y se esbozan líneas temáticas para formular mejores prácticas para el TIN.

Introducción

El objeto de esta ponencia es invitar a la reflexión sobre las prácticas de difusión cultural inherentes al ejercicio académico del Taller Internacional de Interiorismo (TIN) y esbozar un esquema de buenas prácticas para su ejercicio basado en las orientaciones de la Unión Europea para la cultura.

El TIN como acto de difusión cultural

Uno de los rasgos más importantes del TIN, es su condición de vehículo de transmisión y difusión cultural de formas de hacer interiorismo. Estas formas del interiorismo se caracterizan por su origen mediterráneo y su vocación internacionalista. Estos origen y vocación, han moldeado al conjunto de temas, problemas y debates desplegados durante la vida del TIN.

La difusión cultural, desde la teoría sociológica, implica un acto de expansión de un modelo cultural caracterizado por la preeminencia de una forma de hacer sobre otras, con un sentido de expansión regional, tiene implicaciones jerárquicas y de poder. De acuerdo con A. L. Kroeber es:

[...] el proceso, generalmente pero no necesariamente gradual, por el cual elementos o sistemas de cultura se extienden; por el cual una invención o una institución nueva adoptada en un lugar es adoptada también en las áreas vecinas y, en algunos casos, continúa siendo adoptada en otras áreas adyacentes hasta que pueden llegar a extenderse por todo el mundo.¹¹⁵

En un proceso de difusión cultural, las prácticas avanzadas sustituyen a las menos desarrolladas y tiene por consecuencia la modificación de la identidad de quienes son receptores en este proceso. La capacidad de influencia de los procesos de difusión cultural conlleva riesgos de dependencia tales como la pérdida de identidad, aculturación, o formas de minusvalía científico-tecnológica originada en la desproporcionalidad entre los agentes involucrados en términos de historia, tradición y dimensión de las economías involucradas.

A lo largo del desarrollo de la actividad, iniciada en 2006, el taller ha funcionado como canal de transmisión de formas de hacer interiorismo. Han intervenido especialistas, profesores y alumnos de la Universidad Federico II de Nápoles y Universidad Autónoma de Aguascalientes, principalmente, sin excluir las aportaciones y participación de especialistas de otras instituciones de Europa y Norteamérica.

Al ser la UAA promotora de la actividad del TIN se reconoce como receptora de un modelo de hacer interiorismo en Europa al que provisionalmente denominaremos como mediterráneo-internacionalista. Mediterráneo hace referencia a las coincidencias geográficas de las ciudades de origen de la mayoría de los especialistas involucrados como ponentes-instructores invitados. La vocación internacionalista hace referencia a la integración de elemento del diseño internacional contemporáneo. Este modelo es ambivalente pues identifica las condiciones locales, identitarias y patrimoniales del proyecto y abre

115 A. L. Kroeber, *Diffusionism*, en E. Etzioni, *Social Change*, Nueva York, 1954

perspectivas referentes a la globalidad, la tecnología y temáticas de carácter social y conservacionistas.

La recepción de este modelo en México ha sido exitoso gracias al diálogo abierto entre los académicos de las universidades receptoras y los especialistas europeos. La experiencia de participar en varios TIN y los productos y resultados nos permiten valorar que se han vivido experiencias positivas.

Ahora bien, detengámonos a explicitar aquellas condiciones que caracterizan las buenas prácticas en los procesos de difusión en el siglo XXI. Un instrumento útil para este propósito se desprende de la lectura del Plan de Trabajo en materia de cultura de la Unión Europea 2011-2014.¹¹⁶ Su prioridad es mejorar las condiciones para la movilidad de artistas y otros profesionales del ámbito cultural y contempla los siguientes parámetros para la promover acciones en materia de cultura:

Acceso a los jóvenes a la cultura

El desarrollo del TIN ha permitido que jóvenes aprendices de diseño de interiores, arquitectura y diseño industrial se integren a las actividades académicas, incrementando sus competencias culturales en orden de experimentar y asimilar el modelo de Interiorismo Internacional propuesto por los instructores.

Sin embargo, es necesario realizar el esfuerzo de codificar el cuerpo de conocimientos del taller para que las acciones de divulgación y promoción de la práctica de esta forma de entender y hacer interiorismo sea más fácilmente reproducida. Adicionalmente se hace necesario que se tome mayor atención desde las instituciones para que el estudio de la historia, el arte y la literatura formen parte constitutiva de sus planes de estudio y se integren de manera

¹¹⁶ Conclusiones del Consejo y de los Representantes de los Gobiernos de los Estados miembros reunidos en el seno del Consejo, sobre el plan de trabajo en materia de cultura (2011-2014). <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:42010Y1202%2801%29&from=ES> Recuperado el 10 de mayo 2015.

sistemática en los contenidos del TIN.

Hay que hacer mención que el TIN ha permitido a sus participantes conocer la magnitud de de las culturas de los participantes. La grandeza de las culturas del Mediterráneo, de las culturas mesoamericanas y, desde luego, reconocernos como coherederos de la cultura greco latina.

Diálogo intercultural

Un gran acierto de los Talleres de Interiorismo realizados hasta la fecha es que de manera intuitiva y natural se ha establecido un diálogo intercultural entre los participantes. Es de reconocerse la disposición al diálogo entre las instituciones participantes que han dedicado recursos y tiempo para brindar las condiciones para que se generen interacciones y conversaciones, como las que se realizan en esta mesa de trabajo.

Este diálogo intercultural tiene como eje central, la difusión de las características del modelo disciplinar del Interiorismo pero permite que en cada región integre y valore sus características propias. Atender al mantenimiento de este diálogo es fundamental para conjurar el riesgo de falta de identidad o fomento de la dependencia por parte de la institución receptora.

Sinergias con la educación, en especial, la educación artística

Otra de las fortalezas del TIN es la sinergia lograda en los procesos educativos de las instituciones participantes. El resultado ha sido positivo respecto al incremento de capacidades de los alumnos para la resolución del proyecto de interiorismo.

Es necesario aprovechar las experiencias específicas del TIN a fin de profundizar en la formación de los instructores de la disciplina a fin de mejorar la práctica docente del profesor de diseño de interiores. Se debe también profundizar en la construcción del modelo mismo de la práctica de la disciplina elaborando planes de acción específicos en dos dimensiones del TIN, la prime-

ra es la de las competencias del diseñador a partir del estudio de un cuerpo de conocimientos y la segunda para capacitar sobre la dimensión del TIN como un ejercicio de difusión cultural.

Con relación a las sinergias con la educación artística es necesario documentar con mayor profundidad los procesos de sensibilización y los ejercicios prácticos propios del taller de interiorismo a fin de que tengan mayor influencia en la didáctica cotidiana de los talleres de diseño y que ese impacto sea medible.

Multilingüismo y creatividad

Uno de los elementos destacados del TIN ha sido la interacción de profesores y alumnos de lengua italiana y española.

El multilingüismo es una de las competencias deseables del diseñador y es fomentada en las universidades participantes. Adicionalmente, el multilingüismo tiene gran importancia en la activación de procesos cognitivos y de la percepción vinculada al desarrollo de la creatividad.

El concepto involucra el ejercicio de metalenguajes tales como el dibujo, el modelado y la maquetación por computadora. El TIN ha sido también un valioso sitio de intercambio de técnicas para el ejercicio de estos metalenguajes.

Es conveniente redoblar los esfuerzos en este tema para lograr que el mayor número de participantes ejerzan sus capacidades de comunicación en varias lenguas y metalenguajes. Que los talleres sean verdaderamente multilingües.

Turismo cultural y patrimonio

Otro acierto de los talleres de interiorismo es que fomentan la movilidad corta de profesores y alumnos al desarrollarse en sedes de México y de Italia. Permite que los participantes se desplacen y convivan en los sitios sedes de los talle-

res. En México, se han recibido a profesores y alumnos de Italia, España y Estados Unidos y en Italia se han desarrollado actividades en Bojano y Nápoles.

Las posibilidades de este turismo cultural han enriquecido, directa e indirectamente, los programas educativos involucrados, de ahí la conveniencia de multiplicar las experiencias de movilidad, particularmente la de los alumnos.

Relativo a los temas del patrimonio cultural, tangible e intangible, las temáticas del TIN han gravitado alrededor de la intervención de sitios y edificaciones de valor patrimonial, también se realizan ejercicios exploratorios de la identidad cultural y reconocimiento del patrimonio intangible. Desde esta óptica es deseable integrar a los talleres la participación de especialistas en cultura y patrimonio reforzando el accionar de equipos interdisciplinarios.

Movilidad de colecciones y actividad en los museos

Una de las vertientes de mayor utilidad para la conformación y difusión de la cultura del interiorismo es recurrir a los museos y archivos que albergan colecciones artísticas y documentales, estos recintos son idóneos para la investigación y la intervención mediante proyectos de interiorismo.

Es necesario enfatizar la necesidad de que en la formación del interiorista se redoblen esfuerzos para lograr más y mejores investigadores capaces de escudriñar archivos y formular discursos curatoriales para la comprensión de las colecciones de objetos y arte. El desarrollo de habilidades curatoriales impacta en diferentes niveles.

Digitalización, conservación y accesibilidad de materiales

La digitalización ha tenido un papel preponderante en el desarrollo del TIN. En el aspecto de comunicación, la irrupción de nuevas aplicaciones y tecnologías en internet han acompañado al TIN facilitando la logística y los acuerdos. Respecto al diseño asistido, se han establecido diferentes estrategias para el

aprovechamiento del diseño asistido por computadora y se ha utilizado para elaborar algunos ejercicios.

El almacenamiento digital de los productos del taller debe ser una actividad permanente que cuente con los recursos tecnológicos y humanos suficientes para su realización.

Producto de los esfuerzos de documentación existen varias publicaciones coeditadas entre la Universidad de Nápoles Federico II y la Universidad Autónoma de Aguascalientes que dan cuenta de los trabajos de varios de los talleres.

Es necesario avanzar en el camino de la recuperación de los materiales digitales producidos por el TIN y generar una plataforma digital de consulta de éstos. Adicionalmente, se deben aprovechar las posibilidades actuales que ofrece la comunicación a través de los medios digitales para vincular a los especialistas participantes, así como de seguimiento de los participantes en los eventos. Esta plataforma debe enlazarse a los medios de redes sociales para redimensionar el valor humano de la experiencia del TIN.

Conclusiones

El Taller Internacional de Interiorismo es una actividad de difusión cultural que promueve formas de la didáctica y praxis de la disciplina y genera un cuerpo de conocimientos que lo respalda.

Los organizadores, instructores y participantes deben reflexionar respecto a la adopción de buenas prácticas en este nivel, mismas que pueden ser categorizadas de acuerdo con las prioridades de la acción cultural de la UE: acceso de los jóvenes a la cultura, diálogo intercultural, sinergias con la educación, multilingüismo, turismo cultural y patrimonio, movilidad de colecciones y digitalización, son útiles líneas temáticas para formular un plan de acción relativo a mejores prácticas en esta dimensión.

CONCLUSIONES

Paolo Giardiello

Juan Gabriel Hernández Medina

Blanca Ruiz Esparza Díaz de León

Este evento surge a partir de una primera investigación denominada: "El Taller de Interiorismo: temas, problema, debates del proceso de enseñanza-aprendizaje en el diseño de interiores: Una experiencia compartida", apoyada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes en colaboración con la Universidad Federico II de Nápoles, Italia, en la cual se reflexionó y se identificaron los grandes temas y conocimientos actuales que acontecen en el mundo profesional y académico, que son relevantes para la realización de un proyecto de diseño de interiores, sumando a esta idea la visión particular del diseñador de interiores, de operar, de entender un problema, y de habitar el espacio interior arquitectónico, que se acepta como un "hecho cultural"¹, término fundamentado en la investigación antes mencionada, como un conjunto de valores significativos para la comprensión del discurso del "saber hacer" del interiorismo; esto genera la oportunidad perfecta para incorporar de manera flexible valores estratégicos para la enseñanza-aprendizaje del interiorismo.

Por otra parte, la realización de la Primera Mesa Redonda Internacional, llevada a cabo en la Universidad Federico II, dio como resultado el Protocolo de Nápoles para mejores prácticas del TIIN (Taller Internacional de Interiorismo) donde se reconocieron las acciones, conductas y saberes que se consideran adecuadas como posibles caminos para conducir las "buenas prácticas" del diseño y la habitabilidad del espacio interior arquitectónico como un hecho cultural. A continuación se mencionan algunas directrices.

1.- La evolución de la tecnología en los medios de comunicación en su producción y fabricación, el avance en la creación de materiales inteligentes,

1 Boelen Jan, (2014) re-defining design, open design conference, 3rd international, fadfest-Open design/shared creativity.

así como los cambios culturales y sociales y las nuevas manifestaciones artísticas, tienen una trascendencia en general en nuestra sociedad y, en particular, un impacto en la forma de entender nuestra concepción de la habitabilidad del espacio, la lectura y la traslación de estos emergentes temas en el proceso del diseño del entorno habitable, que requieren de una reflexión y comprensión por parte del profesionalista y del académico para que sean integrados de forma coherente y actual a las nuevas configuraciones del espacio y que por consiguiente modifican nuestra apreciación del espacio y contribuyen a una nueva forma de habitar; es imprescindible entonces, estar enterado de los conceptos que están emergiendo actualmente en la práctica de la diversas disciplinas del diseño para comprender su conceptualización y enmarcarlos dentro de una teoría para que sea entendible y comprendida en la aplicación de la enseñanza- aprendizaje y, al mismo tiempo y por consiguiente, de nueva cuenta a la práctica profesional.

Por lo que es necesario hacernos las preguntas correctas, preguntas que nos ayuden a transformar y ampliar la visión sobre la concepción de un nuevo arte de habitar, sobre qué significan los hechos en la realidad en que vivimos, cómo podemos relacionarlas e interpretarlas. Necesitamos plantear las preguntas una y otra vez, y esto sólo se puede hacer practicando, dialogando y experimentando. Jan Boelen, citando a Dunne and Rabby, en su conferencia "Re definiendo el diseño" establece la importancia de tomar la postura de la actividad del diseño como una actividad crítica, en la cual se generen interrogantes e implicaciones. El resultado debe ser un diálogo, un nuevo discurso y debe generar nuevo conocimiento.

2.- Ante las tendencias globales que ofrece un mundo interconectado, multicultural, y con tendencias a ser universalmente homogéneo, se busca el valor simultáneo de la diferencia y de la igualdad como los motores generadores de un cambio, visualizando y obteniendo las ventajas a que este hecho conduce, identificando los valores humanísticos y los recursos tecnológicos para su coherente e integral aplicación en la realización del diseño del entorno habitable, por lo que es necesario ser sensibles en la creación del producto cul-

tural arquitectónico y de su discurso fenomenológico ante una sociedad contemporánea y globalizada; entonces debemos formar culturalmente a profesionistas, para así humanizar nuestro entorno habitable, tarea primordial de la educación.

3- Pensar en las herramientas necesarias que requiere el alumno para su comprensión y desenvolvimiento en el campo profesional, obtenido lo anterior de la retroalimentación entre el conocimiento tácito y explícito, siendo conscientes y reflexivos en lo que ello implica, generando modelos para crear una visión de un proyecto de carrera con un sentido coherente y edificador.

SEMBLANZA DE LA COORDINADORA

BLANCA RUIZ ESPARZA DÍAZ DE LEÓN

Licenciada en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México. Maestra en Diseño de Interiores por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, España, 2004, con mención sobresaliente por la investigación “Vivienda Accesible de Interés Social. Un modelo para el desarrollo normativo, técnico y cultural para la configuración del espacio de vivienda de interés social de personas con capacidades diferentes en México”, aprovechando la experiencia española. Profesor Investigador numerario de 40 horas, asociado al Departamento de Diseño del Hábitat del Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Jefa del Departamento de Diseño del Hábitat y coordinadora de las carreras de Arquitectura y Diseño de Interiores de 2008 a 2014. Practicante Técnico en Accesibilidad, Socytec, A.C. Madrid, España 2002, y asistente técnico en el Ministerio de Medio Ambiente de la Dirección General de Costas, Valencia, España, 2003. Participó como jurado en el concurso de vivienda de interés social para personas con discapacidad del Colegio de Arquitectos de Aguascalientes en 2003. Consejera Consultiva en 2008, en el Consejo Estatal de personas con discapacidad en el Estado de Aguascalientes, A.C. Imparte conferencias y cursos de Formación Docente-Disciplinar con el tema Accesibilidad y Diseño Universal en la Universidad Autónoma de Tamaulipas Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo 2013. Impartición de clases de Accesibilidad y Diseño Universal en el espacio interior de la Maestría de Habitabilidad del Espacio Interior de la Universidad La Salle, Bajío, 2014 y 2015. Profesor invitado por la Universidad de Federico II, Nápoles Italia, para la realización de seminarios y

talleres de interiorismo. Realización de varios capítulos de libro sobre la teoría del espacio interior arquitectónico, y coordinación y autor del libro *Vive interior + Vive interiorismo*. Actualmente desarrolla la investigación "El Taller de Interiorismo: Temas, problemas y debates del proceso de enseñanza-aprendizaje en el Diseño de Interiores. Una experiencia compartida". Gestora, y coordinadora de MaterFad AGUASCALIENTES, Centro de Materiales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRÁFICAS

- Aldrete, J. (2007). *Arquitectura y percepción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Andión, E. Coord. (2014). *Dispositivos en tránsito*. México: Centro Nacional de las Artes, CENART.
- Bahamón, A. y Álvarez, A. (2010). *Luz color sonido*. Barcelona: Parramón.
- Baudelaire, C. (2010). El viaje: En *Las flores del mal*. Madrid: Editorial EDAF.
- Bo, L. (2014). *Por escrito*. México: Alias.
- Bossi, A. (2008). *México Interior*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes
- Bossi, A. (2011). *La casa fuori casa*. Napoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Bruno, G. (2006). Il mio "Viaggio in Italia", in *Atlante delle Emozioni*. In *viaggio tra arte, architettura e cinema*, (M. Nadotti, Trad.). Milano: Mondadori. (Edizione originale pubblicata nel 2002).
- Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (1977). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- Chuk, B. (2005). *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko
- de Botton, A. (2006). *Architettura e felicità*, (S. Beretta. Trad.). Parma: Guanda. (Edizione originale pubblicata nel 2006).
- De Fusco, R. (1978). *Segni, storia e progetto dell'architettura*. Bari: Laterza.
- De gracia, F. (2012). *Una teoría (in) útil de la arquitectura*. España: Nerea.
- Dickinson, E. E. (2014). *Return policy: don't just hand over the keys to a project. The post occupancy review is a critical next step*. *Architect*, 103(8).
- Eliade, M. (1957). *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Einaudi. Fairley, P. (2015). Feedback Loop: with a frequent gap between predicted and actual performance, post occupancy evaluation. *Architectural record*,

203(8).

- Ferrer, E. (2007). *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Florio, R., Della Corte, T. (2008). *La rappresentazione dello spazio domestico 1, Dieci interpretazioni dell'abitazione contemporanea*. Roma: Officina.
- Gallagher, W. (2006). *House Thinking*. New York: HarperCollins Publishers.
- Giardiello, P. (2009). *Abitare al minimo*. Napoles: CLEAN.
- Giraldez. Coord. (2011). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Organización de Estados Iberoamericanos.
- González, F. (2014). *Arquitectura, pensamiento y creación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gregory, S. A. (1966). *The Design Method*. London: Butterworth.
- Hanington, B. (2003). Methods in the making: a perspective on the state of human research in design. *Design Issues*, 19(4).
- Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre la estética*. (A. B. Muñoz, Trans.) Madrid: Akal.
- Holahan, C. J. (2014). *Psicología ambiental*. México: Limusa.
- Hope, C. (2009). *Pedagogía desde el arte*. México: Saven the Children.
- Irigoyen, J. F. (1998). *Filosofía y diseño una aproximación epistemológica*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, División de Ciencias y artes para el diseño.
- La Cecla, F. (2011). *Mente Locale, per un'antropologia dell'abitare*. Milán: Ediciones Eléuthera.
- Mumford, L. (1990). *La città nella storia*, Milano: Bompiani. (Edizione originale pubblicata nel 1961).
- Pallasmaa, J. (2014). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Parodi, A. (2009). *Entre el cielo y el suelo. La casa del arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo*, UCUR-CSIC-Udelar. Montevideo.
- Pawley, M. (1975). La casa del tiempo. In C. y. Jenks, *El significado en arquitectura*. Madrid: Blume.

- Perec, G. (2001). *Especies de Espacios*. Madrid: Editorial Montesinos.
- Perec, G. (1992). *La vida Instrucciones de uso*. Madrid: Editorial Anagrama.
- Pérgolis, J.C., Moreno, H.D. (2009). La capacidad comunicante del espacio. *Revista de Arquitectura*, 11, Bogotá.
- Perrot, M. (2011). *Historia de las alcobas*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- Pimentel, Luz A. (2012). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- Polano, S. (2003). Coca Cola Strategie di comunicazione del più grande brand, in *DIID Disegno Industriale Industrial Design*, n. 3/4. Roma: Gangemi Editore.
- Ponti, G. (1957). *Amate l'architettura, l'architettura è un cristallo*. Genova: Vitali e Ghianda.
- Power, J. Espacio Interior, representación, ocupación, bienestar e interioridad. Recuperado en: <http://tdd.elisava.net/coleccion/30/power-es>
- Preiser, W. F. (2001). The evolution of Post-Occupancy Evaluation. En F. F. Council, *Learning from our buildings* (págs. 9-21). Washington, D. C.: National Academy Press.
- Preiser, W., Rabinowitz, H., y White, E. (1988). *Post-occupancy evaluation*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Riewoldt, O. (2002). *Brandscaping: World of Experience in Retail Design*. Berlin: Birkhauser Publisher.
- Ruiz Esparza, B. (2007). El sentido de una buena colaboración. En Bossi, A. *México Interior* (p. 9) Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Sharr, A. (2009). *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Editorial Gustavo Gili.
- Soto, P. (2003). *Vetrine*, Milano: Gribaudo.
- Steen, Marc (2011). Human-Centered Design as a Fragile Encounter. *Design Issues*, Vol. 28, n.1, Cambridge: MIT.
- Steinberg, S. (1949). *The Art of Living*. Nueva York: Editorial Harper & Brothers.
- Tamborrino, R. (2003). *Le Corbusier*, Scritti. Torino: Einaudi.
- Taylor, B.P. (1992). *Pierre Chareau designer and Architect*. Köln: Ben dikt Tas-

chen.

Vernet, D. & de Wit, L. (2007). *Boutiques and Other retail Spaces: The Architecture of Seduction*. Oxon: Routledge.

Zabalbeascoa, A. (2011). *Todo sobre la casa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zavala, P. (2014). *Educación Estética I*. Apuntes de Clase. México: UAA.

Zumthor, P. (2003). *Pensare architettura*. (Disch, M., Dal Co F. Trad). Milano: Electa. (Edizione originale pubblicata nel 1998).

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

FUENTES CONSULTADAS EN LA WEB

Aragall, Francesc (2004). Diseño para todos: Calidad de vida para todos los ciudadanos. Temas de Diseño en la Europa de Hoy. En Stuart Macdonald (Ed) BEDA. En http://www.bcd.es/site/unitFiles/1795/lbiro_beda.pdf

Buchner Bründler architects. (2010). Swiss pavilion Shanghai – China Recuperado de <http://blog.bellotes.com/?p=4254>

Centro de materiales del FAD. Dossier Materfad Barcelona. Recuperado de http://issuu.com/materfad/docs/dossier_materfad_es_web

García López, Angelica (2008). "Patrimonio Cultural: diferentes perspectivas", en "Paleolítico. En los albores de la Humanidad y la Tecnología". Revista electrónica Arqueoweb. Año 2008, Número 9-2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/9-2/angelica.pdf> Consultado en febrero 2015

Jonpasang, Media artista group. Hyper-Matrix. Recuperado <https://vimeo.com/46857169>.

- Leiva M, Cecilia. Cadena de accesibilidad en el espacio público y gestión con la comunidad y el municipio http://www.munitel.cl/eventos/seminarios/html/documentos/2012/CURSO_AVANZANDO_HACIA_LA_ACCESIBILIDAD_UNIVERSAL/PPT04.pdf Consultado Mayo 2015
- Libro Blanco del Diseño para todos en la Universidad. (2006) Ed. Fundación Once y Instituto de Mayores y Servicio (IMSERSO) https://www.uab.cat/Document/994/336/libro_blanco_universidad.pdf. Consultado Mayo 2015
- M. Vest's, C (2001). Discurso Massachusetts Institute of Technology. Recuperado de <http://www.nanotecnologia.cl/aplicaciones-de-la-nanotecnologia/comment-page-1/#comment-2715>.
- Martin, C., & Guerin, D. (2010). The interior design profession's body of knowledge and its relationship to people's health, safety, and welfare. Executive summary. E-3. Recuperado de http://www.iidarmc.org/wp-content/uploads/IDBOK_2010_executive_summary.pdf. Consultado en Mayo 2015
- Materfad (2015). 110077-00 X-TEND. Materfad Barcelona. Recuperado <http://mx.materfad.com/material/932/x-tend>
- Materialism European Tour. Recuperado de <http://www.damadei.eu/wp-content/uploads/Materialism-European-Tour-Materials-exhibited.pdf> el 30 de abril de 2015
- Ministerios de trabajo de asuntos sociales. (febrero 2003) Aceplan. Plan de accesibilidad 2003-2010 por un nuevo paradigma, el diseño para todos, hacia la plena igualdad de oportunidades. P129 <https://www.google.com.mx/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=aceplan+libro+plan+de+accesibilidad+2003-2010> Consultado Mayo 2015
- Peña, J. (2013). DAMADEI REPORT LOW 3.1 What are Advanced Materials?. Materfad Materials Center (Ed). Recuperado de http://www.damadei.eu/wp-content/uploads/DAMADEI_report_low.pdf el 30 abril de 2015
- Purini, Franco (2004). Las formas del Patrimonio Cultural. Fórum UNESCO.

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. En: http://www.fadu.uba.ar/sitios/forumunesco/download/l_f_p.pdf Consultado en febrero de 2015.

Studio Roosegaarde. <https://www.studio Roosegaarde.net/info/>

Studio Roosegaarde. Project LOTUS, Recuperado de <https://www.studio Roosegaarde.net/project/lotus/info/>

Studio Roosegaarde. Project WATERLICHT Recuperado de <https://www.studio Roosegaarde.net/project/waterlicht/>

UNESCO. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Patrimonio Cultural Intangible. En: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>. Consultado Marzo 2015

TEMAS, PROBLEMAS Y DEBATES EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA
Y APRENDIZAJE EN EL INTERIORISMO.
PROTOCOLO DE NÁPOLES: UNA EXPERIENCIA COMPARTIDA

Primera edición 2016

El cuidado de la edición estuvo a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación de
la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

El presente libro recoge el producto científico de los diferentes autores originarios de universidades nacionales como extranjeras que participaron en la Primera mesa redonda internacional: Temas, problemas y debates en el proceso de enseñanza y aprendizaje del taller internacional de interiorismo (TIIN): Una experiencia compartida, evento académico desarrollado en colaboración entre la Universidad Autónoma de Aguascalientes y Universidad de Federico II de Nápoles Italia.

La reflexión y la identificación sobre los grandes temas y conocimientos actuales que acontecen en el mundo profesional y académico son relevantes para la realización de un proyecto de diseño de interiores. La lectura y la traslación de estos emergentes temas en el proceso del diseño del entorno habitable requieren de una reflexión y comprensión por parte del profesionista y del académico para que sean integrados de forma coherente y actual a las nuevas configuraciones del espacio y, por consiguiente, modifiquen nuestra apreciación del espacio y contribuyan a una nueva forma de habitar. Es imprescindible entonces, estar enterado de los conceptos que están emergiendo actualmente en la práctica de la diversas disciplinas del diseño para comprender su conceptualización y enmarcarlos dentro de una teoría para que sea entendible y comprendida en la aplicación de la enseñanza-aprendizaje.

Por otra parte, la realización de las actividades de la Primera Mesa Redonda Internacional dio como resultado el Protocolo de Nápoles para mejores prácticas del TIIN (Taller Internacional de Interiorismo) donde se reconocieron las acciones, conductas y saberes que se consideran adecuados como posibles caminos para conducir las "buenas prácticas" del diseño y la habitabilidad del espacio interior arquitectónico como un hecho cultural.

