

Tiempo y arquitectura

GASTÓN BREYER

GRADUADO EN 1945 en la Fac. de Arquitectura de Bs. As. Egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, se ha dedicado a la escenografía, realizando más de setenta trabajos. Profesor titular de la Fac. de Arquitectura de la Univ. de Bs. As. y profesor contratado en la Escuela de Arquitectura de la Univ. del Litoral. Profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Fue organizador y director del primer Instituto de Diseño, en la Universidad del Litoral. Ha sido consejero y vicedecano en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires. Director, en 1959, del curso preparatorio en dicha facultad. Ha publicado numerosos artículos sobre temas de arquitectura, estética y escenografía. Ha dado cursos y conferencias sobre esos mismos temas en diversas universidades y en muchas instituciones culturales de nuestro país.

DENTRO de los límites de un ensayo trataremos el tema presentando la problemática en su estado actual. Mucho es lo que hoy se habla y escribe al respecto; pero de todo ello, por ser enunciación de generalidades y de más o menos vagas intuiciones, poco merece retenerse. Teóricos e historiadores de la arquitectura pasada y presente traen y llevan tiempo y arquitectura, ritmo y dinámica, interpenetración espacial y “promenade architecturale” con la mejor intención y la mayor ligereza. Dejaremos esta literatura y oportunamente presentaremos lo que, a nuestro criterio, podría ser un plan de investigación del tema. Haremos una presentación; un desarrollo exigirá exhaustiva investigación. No sabemos que esto se haya cumplido aún. Pensando en la conveniencia de ubicar el tema históricamente iniciamos con un brevísimo repaso retrospectivo.

BALANCE HISTÓRICO

La teoría de la arquitectura de Vitruvio contiene una singular referencia al tópico del tiempo en la categoría de la “Euritmia”. Allí se es-

boza una organización de la obra arquitectónica en base a una temporalidad de observación. Duración y contemplación aparecen conectadas en el primer estudio sobre arquitectura que poseemos. Pero el texto de Vitruvio, particularmente oscuro en este tema, suscitó muy diversas interpretaciones. El significado original parece escamoteado o ignorado por la exégesis. A esta deformación pudo contribuir, desde luego, el espíritu de "arquitectura-geométrica" de los teóricos y arquitectos clásicos renacentistas.

El balance que sobre arquitectura y tiempo nos deja el clasicismo puede resumirse en dos tesis, íntimamente conectadas: la noción de "Euritmia" y la teoría de los trazados armónicos en base a series "musicales". Estos últimos servían de enlace entre los dos momentos básicos de toda obra clásica: el diagrama o trazado regulador de la fachada y la secuencia rítmica de los laterales (columnatas interiores o exteriores de templos, iglesias, palacios). A la luz de la ciencia contemporánea —psicología de la percepción y morfología matemática— estas tesis esperan una profunda hermenéutica siguiendo los pasos de Matila Ghyka, Borissavlievitch, Wittkower, Thiersch, Wölfflin, Zeizing.

El tema pasa a manos de románticos y positivistas. Su contribución radica en intuiciones generales acerca de la arquitectura como estructura que supera lo geométrico en una tendencia a lo orgánico. Véase Goethe. El problema del ritmo centra el interés de los investigadores del siglo pasado. Teodoro Lipps hace su aporte.

Pero la nueva arquitectura con premisas tecnológicas rigurosas regresa al estaticismo: otras urgencias exigen a la práctica y a la teoría. Le Corbusier es, desde luego, el único arquitecto de la nueva generación que ve el problema en su totalidad. Sus obras y libros son la prueba. Mucho después tomará forma el llamado movimiento organicista: se apropiará de las ideas de Le Corbusier, invertirá curiosamente los hechos y proclamará como suya la tesis de una "arquitectura-proceso" frente a una "arquitectura-geometría". Pero una "arquitectura-proceso" presupone un parámetro de temporalidad subvacente y fundante. No obstante la frondosidad literaria del "organicismo" —véase por ejemplo Bruno Zevi— el tema del tiempo en la arquitectura no es tratado ni con rigor ni con profundidad.

Esta ligereza, paralela a la exuberancia terminológica, caracteriza también a la crítica contemporánea del arte, cuando se refiere al tiempo en la plástica. El enfoque se ha perdido en vaguedades. Se ha circunscrito a identificar tiempo con movimiento. La reducción del tiempo a

Tiempo y arquitectura

movimiento en el objeto de arte (objetos estéticos en locomoción, en deformación o derivación y en movimiento emplazado) no agota el problema del tiempo; más bien lo elude. La velocidad, aquí también, es harto engañosa.

Tal el balance al día de hoy. Veamos ahora cómo se podría esbozar un plan de trabajo.

PLAN DE INVESTIGACIÓN

“Tiempo y arquitectura” como tema puede ser abordado seriamente a partir de una psicología de la percepción y de la conducta. Entonces el problema se ubica en un terreno seguro cuyo comienzo objetivo autoriza posteriores especulaciones. Proponemos dos puntos de vista metodológicos.

Primero procedemos a partir de la arquitectura, considerada como acontecimiento ya experimentado, dentro de un comportamiento cotidiano efectivo. Es decir, comenzamos por un comportamiento que como tal se desarrolla a través y en medio del correr de “un tiempo”. Comenzando así el problema de la arquitectura “experimentada” se ubica dentro de los lineamientos y límites que una psicología de la conducta asigna a sus casos concretos. El hecho arquitectónico pasa a ser un caso de psicología de la conducta. El análisis se apoya en experimentación y permite desarrollos coincidentes con análisis fenomenológicos y verifica notables aseveraciones de la filosofía de la existencia. El análisis va de una conducta a un dato, del hombre a la arquitectura. El interés de este método reside en la iluminación del dato —el hecho arquitectónico— a partir de la conducta que lo absorbe.

El segundo punto de partida, que proponemos, invierte la dirección anterior: se parte ahora de la arquitectura como obra o hecho. El dato remite a la respuesta correspondiente. La arquitectura se toma como estímulo, estímulo muy complejo desde luego, que motiva respuestas a su vez muy complejas. Deja de ser la arquitectura algo problematizado, un cierto “sorprendente estético” o una “resultante tecnológica” para ser una estructura de estimulaciones multivalentes, complejas y cambiantes.

El elevado grado de complejidad del acontecimiento arquitectónico —como estímulo— y su particular encaje dentro del plexo cultural de la vida cotidiana y ciudadana, hace imprescindible simplificar al máximo: reducir el hecho arquitectónico a un esquema de pocas variables. Esta esquematización no vulnera los resultados si se sabe extrapolar con mesura; en cambio, habilita para sistematizaciones que introducirán algún orden metodológico de inapreciable valor en la crítica y en la didáctica arquitectónica. Ubíquese el estudio del hecho arquitectónico como un caso de psicología de la percepción a partir del estímulo.

El análisis va de la arquitectura al hombre. Este segundo método completa al primero. Se cierra un círculo metodológico que del hombre y su conducta conduce, en primera instancia, a la arquitectura como dato y que después, en segunda instancia, vuelve de ese dato al hombre y a su conducta.

EL PRIMER MÉTODO

La obra de arquitectura se ha estudiado —desde la época clásica— como un objeto estético. La crítica contemporánea ha avanzado un paso llevando el “objeto estético” al plano del “hecho estético”. La diferencia entre objeto y hecho significa el pasaje de lo que “es” a lo que “está siendo” o “es siendo”. Se introduce la actividad del hombre “reedificante”: la obra es rehecha en el hecho estético, novísima instancia. La estética contemporánea si bien no inventa este punto de vista, lo desarrolla con cierto rigor, apoyándose oportunamente en la psicología de la percepción.

Pero la arquitectura ha quedado engarzada aún —para la crítica contemporánea— en lo estético, lo artístico. Tal engarce tiene el perjuicio de dificultar los análisis dada la complejidad extrema de la experiencia estética, desconocida en sus íntimos mecanismos y por la parcialización que esa misma experiencia estética introduce, dada la manera artificial con que ella se cumple en el ámbito de las sociedades modernas.

En consecuencia proponemos abandonar —aunque sea momentáneamente— lo arquitectónico como hecho estético, “sorprendente estético” y llevarlo al plano del acontecimiento cotidiano. En este sentido, como acontecimiento, lo arquitectónico no se percibe, rigurosamente hablando, sino que se experimenta. Tal experiencia se enclava en el esquema de vida efectivo, es decir en el total de la conducta diaria y encuentra su sitio con relación al complejo de momentos en que ésta puede desgranarse. Y,

Tiempo y arquitectura

porque estamos en presencia de momentos, tal desgranar es un escandir. Y un escandir se hace en el tiempo y con el tiempo. *Entonces la arquitectura será una experiencia cuyos momentos han de ser escandidos en lo cotidiano.*

Alojada la experiencia arquitectónica dentro de la conducta diaria, queda por ver cómo se cumple tal alojamiento en la necesaria connivencia con las demás experiencias y situaciones de vida. Queda por ver si una conducta arquitectónica logra hacerse genuina y explícita, dibujándose sobre el fondo de las conductas diarias o si queda dependiente u obnubilada por la situación general de vida.

De todos modos, no se dejará de advertir la distancia entre "conducta arquitectónica" y la simple percepción de la obra arquitectónica.

Finalmente quedará por introducir el tiempo, común denominador de toda conducta, y detectar cómo él temporaliza la eventual conducta arquitectónica. Precisamente *escandir los tiempos y momentos de la experiencia de lo arquitectónico.*

Tal sería una programación de estudio. Enumeramos a continuación algunos momentos y hechos interesantes y que podrían guiar una profundización.

La conducta cotidiana se hace en el tiempo diario. Una periodicidad astronómica impone una primera pauta en términos de momentos de vigilia y de sueño. En otra escala se superponen los tiempos del año natural: temporadas invernales de actividad, temporadas estivales de feria. A esta periodicidad del orden natural se superpone —reforzando o forzando— la periodicidad del orden social. Quedan tendidos así los lineamientos generales de una conducta temporal diaria sincrónica con los ciclos naturales y sociales. La persistencia y vigor de estos factores estereotipa el comportamiento y contamina hondamente todas las expresiones del individuo.

Ahora bien, al llevar la temporalización de las conductas diarias al plano de lo arquitectónico se descubre que los horarios de la función de habitar marcan una primera ordenación temporal en la activación de la casa. El hecho arquitectónico se nos da entonces como *acontecimiento con estructura temporal cíclica.*

Distintas horas son para distintas funciones y que activan a los distintos sectores de la casa. La casa despierta y se abre al fresco de la mañana y al bullicio de los quehaceres domésticos que la rejuvenecen, se sen-

sibiliza con los olores gratos de las comidas alrededor de la mesa familiar, se sosiega hacia la tarde y se emociona con la música nocturna antes de cerrarse en el silencio del sueño. Cada cosa a su debido momento, a cada lugar su turno. Un ritmo doméstico anima a la casa impuesto por la reiteración de actitudes diarias. *La función de habitar* se inicia como superestructura de comportamientos temporalizados y se impone a la estructura tectónica propia de la casa como "fábrica", y a su potencialidad. Lo que en el papel del plano se dibuja con igual grosor de línea y en la realidad se construye con igual densidad de albañilería, la función de habitar lo remarca, a su modo y voluntad, con valencias muy distintas. De hecho la función de habitar transforma la "fábrica arquitectónica" en "la casa".

Un primer momento encontraría a la casa en una cierta neutralidad pasiva. *Toda casa sufre en primera instancia la irrupción de la mundanidad.*

Pero la casa —o mejor la fábrica— toma a su vez la iniciativa: reacciona con esa potencialidad de su estructura tectónica. Por un lado conductas cíclicas sociales o individuales; por otro, posibilidades del hecho físico (incitaciones, oportunidades, imposiciones, coerciones). La casa es ahora una motivación.

La estructura tectónica es una estructura de función significativa, a veces simbólica y aun alegórica. Importa una pauta fisiognómica cuya significatividad rectifica o determina procederes. Por este camino no ha de extrañar que la función de habitar desemboque en rituales más o menos elaborados, concientes e individuales. Como rituales estos comportamientos conceden preeminencia a la temporalidad, ejercida a través de momentos, oportunidades, ciclos, ritmos, duraciones y "tempos" (velocidades). Bien conocidos son algunos rituales desarrollados en el aseo y el vestirse, en las comidas colectivas, en las tareas, en los esparcimientos y, muy notablemente, en los momentos "vacíos". A horas señaladas los ancianos acuden al patio asoleado para leer el periódico y las mujeres de la casa salen a la puerta para mirar la calle. Sótanos y buhardillas, patios, balcones, galerías, zaguanes, pérgolas, rincones del jardín, fuentes y árboles añosos adquieren valencias particulares a ciertas horas y durante ciertos lapsos. Momentos muy señalados de la función de habitar se cumplen entonces en estas "partes", lugares o sitios de la casa. Toda ella puede quedar momentáneamente centrada y orientada por una localización sin-

Tiempo y arquitectura

gular. En el plano se dibuja *una planta*, la realidad materializa *una planta*. La función de habitar hace con esa planta única la pluralidad de posibilidades combinatorias. Un caleidoscopio pivotado cada vez en distintos centros de vida. Cada hora del día, cada momento del habitar "arma" a su alrededor y a su conveniencia la planta oportuna. Se justifica hablar de una topología de la arquitectura.

La teoría arquitectónica tiene en estos análisis la posibilidad de fundar una crítica y una didáctica.

Se trata de escandir los momentos cotidianos para "reconstruir" y explicitar una realidad arquitectónica, que de otro modo queda oculta o apenas intuida.

Frente a horarios, calendarios o circunstancias la casa reviste valencias notables, prueba de su posibilidad simbólica. Gaston Bachelard es quien ha indagado más profunda y emocionadamente la "poética de la casa". A él remitimos.

Insistimos en dos hechos: primero, la multivalencia de la casa es de orden notablemente cíclico y muy hondamente enraizada en las "durasiones". Segundo, esta multivocidad de la casa la distingue, como cosa singular, de todos los demás útiles y objetos. Es importante señalar la fundamental diferencia, en este sentido, entre lo arquitectónico y lo instrumental. Un útil se usa en oportunidades, las cuales ciertamente pueden repetirse periódicamente, pero el útil no cambia mayormente de valencia. Un útil es siempre "para algo" definido. La casa en cambio posee la pluralidad de activación en la cual ella misma sufre radicales mutaciones; en una misma estructura tectónica o "fábrica" están latentes múltiples casas. Los diferentes momentos ergonómicos —movimientos corporales y actitudes— tienen aquí gran relevancia. La arquitectura es una estructura en el tiempo, en particular en sucesión de ocasiones, donde alternan momentos de expectación y hallazgo, de sorpresa y reencuentro, de ocio y actividad. En la ruina se da un momento final de olvido, pero también de desolada resistencia al pasar, siendo la arquitectura, como el amuleto, una voluntad de pervivencia.

EL PARAJE

En un pasaje de "El Ser y el Tiempo" habla Heidegger de la noción de "paraje" (Gegend).

Definido el paraje como la posibilidad de sitios pertinentes de un útil o de un "todo de útiles", la casa se nos da como muy significativo y descollante paraje.

La casa es la envolvente de los múltiples sitios pertinentes del todo de útiles doméstico que constituye el territorio de nuestra intimidad. De nuestra "intimidad protegida" habla Bachelard. Un paraje es un acontecimiento que se vive en el tiempo lento del "ver en torno", del "andar con las cosas". El paraje no admite, a diferencia del útil, la cosa o el objeto, una percepción precisa y solidificada, pues el paraje no es sitio emplazado, ni mucho menos, un punto al que se puede visar como a un objetivo.

El paraje se vive en la duración fundada de una actitud. La casa, por ser paraje, se sustrae a la corporeidad del útil "a la mano" y pasa a ser un eslabón entre éste y el mundo. Claro que la casa también puede ser vista como un útil "a la mano", como el útil para alojar, la máquina para vivir o la arquitectura para sorprender; pero en ese momento la casa no es vivida como posibilidad de existencia sino considerada. Proyectar una casa —en el plano del papel— es tratar intelectualmente a la casa, considerarla como objetivo en proyecto.

Cuando la casa es "utilizada" se diluye en los momentos eficientes de sus partes funcionales y de los útiles contenidos en ella que se activan como piezas de un mecanismo. Muebles, utensilios, artefactos entonces son "a la mano". La casa se aleja como un fondo sustante de toda la "utilería" doméstica que a ella remite como plexo de referencia y que en ella encuentra unidad. Pero esta utilización de los utensilios existe porque la casa está en el "fondo"; en esa utilización tampoco se agota la casa.

La casa entonces es el horizonte de este equipo familiar constituido por entes muy personales, muy temperamentales e insustituibles y muy seguros de su individualidad, afincada en la eficiencia de sus pequeños destinos: la heladera, la estufa, la plancha, el lavatorio, la escoba, la persiana, el zócalo, la canilla, el florero, el mantel, el timbre, la sopapa, la llave, el escalón, la baranda, el cajoncito, la moldura, el cenicero, la percha, las pantuflas, el televisor, la botella de leche, el diario, el reloj. Frente a la fisionomía rotunda de estos seres cerrados en su especialización, la casa es el ser generoso, bonachón, amplio de miras y de carácter que alberga, aconseja y ordena en familiar armonía los díscolos temperamentos de estos huéspedes. Frente a estos útiles concretos, indeformables, rotulados y unívocos la casa, como cuerpo, se diluye en una trama abierta de relaciones bastante libres, no la rigidez de la trama causal de la máquina. *La casa no es específica, ni indeformable, ni unívoca, ni terminada.* Su

Tiempo y arquitectura

trama no es causal. En la casa es posible y aun necesaria la multivalencia de las situaciones. En la casa todo es posible, desde un nacimiento hasta una muerte. Si en algo la casa es concreta es en su generalidad. En la casa es posible la vida rutinaria o insospechada, por eso el tiempo es necesario.

Los útiles exigen la instantaneidad, porque aun cuando su manipulación requiere tiempos, éstos son ocasiones y lapsos pero no verdaderas duraciones. El útil celoso del hombre consume su atención. El mejor útil es aquel en cuya utilización el hombre se pierde, a través del cual el hombre se enajena, como en el teléfono.

La casa, la mejor casa, es en cambio aquella en cuya utilización el hombre se encuentra y se ensimisma. Porque la casa, en rigor, ni se utiliza ni se consume.

La casa "arquitectónica" comparte esto con la "morada natural". *Casa y paisaje son parajes*. Los dos remiten muy rápido y muy directo al mundo. Y, a quien así conducen al mundo es al hombre, naturalmente. Por eso se nos aparece aquí, una y otra vez el tiempo.

Cuando no se trata de instantes, momentos, oportunidades, tiempos ni lapsos, se trata entonces de tiempo, de duraciones vividas. En la casa se trata de duraciones. Tiempo y casa son inseparables. Quizá porque, en el fondo, toda casa es una morada natural, un paisaje y todo paisaje es un "fondo de aire", es decir una tierra colgada del cielo, siendo el cielo el "sitio propio" del tiempo.

El tiempo remite a la casa y la casa al tiempo.

Toda vivencia de tiempo, toda duración, es un estar en el mundo y este estar es un prolongarse y un acomodarse en el espacio. Nos acomodamos en el espacio con posturas, gestos y locomociones. Con estos movimientos corporales y con las actitudes se constituye la dinámica del hombre, como significativa ocupación de espacio. Y toda ocupación del espacio es el principio y comienzo de una ecología. Así encuentra y cumple un animal su nicho ecológico: donde tiene su coto de caza, su playa de sol, su sombra de siesta y su madriguera de sueño. También así construye el hombre su vivencia o debiera construirla.

El tiempo se vive con el cuerpo y el cuerpo busca, ya en el aire con gestos y posturas, la morada natural. El tiempo conduce a la casa, a la "morada", en cuya etimología está la "costumbre", es decir la acción temporalizada. *Si la casa es sitio de algo en algún sentido, lo es de las costumbres, es decir de los actos multiplicados por el tiempo.*

La casa como estructura de referencia para ser vivida requiere tiempo y tiempos. Tiempo y casa se remiten reflexivamente una y otra vez.

Dejemos aquí la cuestión. "Tiempo y arquitectura" a esta altura desemboca en una filosofía de la existencia que podrá recoger su problemática en los temas: "el retorno a la casa", la casa como lugar de espera, la casa como el paraje del "ser con", la casa y el "ser a la mano", etc.

Hemos propuesto partir de una psicología de la conducta y anunciamos la posibilidad de encontrarnos en el camino y de coincidir con análisis fenomenológicos y existenciales. La consideración del hecho arquitectónico como conducta implicó la noción de "función de habitar". De allí pudimos encontrar la idea de paraje, que nos remitía a la dinámica del hombre en relación a su entorno y a una ecología. Partimos de un capítulo científico para arribar a otro. Resumiendo: este primer planteo considera lo arquitectónico como comportamiento temporal. Los puntos a profundizar y desarrollar serían: adaptación conductal a estimulaciones periódicas, sincronías y acronías de ciclos conductuales y ciclos físicos externos, condiciones de laboratorio y condiciones rutinarias, el tiempo como agente condicionante, condicionamiento a las duraciones, etc. Todo esto determinante de una conducta que se superpone a la casa: ritmos de vida en los espacios arquitectónicos y en los espacios naturales, persistencia de ritmos adquiridos, conflictos entre ritmos, condicionamientos temporales inducidos, momentos y lugares de espera, orientación temporal en espacios arquitectónicos.

SEGUNDO MÉTODO

El segundo método que propiciamos se inicia en la consideración del hecho arquitectónico como estímulo. Dijimos que, a los efectos de controlar tal situación estimulante, había de esquematizarse y que tal esquematización era ya un problema, pero que actuando con mesura podía brindar un comienzo de orden y método.

Una tal esquematización deberá tener en cuenta:

- 1—El hecho arquitectónico no es un estímulo unívoco, simple ni estable.
- 2—El hecho arquitectónico tiene una estructura semántica.
- 3—El hecho arquitectónico es una estructura en el tiempo.
- 4—El hecho arquitectónico se capta a lo largo de un proceso perceptivo.

Tiempo y arquitectura

El esquema tomará partido frente a tales aseveraciones: las incluirá como condiciones o hará abstracción de ellas; pero lo importante es que, frente a tales premisas, la posición sea clara y consecuente. Desarrollaremos primero tales condiciones.

El hecho arquitectónico no es un estímulo unívoco, simple ni estable.

La estética contemporánea, siguiendo los pasos de la tradición, estudia la obra arquitectónica como si se tratara de un objeto unívoco, simple y estabilizado. Más aun, generalmente, parte en sus análisis de plantas, fachadas y geometrales, es decir, de estímulos diagramáticos y bidimensionales. Es evidente que el hecho arquitectónico, como estructura estimulante, es de un orden de complejidad infinitamente superior al de una obra pictórica o de un objeto instrumental.

El hecho arquitectónico tiene una estructura semántica.

Partimos de la arquitectura como dato. Al hablar de dato ubícase el problema más en terreno perceptivo que conductal: esto significa "rebajar" el hecho arquitectónico, como objeto estético, al nivel de complejo estimulante. Significa ver a través de lo arquitectónico —sorprendente estético o consecuente tecnológico— para llegar al esqueleto morfológico. Descubrir las formas "puras" a través de significados, descubrir las gestalts en el fondo de los hechos concretos. Lo que nos queda en las manos, cuando los significados se abstraen o derriten, son estructuras morfológicas: matices en sus peculiares modos de presentación, figuras, texturas, siluetas, transparencias, áreas, proporciones, ritmos, etc. Puras estimulaciones visuales con un nivel primario e irreductible de significado. Las conductas entonces se reducen a percepciones. Un elevado grado de abstracción es el precio de esta esquematización; pero la ganancia es detectar el momento inicial de una conducta estética. Así se llega a la reducción de un hecho arquitectónico a diagramas, cuyo mérito mayor es dar un hilo conductor a la crítica, la teoría y la didáctica.

El hecho arquitectónico se capta a lo largo de un proceso perceptivo.

Nuestra experiencia nos enseña que en la captación visual del hecho arquitectónico transcurre un proceso perceptivo:

- 1—A un nivel bajo de intencionalidad, no polarizada aún, se atiende a la obra como "casa". Hay una atención mínima pero suficiente para satisfacer la recolección de datos significativos, para "armar" semánticamente la situación. La obra se da como casa, edificio, palacio, fábrica, etc., dentro del contexto de nuestro entorno presente.
- 2—En el supuesto de que esta mínima "entrada de sentido" tuviera sentido e interés, la estructura morfológico-semántica del dato se impone y exige una primera exploración óptica de toda la extensión del dato. Esta exploración se encauza por las vías del arabesco o del diagrama formal (trazado regulador). Es un periplo explorativo. A los efectos simplificativos podemos suponer que estamos considerando la captación de una fachada.
- 3—A esta altura del proceso se impone, después del lance explorativo de contados segundos, una síntesis globalista. El observador parpadea, respira, echa atrás la cabeza y ataca nuevamente al dato con una voluntad de resumir en una imagen totalizada.
- 4—Sobreviene inmediata o mediatamente una nueva etapa de recorrido explorativo más decidido. El observador, ahora, no sigue pasivamente el hilo conductor del arabesco, sino que toma a su cargo el control del proceso y explora con cierta iniciativa.
- 5—Se resume una vez más globalmente con creciente intervención del entorno y de datos en profundidad y de la intención.

Sintetizando, la captación visual de un hecho arquitectónico tiene los siguientes caracteres:

- a—Es un proceso perceptivo con "su" duración propia.
- b—Alternan etapas de exploración y de totalización.
- c—Alternan momentos de intencionalidad o curiosidad y momentos cuando la estructura morfológica del dato es determinante.
- d—En rigor, el dato no tiene estructura morfológica única ni estabilizada. A lo largo del proceso se organizan diversas subestructuras como posibles combinaciones de los sub-datos (colores, líneas, figuras, etc.). Estas subestructuras son momentos perceptivos que tienden a una "entropía perceptiva", la cual tiene su propia duración límite. Transcurrida ésta es posible la reinicia-

Tiempo y arquitectura

ción del proceso. Toda percepción es en más o en menos un movimiento cíclico.

e—Alternan también momentos de percepción “plana” y momentos con organización preferente “en perspectiva”.

f—Todo el proceso se enriquece y complica con los aportes de la memoria, la proyección, la experiencia, el entorno.

La arquitectura, por las razones dichas, es una estructura temporal. Su categoría temporal es la sucesión: el desarrollo de un “tema básico” en la combinatoria de sus posibilidades perceptivas. En otras palabras, estamos de lleno en el problema del cambio.

Metodológicamente parece que el problema se plantearía así:

Primero, descubrir el tema básico y acotarlo.

Segundo, definir los tipos fundamentales de cambios o, lo que es lo mismo, sistematizar los cambios-tipo que toman nacimiento a partir del tema básico.

El primer asunto escapa al propósito de este estudio. El tiempo no está implicado. Se trata de definir un percepto como gestalt de máxima estabilidad y fuerza. El segundo punto merece sí nuestra atención. El hecho arquitectónico reviste aquí la forma de una estímulo muy complejo de partes que pueden organizarse de diversas maneras, siguiendo diversas series lineales de recorrido óptico. Tales series se bifurcan, se invierten, se combinan. Hay momentos de pausa, recurrencias, ciclos.

El problema en definitiva sería enumerar un repertorio de tales combinaciones desarrolladas en el tiempo y en virtud de él.

Proponemos a continuación un esquema que pretende dar cuenta de cuáles son los casos tipo de las situaciones perceptivas del hecho arquitectónico.

ESQUEMA

simbolizamos un estímulo "instantáneo" "a".



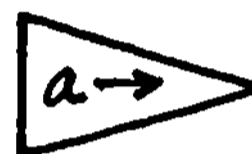
su perduración frente a los ojos.



la sucesión de estímulos "a" idénticos pero separados por un intervalo en blanco.



la variación de intensidad (cromática, de área, de resolución, de proximidad, etc.) de "a".



DESARROLLO DEL CUADRO

En el caso 1), en "instantánea" se presenta un estímulo fijo, inmóvil —un objeto simple, en rigor una figura o un matiz— y su captación es global, sin exploración, ni desglose de partes. Un gestalt fuerte pregnante captada en un "punto de tiempo", como un evento atómico. Caso límite.

En el caso 2) se dan coincidentes, sincrónicos o simultáneos dos o más estímulos en condiciones parecidas al caso anterior. Un acorde cuyo análisis es posible únicamente a posteriori. Es el caso de una figura "dúo", objeto más complejo, un par cromático, una terna o una policromía a condición de no dar lugar a exploraciones. Se requiere pregnancia e instantaneidad.

En el caso 3) el estímulo de entrada "dura". Debe tenerse aquí muy presente el porvenir psicofisiológico de toda sensación-percepción. Al impacto de entrada se suceden períodos de saturación, contrastes sucesivos y simultáneos, períodos de pulsación y latencias, hasta progresiva extinción por cansancio. Todo perdurar no es uniforme ni monótono sino que está puntuado por reacciones exógenas y endógenas. El fenómeno del cambio aparece aquí en su forma más simple. El ojo no es una máquina fotográfica cuyo diafragma se puede poner en "pose" y la retina no acepta pasivamente una sobreexposición. El diagrama teórico es el 3), el 4) y el 5) esquemmatizan mejor la realidad.

Los casos 6) y 7) diagraman estimulaciones con intensidades crecientes o decrecientes por conducto exógeno.








El caso 8) —particularmente importante— ejemplifica el pasaje cromático (pasaje de un matiz a otro sin solución de continuidad). En el plano de la forma tendríamos el caso típico de la derivación: pasaje por etapas continuas de una figura a otra, por ejemplo de un círculo a un triángulo. Este caso ejemplifica la experiencia práctica diaria de estímulos que transcurren sin intervalo, en fluencia. Momentos pregnantes —círculo y triángulo— se desglosan de la secuencia. Es el pasaje de un verde saturado a un ultramar a través de toda la serie intermedia de matices relativamente indiferenciados de verdes, turquesas y azules cerúleos. El cambio es gradual, con escalones suaves imperceptibles; el verdadero “cambio” se da entre extremos pregnantes estabilizados y generalmente se da por rememoración o recapitulación. En la realidad perceptiva del hecho arquitectónico este caso es fundamental (continuo y discontinuo arquitectónico). La exposición sostenida de una serie en pasaje o derivación puede hacer bajar los momentos intermedios a valor de cero, silencio o intervalo. En ese caso los momentos pregnantes quedan recortados sobre el fondo y el caso pasa a ser una verdadera sucesión.

El caso 9) presenta dos estímulos separados por el intervalo, silencio, vacío o acromático. Los momentos de estimulación se destacan en sucesión: hay cambio inequívoco. Caso típico es el par de figuras con valores de intervalo conveniente. El caso 10) ilustra una variante. El caso 11) ejemplifica la introducción de tipologías varias. Por este camino se puede llegar a implicar estimulaciones de distintos campos sensoriales (sonido, luz, presión).

En el caso 12) la sucesión reiterada nos introduce a la periodicidad, ciclos y ritmos. Casos 13) y 14) son ejemplos más complejos.

Todo hecho arquitectónico puede esquematizarse en alguno de los casos vistos o, mejor aún, en la combinatoria de éstos. El campo arquitectónico cubre todas las categorías temporales, en consecuencia su estudio puede hacerse en función de ellas. Queda transferida la problemática del hecho arquitectónico al terreno de una psicología de la percepción en la cual hemos introducido previamente el tiempo.

Corresponde hacer aquí algunas observaciones importantes. La obra de arquitectura por su complejidad y por la rara virtud de ser continente del observador (objeto con exterior e interior) presenta y admite direcciones de captación reversibles. Un momento fundamental es el pa-

<i>categorias temporales</i>	<i>caracterización del estímulo</i>	<i>Simbolización</i>
INSTANTANEIDAD	un estímulo como acontecimiento "atómico" (1)	
SIMULTANEIDAD	dos o más estímulos en "acorde" (2)	
PERDURACIÓN	un estímulo en duración (3)	
	id. ant. con saturación (4 y 5)	
	id. ant. con saturación (4 y 5)	
	id. ant. con creciente y decreciente intensidad (6)	
	id. ant. con intensidad decreciente y creciente (7)	

saje de la captación exterior a la interior. Todos los periplos "naturales" prácticamente pueden ser revertidos. Se pueden cumplir además sinnúmero de otros circuitos, todos los cuales pueden dar lugar a series perceptivas nuevas implicando temporalidades diferentes.

Al respecto, un tema importante es el análisis de la relación entre las series espaciales y las temporales. ¿Existen series privilegiadas? ¿Se pueden prever series tempo-espaciales?

La obra "es" según se la recorre. Pero hasta qué punto esto es válido o definitivo.

En la aprehensión sucesiva del hecho arquitectónico, tal como lo diagraman los casos vistos, funcionan umbrales perceptivos y velocidades óptimas. En la duración, como en la instantaneidad, hay un presente de percepción. La duración está flanqueada por la instantaneidad y por la sucesión. Traspuesto un umbral de instantaneidad el hecho dura, tiene "dureza" perceptiva, permanece durante un lapso de aprehensión. Traspuesto un umbral de duración hay sucesión. Pero la sucesión tiene a su vez su tiempo, un espesor de presente dentro del cual dos hechos sucesivos, separados por un intervalo, se dan en una percepción unitaria. Esto vale también para los casos de periodicidad. Traspuesto un umbral de sucesión la captación se escinde en dos momentos relativamente autónomos que sólo pueden ser reunidos por representación mental, imágenes o memoria. Una cosa es captar totalizadamente la sucesión de dos eventos. Otra es reconstruir mentalmente el primer evento seguido por el segundo. Una cosa es captar en una unidad la sucesión de una columnata, otra cosa es hacer la enumeración de las columnas.

La velocidad de presentación de los hechos en sucesión también tiene su importancia.

A la "velocidad natural" la arquitectura se da como un dato relativamente estabilizado (recuérdese lo dicho al respecto). El cambio involucrado, en este caso, es el que se explica en el análisis que hicimos de la percepción del hecho arquitectónico. Aquí hay cambios en los tipos de forma, cambios en derivación a partir de un prototipo, sea por modificaciones de proporción o área, sea por modificaciones de los puntos de vista del observador.

A una velocidad mayor la arquitectura —la obra singular— se da en sus etapas de vida: desde la inauguración ("cuando la catedral era blanca"), pasando luego por modificaciones, refacciones, ampliaciones y deterioros hasta la ruina nostálgica. Esta velocidad es la de la representación mnémica. El cambio aquí involucra épocas o estadios morfológicos.

Tiempo y arquitectura

A una velocidad mayor aún la obra se da en su inserción histórica, como eslabón de una cadena filogenética. En este tipo de cambio se introducen muchos individuos, muchas obras seriadas en las líneas de evolución, es decir se introducen muchas entidades morfológicas. Pero si estas entidades se pueden seriar es precisamente porque "algo" permanece sin cambio. Ese algo es un "tipo morfológico". En la serie zoológica se habla de especies y de géneros. El tipo permanece subyacente a las variaciones individuales.

Finalmente, como casos límite tenemos: por encima de una velocidad natural se daría el caso de presencia indefinida totalmente estática y sin movimiento alguno del observador. Máquina fotográfica con obturador abierto y exposición indefinida. Por debajo del tercer caso a una velocidad máxima, no habría tiempo para ninguna organización perceptiva y se obtendría "ruido" o gris constante.

Para terminar, el esquema presentado tiene tres consecuencias interesantes que podrían motivar sendas investigaciones.

1) Queda implícito en todo este análisis de lo arquitectónico como estímulo visual la urgencia de acotar y detectar la "*entidad visual estimulante*" o *tema básico*.

Es este el tema fundamental de todo análisis visual y de toda morfología. Pero, ¿cuál es la entidad visual o unidad perceptiva suficiente? Así como hay una nota musical que corresponde a un sonido irreductible, ¿cuál es la "nota" visual irreductible, gestalt fuerte, figura estabilizada y unitaria?

2) Será necesario paralelamente descubrir y sistematizar los cambios que puede sufrir esta nota, es decir definir las series en derivación.

3) Finalmente, será muy interesante introducir y definir la noción de "*unidad de cambio*".

En una oportunidad los biólogos introdujeron la idea de unidad de cambio filogenético, como unidad de medida de las variaciones de una forma viva, a partir de un prototipo, para posibilitar la medición de la evolución de los cambios morfológicos. Haldane propició, en aquella oportunidad, el "darwin" como unidad de medida.

El mismo problema relativo a la morfología de formas visuales está pendiente. Nosotros propondríamos el nombre de Leonardo da Vinci, primer genuino estudioso de las formas visuales, para esta unidad.