

¿Es el dibujo arquitectónico un lenguaje? Símbolos, signos, pictogramas, ideogramas y dibujos

Ángel Allepuz, Carlos Luis Marcos

Abstract

El lenguaje articulado se instauró en el siglo XX como modelo superior del pensamiento. Se atribuyó el monopolio del modelo de pensamiento racional preconizando, incluso, un homomorfismo entre el lenguaje y la estructura de cerebro. Defendemos aquí la autonomía del dibujo arquitectónico sobre cualquier disciplina de tipo lingüístico con los argumentos que se desarrollaran en cinco campos de debate cuyo resultado mostrará por qué el dibujo arquitectónico no debe ser considerado un lenguaje stricto sensu. A nuestro criterio, los dibujos no “significan” nada; más bien, representan o configuran el mundo. La falta de correlato entre un campo sintáctico y semántico infringe una de las leyes básicas de todo lenguaje. El dibujo, especialmente el arquitectónico, se basa en el proceso de análisis matemático propio de la geometría de Euclides y no requiere del razonamiento deductivo basado en el lenguaje lógico o en el natural. Tampoco parece que el arte conceptual basado en los modelos del lenguaje haya producido obras de arte reseñables ni que el ataque a lo visual haya traído siquiera parte de lo prometido. Los modelos de sistemas de símbolos de Goodman han aportado una forma más útil para comprender lo específico del dibujo arquitectónico como parte de un sistema simbólico representacional, al margen de “lenguajes y notaciones”. Finalmente, la neurociencia plantea la coexistencia, sin privilegios, de un modelo cognitivo de estilo visualizador diferenciado del verbal.

Palabras clave: dibujo arquitectónico, lenguaje, sistemas simbólicos, pensamiento gráfico, Nelson Goodman.

«Si queremos contemplar el hermoso árbol de la ciencia, cuyo fruto es excelente y está al alcance de nuestra mano, sólo necesitaremos descubrir la cortina de las palabras.» [Berkeley 1992, p. 53].

Introducción

El siglo XX está marcado por la aparición de la semiología, aceptada como modelo general para muchos ámbitos del conocimiento. El enorme impacto que tuvo a finales del siglo XIX el desarrollo de la lingüística moderna tuvo como consecuencia que toda manifestación artística, ya fuese visual-plástica o literaria, quedara subsumida en un único conjunto de actividades asimilables en su estructuración al lenguaje verbal. Ernst Cassirer nos recuerda como fue Benedetto Croce, en su obra de 1902 [1], quien identificó

la actividad artística con la lingüística. La indiferenciación entre el estudio de los problemas lingüísticos —de la lingüística general— y los problemas estéticos desde Croce ha dejado sentir su peso durante una parte importante del siglo XX. Este autor reduce toda la estructura artística a una única forma de producción lingüística: «Croce insiste en que no sólo existe una estrecha relación entre el lenguaje y el arte sino una identidad completa. Según su manera de pensar; resulta arbitrario distinguir entre las dos actividades. Quien estudia lingüística general estudia, según él, problemas estéticos y viceversa» [Cassirer 1968, p. 145]. Por otra parte, la filosofía analítica otorgó al lenguaje un estatuto legítimo como modelo del pensamiento humano, dando lugar al “símil lingüístico”, a los que no fueron ajenos la teoría de la arquitectura y del dibujo; siendo ambos considerados como una forma de escritura, con la

consecuente aplicación de la metodología y la crítica literaria. El ataque a lo visual, al *ocularcentrismo* o al formalismo hizo el resto. Habría que esperar al segundo tercio de siglo para que el postestructuralismo cuestionase la legitimidad del "símil lingüístico". El análisis neopragmatista de Nelson Goodman respecto de los sistemas de símbolos aporta disquisiciones muy relevantes a propósito de la consideración de todos los símbolos entre los que incluye, indistintamente, los lenguajes verbales, los gráficos o las notaciones musicales. Recientemente, la neurociencia ha puesto en evidencia modos de conocer tanto verbales como visuales.

Discusión

Han sido muchas las batallas libradas para instaurar y derogar la hegemónica autoridad del "símil lingüístico" en la cultura occidental hasta la situación en la que nos encontramos hoy. Sin ánimo de ser exhaustivos, señalaremos seis manifestaciones del debate intelectual que guardan relación con las artes visuales, la arquitectura y el dibujo de arquitectura.

Como modelo hegemónico del pensamiento humano

El positivismo lógico (lenguaje lógico científico) y la filosofía analítica (lenguaje natural) aportan la idea novedosa de un cierto isomorfismo entre cerebro y lenguaje. El asunto que abordamos aquí radica en discernir si el dibujo arquitectónico es o no, propiamente hablando, un lenguaje. Ciertamente, el dibujo arquitectónico está basado en la geometría proyectiva. La geometría es una rama de las matemáticas que enraíza en el mayor monumento al pensamiento deductivo que se conserva desde la antigüedad. Los *Elementos* de Euclides [Euclide 1991] son, quizás, el mejor ejemplo de la potencia de la mente humana para el pensamiento deductivo. Basado en unas pocas definiciones, supone una de las cimas intelectuales de la cognición. Con este antecedente, no se entiende cómo se ha aceptado con tanta vehemencia el recurso del "símil lingüístico" basado, en el mejor de los casos, en enunciados lógicos cuyas premisas presentan endebleces e inconsistencias evidentes en comparación con el poderoso aparato de pensamiento que es la geometría.

No podemos afirmar que los *Elementos* fueran originalmente acompañados de dibujos, si bien, ya desde el libro primero, tras la enumeración de la parte axiomática (23 definiciones, 5 postulados y 8 nociones comunes), se siguen las

demostraciones geométricas que se enuncian para su construcción gráfica. La proposición 47 corresponde a la demostración gráfica del teorema de Pitágoras que, en realidad, ya era conocido desde Egipto y aparece en su versión gráfica en el *Papiro Rhind* (1.650 a.C.) (fig. 1). Sabemos que algunas copias manuscritas conservadas durante la Edad Media iban acompañadas de dibujos o diagramas ilustrativos. De hecho, desde la revolución de la imprenta, ya en 1482, se editó por Erhard Ratdolt en Venecia un texto con ilustraciones traducido del árabe por Adelard of Bath. Esta "necesidad" de ilustrar el texto acompañándolo de figuras, ya resulta indicativa de las limitaciones de los lenguajes verbales en el campo de la geometría; pero, sobre todo, resulta indicativo de la cualidad gestáltica y la visión holística derivada de la percepción visual: cualquiera de las versiones gráficas del teorema de Pitágoras no requiere demostración o, para ser precisos, constituyen la demostración gráfica del mismo (fig. 2).

Las palabras son dibujos: lenguajes, alfabetos, pictogramas e ideogramas

Nos centraremos aquí en las cuestiones relativas a la diferencia sustancial entre los lenguajes verbales y la representación gráfica, cuya problematicidad radica en la asociación entre signo y significado. Los lenguajes verbales se basan en esta asociación y requieren un nivel considerable de abstracción: una palabra —un sonido preciso compuesto por la combinación de fonemas— se asocia a un significado. Sin embargo, no todas las culturas han logrado un sistema con el mismo nivel de abstracción.

Los primeros intentos de los que tenemos constancia son lenguajes logográficos, un híbrido entre lo gráfico y lo textual, donde cada palabra se representaba mediante un logograma específico. Los jeroglíficos egipcios datados antes del 3.000 a. C son los más figurativos de este tipo de lenguajes. El chino utiliza pictogramas e ideogramas los cuales constituyen una representación figurativa sintética de objetos y seres —una "copia literal, aunque esquemática, de su referente" [Koriat, Levy 1979, p. 355]—, mientras que los ideogramas representan ideas y conceptos más abstractos. El primer diccionario de logogramas chinos registrado, el *Shuowen Jiezi*, fue compilado por Xu Shen, quien además clasificó la estructura de los sinogramas —nombre que reciben los logogramas chinos— en seis categorías diferentes [Gándara 2014]. Las más relevantes para nuestro propósito son las tres primeras: las de carácter icónico, basadas en la semejanza con el referente; las

ideográficas, que representan conceptos más abstractos; y las que combinan las dos anteriores. “Hombre”, “árbol” o “recinto” ilustran bien el tipo icónico, en el que todavía se puede inferir fácilmente una representación esquemática gráfica del referente (fig. 3). Es probable que la semejanza entre el referente y la antigua escritura china original fuera mayor que en la actualidad, ya que, con el paso del tiempo, la evolución de la escritura ha difuminado esa similitud [Hew et al. 2012, p. 219], como también sucedió con los antiguos pictogramas sumerios que se estilizaron con su uso y evolucionaron hacia la característica escritura cuneiforme, progresivamente más regular y simplificada con el paso de los siglos [Torri 2012, p.127] (fig. 4). “Encima” y “debajo” pertenecen al tipo ideográfico, en el cual el ideograma representa un concepto abstracto descrito en términos lógicos o asociativos y, en este caso concreto, su lógica se comprende con facilidad mediante la comparación. El

tercer tipo combina, por ejemplo, dos o más caracteres pictográficos para representar de forma metafórica un nuevo significado a través de la asociación de distintos ideogramas, como sucede con “prisionero” –un hombre confinado– o “bosque” –la agrupación de varios árboles–. La verdadera revolución en los lenguajes escritos se introdujo con el uso del alfabeto (fig. 4). De este modo, un conjunto determinado y limitado de signos permitió representar un número prácticamente ilimitado de palabras. Sin embargo, todos estos signos remiten a un significado: ésa es la relación básica entre todos estos lenguajes verbales. Además, viendo los diferentes caracteres y logogramas se deduce fácilmente la arbitrariedad, tanto de la forma del signo lingüístico (por ejemplo, los caracteres alfabéticos y los sonidos que representan), como de la asociación entre significante y significado. En cambio, en los sistemas de representación gráfica, en los dibujos, no hay arbitrariedad:

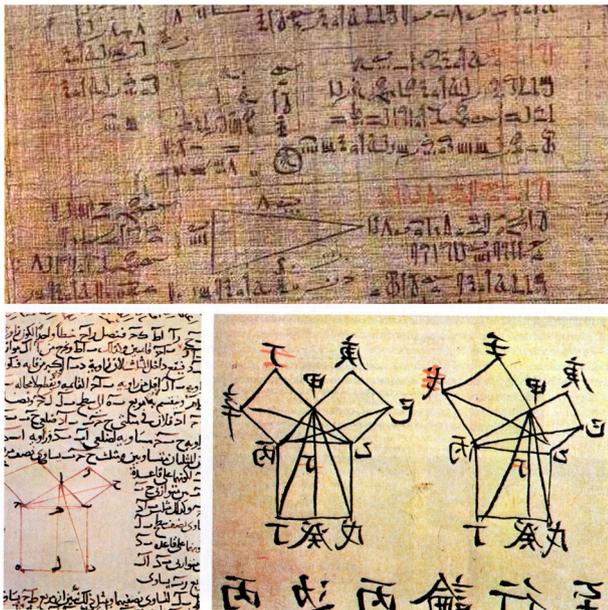


Fig. 1. Arriba: Escriba Ahmes, detalle del Papiro Rhind, donde se aprecia una explicación del teorema de Pitágoras (1650 a.C.). Abajo: Reproducciones de fragmentos de traducciones de los Elementos de Euclides (1.47) donde se demuestra gráficamente el teorema de Pitágoras [Cabezas et al. 2011, pp. 60-61].

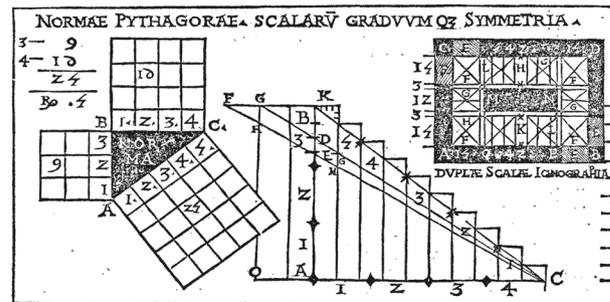


Fig. 2. Demostración gráfica del teorema de Pitágoras. Arriba. Cesare Cesariano Vitrubio [Cesariano 1521] y el triángulo pitagórico (3,4,5). Debajo: los autores, 2025., demostración gráfica sintética del teorema, caso general, inspirado en el doble diagrama complementario de Frank Wilczek [Wilczek 2016].

las líneas proyectadas corresponden a las aristas o a los contornos aparentes, que corresponden con el proceso proyectivo que garantiza la correspondencia unívoca entre un punto del referente tridimensional y el punto de su representación en el plano o su proyección sobre la retina.

El “símil lingüístico” y el problema del significado

Esta operativa de aproximación metafórica a veces, y no tanto en otras, ha sido aplicada a las artes visuales con carácter genérico y también a la arquitectura entendida como “lenguaje”. Aceptando la posibilidad de la existencia de algo similar a una sintaxis, el problema troncal reside en demostrar la existencia de una relación entre el campo sintáctico y el semántico. Los argumentos a favor de la existencia de la relación han sido desmontados a finales del siglo XX en base al desarrollo de poderosas teorías de la representación en el dibujo arquitectónico. Daremos cuenta de los principales argumentos que conocemos: Robin Evans [Evans 1995, p. 179] señala el valor no representacional del dibujo arquitectónico, frente al uso de éste en la pintura y la escultura, ya que se dibuja, habitualmente, previamente a la existencia de la obra de arquitectura: «El tema-concepto [el edificio o espacio] existirá después del dibujo, y no antes.» Consciente de que el “símil lingüístico” oscurece más que aclara la comprensión del dibujo de arquitectura se dispone, a nuestro criterio, a combatirlo en tres frentes: en primer lugar, propone rescatar la arquitectura de los métodos de la crítica literaria que, en el caso de la obra de Derrida, se llega a instaurar como un subgénero de crítica al presentar la arquitectura como una forma de escritura. Escribe Evans [Evans 1995, p. 139]: «Reivindicar, siguiendo los pasos de Jaques Derrida, que la arquitectura es una forma de escritura, no es algo notable

en sí tras veinte años insistiendo en el modelo de lenguaje». El segundo será el empleo de la lingüística como apoyo teórico, como un modo de autoprotección de la obra producida por los arquitectos frente a la crítica que bautiza como la “coartada lingüística”.

Y el tercer frente será el reconocimiento de la aportación de Peter Eisenman, quien considera una “analogía útil” la existencia de una cierta estructura sintáctica profunda gramática generativa en el sentido que establece Chomsky, afín entre el lenguaje y la arquitectura [Gandelsonas 1998]. Evans reconoce el esfuerzo sincero y los pasos dados por Eisenman si bien, se opone a una ingenua identificación: «Todas las cosas con dimensión conceptual son como el lenguaje, del mismo modo que todas las cosas grises son como elefantes» [Evans 1997, p. 168].

Roger Scruton [Scruton 1979] acepta la existencia de una cierta sintaxis y una posibilidad de correspondencia de los significantes con un campo semántico para algunos casos de arquitectura clasicista altamente codificada, tomando como autoridad a Summerson [Summerson 1963], quien se remite, igualmente, a los tratadistas clásicos; pero niega la existencia de una relación generalizable a todas las obras de arquitectura. En otro lugar [Scruton 2017, p. 146] analiza el proceso de construcción del sentido de las obras; si bien alejado del “símil lingüístico”. Desecha la necesidad de denominar “gramática” a lo que se denomina tradicionalmente “estilo”. Su argumento fuerte trata de cómo una sentencia con sintaxis incompleta no puede transmitir significado; mientras que una arquitectura incompleta manifiesta su unidad estilística con todo su significado. Concluye que en las obras de arquitectura es la dependencia partes-todo la que otorga el sentido.

Jorge Sainz [Sainz 1990] toma como base el análisis estructuralista de Mounier y el semiológico de Umberto Eco. Su conclusión es clara: El dibujo arquitectónico sólo cumple una de las seis condiciones que debe cumplir un sistema de símbolos para ser considerado un lenguaje y señala la inexistencia de un campo semántico asociado. Afirma que «para los seguidores de Saussure sería uno más de los sistemas de signos de carácter no lingüístico». Conviene también hacer una distinción entre tres maneras de aproximarse a la propia arquitectura que apunta Sainz [Sainz Avia 1990, p. 21]: los textos (teoría), los dibujos (praxis) y la arquitectura misma (la obra construida). Plantear que la arquitectura posea un significado como si una obra fuera un significante con significación produjo los excesos del postmodernismo historicista capitaneados por Venturi [Venturi 1982] en los 70.

pictograma	人	hombre
pictograma	木	árbol
pictograma	□	recinto
ideograma	上	encima
ideograma	下	debajo
ideograma compuesto	囚	prisionero
ideograma compuesto	森	bosque

Fig. 3. Tabla de ideogramas chinos y su significado.



Fig. 4. Izd.: inscripción cuneiforme sumeria. Centro: Tang Dynasty (copia de 新婦地黃湯帖) por Wang Xianzhie. Dcha: caracteres alfabéticos de una inscripción de la era de Trajano (c. 114 a.D.).

El ataque a lo visual

El estructuralismo y el “símil lingüístico” avanzaban en paralelo fortalecidos al apoyarse en una teoría con aspiraciones de convertirse en una epistemología universal y fue la herramienta favorita de los teóricos frente al viejo formalismo, donde se refugiaban los artistas y algunos críticos. Teóricos del arte como Joseph Kosuth [2] entonces, o Nicolas Bourriaud [Bourriaud 2009] recientemente, –ambos de formación sociológica–, han relatado cómo tuvo lugar la crisis del valor de lo visual frente a lo conceptual o relacional. Bourriaud [Bourriaud 2009, p. 104] acude a Robert Morris [3] para explicarlo: «El arte conceptual afirmaba así el fin de la primacía de lo visual en la percepción de la obra de arte». La propia instalación de Kosuth (fig. 5), como antes había hecho Magritte en su famoso *Leci n'est pas une pipe* (fig. 6) ya suponen una revisión de la problemática y esquiva relación entre la obra y la representación de la realidad, así como de su autonomía respecto del referente que utilizan como pretexto para conformarse. La misma silla “real” de Kosuth, que aparece referida en la fotografía, una proyección después de todo, y también en el texto que la acompaña forma parte de la obra. Pero, incluso en esta instalación, podemos observar la incomparable supremacía de lo gráfico sobre lo verbal cuando de lo que se trata es de describir la realidad material. En realidad, la crítica despiadada a la preeminencia de lo visual en el arte [4] ha constituido el núcleo central del debate teórico-artístico durante la segunda mitad el siglo XX o, para ser más exactos, a partir de 1968; y el protagonismo

recayó sobre los teóricos franceses de raíz estructuralista y psicoanalítica. Autores como Martin Jay [5] atribuyen este hecho a la fuerte ascendencia que el pensamiento francés tuvo sobre la crítica del arte norteamericana. Señala dos vectores que movilizaron la revisión de lo que denomina el “ocularcentrismo” [Jay 2003]; por un lado, la enorme influencia de la obra de Marcel Duchamp [6], y por otro, el pensamiento de los filósofos de raíz estructuralista que llega a EE.UU a finales de los sesenta, fundamentalmente las obras de Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes [Barthes 1986]. Jay identifica tres líneas críticas. Nos centraremos en el debate suscitado en torno a la primera línea, aquella que opone el lenguaje y la textualidad frente a la percepción visual. La posibilidad de “leer” un cuadro, un edificio, un dibujo se impuso a la simple idea de “mirar”. En la práctica artística de estos años –agrupado como arte conceptual– se traspasó el límite fijado por Duchamp del “arte como idea” para ampliarlo al de arte como filosofía, como información, como lingüística (fig. 5). Las características comunes al conjunto de las actividades promulgadas por los artistas conceptuales pueden ser reconocidas en estas palabras de Robert Smith [7]: «A pesar de su extremada diversidad, lo que unía a la mayor parte de la actividad conceptual era un énfasis casi unánime sobre el lenguaje o sobre sistemas lingüísticamente análogos, y la convicción –confiada y puritana en algunos círculos– de que el lenguaje y las ideas eran la verdadera esencia del arte, que la experiencia plástica y la delectación de los sentidos eran secundarias e inesenciales,



Fig. 5. Joseph K.. Una y tres sillas (1965). Silla de madera plegable, fotografía, definición de diccionario ampliada; silla 82,2 x 37,7 x 53 cm, panel de la foto 91,4 x 61,2 cm, panel de texto 61,2 x 62,2 cm. Colección del MoMA de Nueva York. Fondo de la Fundación Larry Aldrich.

Fig. 6. Magritte, R. Ceci n'est pas une pipe (1928–1929). Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

cuando no obtusas e inmorales sin el menor paliativo» [Stangos 1986, pp. 214-215].

Aquí se identifica, a nuestro criterio, una de las más exitosas campañas de alcanzar la hegemonía del enfoque lingüístico y conceptual sobre las “artes del dibujo” que había dominado desde los días de Vasari y que hundían sus raíces en el tiempo de L' *Accademia delle Arti del Disegno*, cuyas consecuencias se experimenta hoy día.

El tránsito del modelo estructuralista a modelo simbólico. Una teoría de la representación, frente a una teoría de la significación

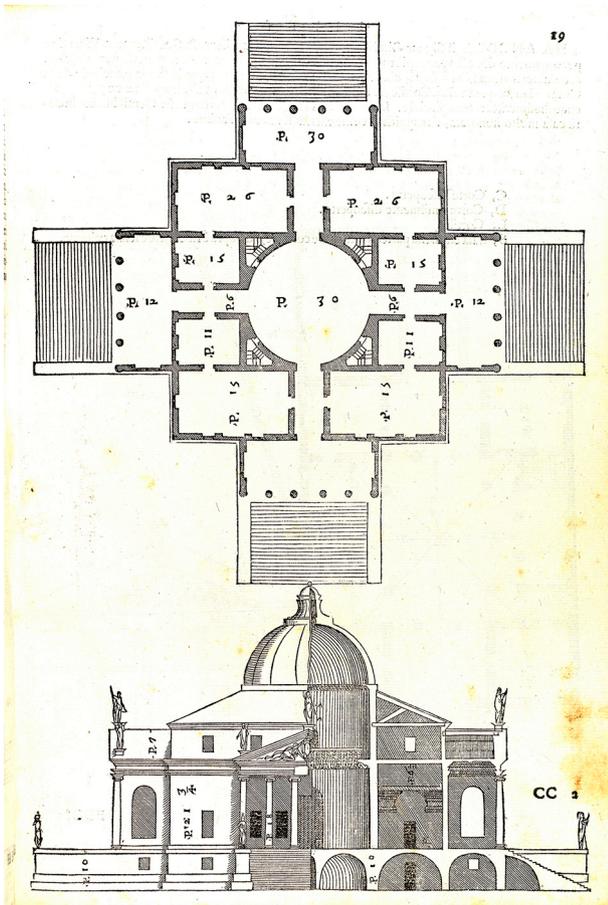
«El arte alográfico no se ha emancipado a fuerza de reivindicación sino de notación» [Goodman 1976, p. 118].

En los años 60 y 70 escribe Maldonado [Maldonado 2004, p. 34]: «la arquitectura era entonces entendida como un sistema de signos visibles. Todo el discurso arquitectónico se presentaba como discurso sobre signos. Algunos estudios proclamaban directamente el nacimiento de una nueva disciplina: la semiología de la arquitectura» y se persiguió el establecimiento de algo parecido a una semiología arquitectónica.

Nelson Goodman supera la desconexión entre los campos sintáctico y semántico —señalada por Scruton en el caso de la arquitectura— y la idea del dibujo como lenguaje. Los sistemas de símbolos de Goodman van más allá del alcance del lenguaje para abarcar cualquier tipo de símbolo, incluidos los dibujos y, en particular, los dibujos arquitectónicos [Goodman 1976]. Un esquema simbólico correlacionado con un campo de referencia proporcionaría los requisitos semánticos mínimos para ser considerado un sistema simbólico. Los modos de referir incluyen la ejemplificación y la denotación, abarcando este último tanto a la “descripción”, propia de los sistemas lingüísticos, como a la “representación”, propia de los sistemas representacionales. Un sistema de símbolos en su plenitud alcanzaría el estatus de un sistema de notación, y el propio Goodman afirma que deberíamos abstenernos de considerar los sistemas figurativos como lenguajes, “por muy tentador que sea”.

Un sistema digital discontinuo, sintáctico y semánticamente diferenciado, si es, además no-ambiguo, será un sistema de notación. El croquis acotado no proyectivo levantado por Coderch de los pinos y algarrobos situados sobre la parcela en la que construirá la casa Ugalde es un ejemplo de dibujo digital (fig. 7).

Fig. 9. Villa Almerico (Villa Rotunda), de *I quattro libri dell'architettura* [Palladio 1570, p.19].



Epílogo: un modelo cognitivo

Por último, apuntamos brevemente la tendencia actual en el estudio de los procesos mentales de comprensión del mundo. Howard Gardner [Gardner 2011], amplía el campo de la inteligencia humana más allá de la inteligencia lingüística o lógico-matemática. Chomsky, discípulo de Goodman, inició la transición del lenguaje como sistema (Saussure) al lenguaje como proceso mental innato. Más tarde, la neurociencia se hizo cargo del estudio de los procesos cognitivos humanos. Según Benjamin Bergen [Bergen 2012], la revolución comienza cuando se rompe el binomio "lenguaje de significado del pensamiento", algo que anticipa que el "significado", en lugar de estar relacionado con símbolos abstractos, podría ser algo íntimamente entrelazado con las experiencias individuales de la realidad del mundo "encarnado" a través de la simulación. Además, defiende la existencia de diferentes estilos cognitivos: verbalizador y visualizador, presentes en todos los individuos en mayor o menor medida. El pensamiento gráfico encontraría en el dibujo un vehículo para elaborar la ideación y desarrollar conocimientos vinculados al mundo material.

Conclusiones

Hemos puesto de manifiesto un conjunto de argumentos esgrimidos en el debate en torno la calificación de los dibujos de arquitectura como un tipo de lenguaje. Si atendemos a este debate, observamos que se trata de un asunto derivado de otros de mayor calado, como es la consideración de la arquitectura como un lenguaje, las artes visuales y espaciales como un lenguaje, incluso, la identificación lenguaje-pensamiento, bien de tipo lógico formal, bien de tipo heurístico, abarcando todo proceso epistemológico humano. Si observamos el decurso temporal del mismo, vemos que surge a finales del siglo XIX, tiene su cenit en los años 60 y 70 del siglo XX, para perder su vigor hacia el fin del siglo. El dibujo arquitectónico es depositario de un conjunto de características específicas que marcan su propia línea autónoma: la identificación del pensamiento humano con un modelo lingüístico basado en la lógica formal propio del lenguaje científico preconizado por el positivismo lógico en aras de mantener el rigor del pensamiento deductivo, además de ser puesta en crisis por algunos de sus protagonistas –primer Wittgenstein– parece innecesaria para el dibujo arquitectónico, dada la raíz geométrico-matemática de su relación con

pensamiento racional de tipo deductivo. La naturaleza proyectiva del dibujo arquitectónico establece un vínculo directo entre el objeto de pensamiento y su representación mediante la cadena lógica del apoyo geométrico euclídeo.

El "símil lingüístico" requiere del cumplimiento de un conjunto de normas propias de un sistema simbólico lingüístico que la arquitectura ni como obra ni como dibujo, cumple; específicamente, la necesaria relación entre el campo sintáctico y el campo semántico, pues las obras de arquitectura y los dibujos no "significan" nada.

La elaboración del modelo de sistemas simbólicos de Goodman distingue entre los modos de referir claramente diferenciados de la denotación descriptiva y la representativa, segregando el lenguaje verbalizado de la representación gráfica y situándolas en dos esferas independientes. Además, el estudio específico de los dibujos de los arquitectos ha permitido establecer una clasificación precisa de los mismos en base a su naturaleza analógica o digital, y a su carácter alográfico o

autográfico, que es mucho más precisa que cualquier interpretación lingüística.

Por último, el desarrollo de las nuevas corrientes de la psicología cognitiva establece una disparidad de modelos de inteligencia humana donde el pensamiento formal se desvincula del monopolio de la lógica, el lenguaje y el razonamiento matemático [Gardner 2011] para abrirse hacia estilos cognitivos propios del ser humano donde las habilidades verbales se equiparan y segregan de las visuales, ambas necesarias para una correcta formulación de la configuración del mundo.

El empleo del símil lingüístico que trata el dibujo de arquitectura como un lenguaje no debe, a nuestro criterio, emplearse en un sentido literal; si bien, puede ser útil su uso en un sentido metafórico o instrumental. No obstante, hemos de ser conscientes que tal uso puede contribuir a diseminar una idea confusa y contraria al valor intrínseco y autónomo que las obras de arquitectura y el dibujo de arquitectura poseen por naturaleza.

Notes

[1] Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, con su primera edición en italiano de 1902 y a primera en español de 1912, con prólogo de Miguel de Unamuno [Croce 2014].

[2] Joseph Kosuth armó su producción artística con una coraza teórica que explicaba y legitimaba su obra, lo que será el manifiesto conceptualista Arte tras la filosofía, de 1969.

[3] Robert Morris (1931) es un escultor, escritor y artista conceptual. Está considerado uno de los principales teóricos del arte mínimo junto con Donald Judd.

[4] Sobre el predominio estético del lenguaje, ver el capítulo VI del libro de José Jiménez *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* [Jiménez 1986]. José Jiménez es Catedrático de *Estética y Teoría de las Artes* de la Universidad Autónoma de Madrid. Fue el creador y director del Institu-

to de Estética y teoría de las Artes. En su juventud estudió con profundidad la filosofía de las formas simbólicas de E. Cassirer [Cassirer 1968].

[5] Martin E. Jay es profesor de *Historia de las ideas* en la Universidad de California en Berkeley, donde imparte clases desde 1971. Nacido en la ciudad de Nueva York en 1944, se graduó en el Union College, realizó estudios en la London School of Economics y obtuvo el doctorado en Filosofía por la Universidad de Harvard.

[6] El desprecio por el "arte retiniano" de M. Duchamp se extendía tanto a la pintura realista como al bidimensionalismo que inicio contra el Impresionismo y extendió después a la "pintura abstracta". Ver: [Jiménez 2013, 1:25:00].

[7] Robert Smith es el autor del texto arte conceptual seleccionado para la antología de Nikos Stagos referida anteriormente.

Autores

Ángel Allepuz-Pedreño, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos, Universidad de Alicante. allepuz@ua.es

Carlos Luis Marcos, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos, Universidad de Alicante. carlos.marcos@ua.es

Referencias bibliográficas

Alberti, L.B. (1991). *De Re Aedificatoria*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. [Primera ed. De Re Aedificatoria. 1452].

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós. [Primera ed. *L'obvie es l'obtus. Essais critiques*. Paris: Seuil 1982].

Bergen, B. K. (2012). *Louder than Words. The New Science of How the Mind Makes Meaning*. New York: Basic Books.

Berkeley, G. (1992). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, vol. I. Madrid: Alianza Editorial, S.A. [Primera ed. *A Treatise Concerning the*

Principles of Human Knowledge. Aaron Rhames 1710].

Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC. [Primera ed. *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Denoel 1999].

Cabezas, L., Copón, M., Fuentes, J. M., López Vílchez, I., Oliver, J. C., Ureña, C. (2011). *Dibujo y construcción de la realidad*. Madrid: Cátedra.

Carpo M. (2011). *The Alphabet and the Algorithm*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. [Primera ed. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. Yale & New Haven 1944].

Castiglione, B. (1978). Lettera a Leone X. En A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli. (Eds.). *Scritti rinascimentali di architettura*, pp. 459-484. Milano: Il Polifilo.

Cesariano, C. (1521). *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece*. Como.

Croce, B. (2014). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Napoli: Bibliopolis.

Euclides. (1991). *Elementos. Libros I-IV*. Madrid: Gredos. [Primera ed. *Elementos. Libros I-IV*. 300 a.C.].

Evans, R. (1997). *Translations from Drawing to Building*. Cambridge, Massachusetts, EE.UU.: The MIT press. [Primera ed. *Translations from Drawing to Building*. 1995].

Gándara, L. (2014). La escritura china: tan lejos y tan cerca. En *Revista Dang Dai*, No. 9, Buenos Aires.

Gandelsonas, M. (1998). Linguistics in Architecture. En M. Hays (Ed.). *Architecture Theory since 1968*, pp. 112-123. Cambridge: The MIT press.

Gardner, H. (2011). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books. [Primera ed. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books 1983].

Goodman, N. (1976). *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Pub. Cob.

Hew, S. (2012). Using Combining Evolution of Pictogram Chinese Characters to Represent Ideogrammic Compounds Chinese Characters. En K. Kwack (Ed.), *7th International Conference on Computing and Convergence Technology (ICCCCT) Proceedings*, pp. 219-223. Seoul, South Korea, 3-5 diciembre 2012, Seoul: IEEE.

Jay, M. (2003). Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo. En *Estudios Visuales*, vol 1, pp. 61-82. Madrid: Cendeac.

Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos S.A.

Jiménez, J. (2013, gennaio 30). *¿Qué es una imagen?* [Video]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=Mhy40SRQuQg>> (consultato il 28 maggio 2025).

Koriat, A., Levy, I. (1979). Figural symbolism in Chinese ideographs. En *Journal of Psycholinguistic Research*, vol. VIII (4), pp. 353-365. <<https://doi.org/10.1007/BF01067139>> (consultado el 29 de mayo de 2025).

Maldonado, T. (2004). *¿Es la arquitectura un texto? Y otros escritos*. Buenos Aires: Infinito.

Sainz Avia, J. (1990). *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Madrid: Editorial Nerea, S.A.

Scruton, R. (1979). *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co.

Scruton, R. (2017). *La belleza*. Barcelona: Editorial Elba S.L.

Stangos, N. (1986). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza editorial.

Summerson, J. (1963). *The Classical Language of Architecture*. London: Thames & Hudson Ltd.

Torri, G. (2012). Hiding Words behind the Signs: The Use of Logograms in Hittite Seribal Praxis. En *Orientalia*, vol. 81 (2), pp. 124-132.

Venturi, R. (1982). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. [Primera ed. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Doubleday & Company 1966].

Wilczek, F. (2016). *El mundo como obra de arte. En busca del diseño profundo de la naturaleza*. Barcelona: Crítica. [Primera ed. *The Lightness of Being: Mass, Ether, and the Unification of Forces*. New York: Basic Books 2008].