

Introducción:

La vida privada es una conquista legítima y ardua de los hombres del siglo XX para preservarse del avance del Estado sobre su vida como individuo y sobre su grupo familiar. Esta concepción propuesta por Philippe Ariès (1983), plantea que el hombre ha construido su espacio privado por distintas razones: porque disfruta de la soledad, porque necesita dedicar un espacio personal a sus afectos y placeres, porque huye de las exigencias familiares así como también de las exigencias sociales y la intromisión del Estado. El ámbito privado es un refugio para el disfrute personal o el alivio para las presiones de la comunidad. Una definición acertada de lo privado ha sido expuesta por Georges Duby.

(...) una zona de inmunidad ofrecida al repliegue, al retiro (...) Es un lugar familiar. Doméstico. Secreto también. En lo privado se encuentra encerrado lo que poseemos de más precioso, lo que solo le pertenece a uno mismo, lo que no concierne los demás, lo que no cabe divulgar, ni mostrar, porque es algo demasiado diferente de las apariencias cuya salvaguardia pública exige el honor (Georges Duby. 1987).

De manera entonces que en primer lugar estos autores proponen una diferenciación entre: por un lado la esfera pública, que le corresponde a la calle, a la plaza y a las multitudes que hoy se agolpan para consumir espectáculos y, por el otro lado la esfera de lo privado, la cual acepta subdivisiones porque no necesariamente debe limitarse al espacio doméstico familiar. Actualmente el ámbito privado puede excluir a la familia o

a cualquier grupo de convivencia, para preferir la soledad. Esto último no implica que el individuo resuelva vivir aislado sino que prefiere elegir diferentes prácticas de sociabilidad de acuerdo con sus necesidades materiales y espirituales. El Estado moderno es respetuoso de la existencia de esos espacios reservados donde no pueden entrar sus imposiciones.

En consecuencia, la conquista de un espacio íntimo demandó un lapso prolongado al hombre adulto. Al respecto, Antoine Prost (1991) observa que la vida privada no constituye una realidad definida desde los tiempos en que la humanidad comenzó a evolucionar, sino preferentemente una esfera que la sociedad de cada época construyó de distinto modo, en contraste con la vida pública. En consecuencia, la vida privada siempre asumió significación en referencia a la vida pública, así que el centro de interés está puesto “en la historia de sus fronteras”.

Por su parte, Ricardo Cicerchia (1998) asocia el fortalecimiento del ámbito de lo privado, con una transformación en los vínculos familiares, que tiene sus raíces en la autoridad paterna de la antigua Roma.

En teoría, la secularización de las relaciones familiares se apoya en el reforzamiento de la autoridad del *pater*, creando un ámbito doméstico de poderes absolutos libre de miradas exteriores (...) La organización familiar se convierte así en el escenario privilegiado de esta tensión entre las facultades de intervención de un nuevo Estado y la intimidad de una compleja lógica doméstica. (Ricardo Cicerchia, 1998)

Por su parte, Prost (1991) admite que la vida privada se fue transformando en un ámbito con límites precisos a fines del siglo XIX cuyo destinatario fue la burguesía, a

diferencia de las clases bajas rurales y urbanas, cuyas condiciones precarias de vida les impedían transformar una parte de su vida en privada, lejos de las miradas indiscretas de los extraños. Sin duda, desde los comienzos de la industrialización, la elevación del nivel de vida es el factor necesario para permitir a cada componente del grupo familiar, el disfrute de un ámbito privado, separado de la mirada de los extraños.

Frente a estas cuestiones, es interesante preguntarse cómo ha llegado el niño a procurarse un espacio propio en la vivienda familiar moderna; lo cual implica hacer una breve reseña sobre el concepto de infancia en la historia del hombre. En la Edad Media, (Ariès, 1973) el niño era visto como un hombre en miniatura. El pequeño fue rescatado del olvido para ser colocado por los sistemas pedagógicos del siglo XIX en el centro del núcleo familiar, después de un período oscuro que comprendió siglos. Consecuentemente, los últimos 200 años, han rescatado al pequeño de la indiferencia social para instalarlo en la centralidad, enriquecida con abundantes investigaciones de distintas disciplinas, bajo enfoques múltiples, buscando valorar la infancia y suministrarle formas de instrucción y preparación para la vida en la adultez.

Se ha construido entonces una concepción moderna de la infancia que Ariès (1987) vincula con la categoría de sentimiento, de manera que la sociedad reconoce que el niño experimenta sentimientos propios, profundos, que lo diferencian de los adultos. Éstos, ya se trate de familiares o de docentes, tienen sobre todo el deber moral de comprender las diferentes reacciones o variaciones de conducta del niño; nunca deben olvidar que con su comprensión y su tolerancia se contribuye a la formación de un individuo que tarde o temprano se incorporará a la sociedad. El adulto que prospera económicamente a lo largo de su vida, depende de haber practicado un correcto aprovechamiento del sistema educativo, con el auxilio de la psicología y la pediatría, que han hecho un aporte invaluable para que el niño cobre protagonismo y sea mucho más que un compañero

del adulto. Ariès plantea que la escuela se encarga de la preparación para la vida; por su parte, la familia asume simultáneamente una función de carácter ético y espiritual, pues inculca virtudes en los chicos. El sentimiento moderno de familia debe estar atento no solamente a transmitir valores a los niños sino también a los intereses que los pequeños van mostrando desde que tienen uso de razón.

Actualmente, el niño ha dejado de ser una versión en pequeño de sus padres para transformarse en una persona con inclinaciones y necesidades propias, que permanentemente emite señales para que se le preste atención. Sin duda, no busca únicamente la satisfacción de sus necesidades primarias como la alimentación o el abrigo sino también mostrarse como alguien diferente del resto. Las criaturas, hoy en día, pese a sus pocos años de vida, reclaman ocupar un espacio propio en el mundo de los mayores, que respete las características de la infancia: la fragilidad, la espontaneidad, la inocencia.

El origen del proyecto surgió a partir de una idea acerca de lo que debe ser un cuarto que pueda colaborar con el aprendizaje que ofrecen las escuelas Waldorf fiel a los principios de la arquitectura antroposófica. Se considera que la habitación de uno no es un espacio más de la vivienda sino el reflejo de la propia personalidad de quien lo habita.

La decisión de trabajar con el diseño de interiores para cuartos infantiles se fundamenta en la significación del entorno para el ser humano, durante su infancia.

En consecuencia, es necesario fijar una serie de objetivos a alcanzar, a la finalización del presente trabajo. En primer lugar, se pretende abrir un camino de investigación en el campo del diseño de interiores, aproximándolo a las propuestas de la psicología infantil, las cuales se interesan por el niño de hoy, cuya conducta exhibe cada vez mayores muestras de independencia de la tutela paterna. Asimismo, se procederá a explorar

cuáles son las propuestas hasta el presente en materia de diseño de interiores infantiles, examinando trabajos de profesionales prestigiosos como la inglesa Laura Ashley. Otra meta a lograr será, en tal sentido, la adaptación de la arquitectura antroposófica y su utilización de la línea curva con el objetivo de lograr una integración entre los distintos planos y los amplios ventanales. También se suma a este trabajo algunos aspectos de la pedagogía Waldorf, incorporando los postulados de la bioconstrucción. Estos objetivos, tal como están planteados, se integrarán a otros, tales como: el reconocimiento de la respuesta de los más pequeños a los estímulos dados por el entorno, el descubrimiento de la posible contribución del diseño de interiores al enriquecimiento de la personalidad infantil, el respeto y la integración del medio ambiente natural al interior de la vivienda, la importancia de la gran capacidad que provee el niño que exhibe la imaginación creativa, la libertad, la fantasía y la disponibilidad de materiales para concretar los proyectos del diseñador.

El diseño de interiores, que en algunos países europeos recibe el nombre de arquitectura de interiores, se vincula con una composición de ambiente adaptada a las necesidades del hombre. Especialmente, en la segunda mitad del siglo XX se ha ido perfilando no solamente como una actividad creativa sino también como una fuente inagotable de soluciones para hacer más comfortable la vida humana. De esta manera, el interiorista es el encargado de lograr armonía entre los diversos y numerosos elementos con que se construye la totalidad de un ambiente, teniendo en cuenta aspectos estructurales de la construcción, los planos, los vínculos con el paisaje, el amoblamiento y los detalles del interior. Esos elementos son creados y coordinados por el diseñador, quien está atento a cuestiones técnicas, estéticas, funcionales y hasta psicológicas, vinculado con la personalidad de un individuo para componer un espacio.

Es posible delimitar dos categorías básicas en el campo del diseño de interiores: la residencial y la no residencial. Por otro lado se están abriendo paso nuevas áreas, como el planeamiento del espacio, es decir el análisis del emplazamiento, las necesidades del espacio, las exigencias del futuro ocupante que crecen si se trata de las instalaciones de oficinas o empresas. Esto concluye con el área del diseño no residencial, donde el diseñador trabajará rodeado de una diversidad de colaboradores, a diferencia del diseño residencial que es menos complejo y que responde a los resultados del contacto personal entre un solo cliente propietario de una vivienda y un diseñador.

El diseño de interiores mantiene sus distinciones con el concepto del arte, es decir que un diseñador no es un artista sino un especialista vinculado fundamentalmente a la solución de problemas funcionales, estéticos o psicológicos que eventualmente se le planteen. Por el contrario el artista hace un trabajo mucho más individual porque solo se preocupa por expresar su interioridad, sólo busca solución a sus propios planteos.

Una de las cuestiones clave para el interiorismo es determinar si un diseño es funcional a su propósito. El resultado será óptimo, por ejemplo en el caso de un cuarto infantil, si el niño, se encuentra seguro, relajado y entretenido durante el tiempo que permanezca allí.

Capítulo 1: **El diseño interior y los espacios infantiles:**

El interiorismo es un área en crecimiento permanente, no solamente en consonancia con el sector de la construcción sino también con los gustos y tendencias de las capas sociales con mayor poder adquisitivo. Los primeros interioristas aparecieron casi en simultáneo con los comienzos de la historia de la humanidad. Las pinturas rupestres descubiertas en las cuevas de Altamira (España) o en la Cueva de las Manos (provincia de Santa Cruz, Argentina) son los ejemplos de expresiones primitivas que significaron, de manera rudimentaria, un primer esfuerzo por darle belleza al entorno. Con el transcurso de los siglos, el interiorismo se ha transformado en un vehículo excelente para demostrar creatividad, acompañando a la evolución de la arquitectura. No solamente las viviendas, sino también los espacios destinados al trabajo o al esparcimiento, son objeto de interés por parte de profesionales y clientes a la hora del diseño de interiores puesto que lo que se busca es que hombres y mujeres desarrollen sus tareas o bien descansen en un ambiente lo más cálido y confortable posible. Mientras algunos buscan refugiarse en su vivienda, para otros la casa puede transformarse en un símbolo de prestigio social. Entonces, la disciplina del diseño de interiores debe estar atenta a la evolución de la vida humana, a la sucesión de tendencias estéticas y a los cambios de mentalidad de toda una comunidad.

Para comprender cual es el rol del interiorista en la actualidad, resulta oportuno citar su definición según la Internacional Interior Design Association:

Mediante su formación, experiencia y titulación, el interiorista profesional debe estar capacitado para mejorar la función y cualidades del espacio interior.

Con el fin de mejorar la calidad de vida, aumentar la productividad y proteger la salud, seguridad y bienestar del público. ([Gibbs, 2006, s.p.](#))

Todo profesional responsable comienza por practicar un análisis, no solo de las necesidades del cliente, sino también los objetivos que persigue y las exigencias en materia de confort y de seguridad. De acuerdo con las primeras conversaciones, el interiorista se aboca a la tarea de formular las primeras propuestas preliminares del diseño, buscando combinar lo funcional con lo estético. No tarda en preparar los planos de obra así como las indicaciones específicas en torno a los materiales, acabados, la planificación del espacio, instalaciones y equipamientos diversos, sin dejar de lado los elementos constructivos no portantes ni el amoblamiento. Desde luego, el interiorista no desarrolla su tarea en solitario sino que presta su colaboración a otros profesionales convocados para trabajar, de acuerdo con las normativas vigentes, en áreas técnicas tales como la electricidad, o bien el cálculo de estructuras.

Gibbs (2006) califica como polifacético al trabajo que debe desarrollar todo interiorista. Al mismo tiempo exige que el diseñador sea un excelente comunicador porque el éxito de su tarea dependerá no solamente de su creatividad, de su sentido de lo estético o sus dotes para dedicarse al comercio, sino también de su habilidad para comunicarse con profesionales de otras disciplinas, con técnicos y proveedores. No solamente deberá tratar con constructores o agentes inmobiliarios, pues es muy posible que, en más de una oportunidad, para ejecutar un proyecto y tener éxito, deba aceptar colaboraciones o sugerencias procedentes de las humanidades, es decir de pedagogos, psicólogos y sociólogos.

El interiorismo no hubiese evolucionado como lo hizo, sino hubiese surgido la Bauhaus, escuela de diseño fundada en 1919 en Weimar, Alemania, por un grupo de diseñadores

y arquitectos que sostenían la siguiente tesis: “la forma sigue a la función”. Entre ellos se destacó Walter Gropius, quien coincidía con sus compañeros en combatir la deshumanización que los avances científicos y técnicos estaban transmitiendo peligrosamente en esa época, al comienzo del período de entreguerras. El funcionalismo alemán practicó una ruptura profunda con el estilo ornamental de otras épocas para ofrecer respuestas innovadoras en materia de formas, líneas y texturas, buscando paralelamente apoyos en la psicología y en el arte abstracto. El estilo internacional resultó una nueva tendencia estilística, criticada por muchos especialistas por su falta de calidez humana, por sus formatos en caja, superficies cristalinas, sus escasas muestras de color y ornamentos y el curioso uso de estructuras metálicas y madera terciada. Las mejores respuestas se obtuvieron entre diseñadores y arquitectos jóvenes pertenecientes a las clases altas, en los Estados Unidos, cuando varios funcionalistas alemanes debieron exiliarse allí ante el estallido de la segunda guerra mundial.

Al concluir la Segunda Guerra Mundial los diseñadores americanos comenzaron a colaborar estrechamente con la industria. El diseño se convirtió en un elemento de vida cotidiana cuando fueron realizados modelos que debían ser producidos en serie para decorar las casas en los Estados Unidos de Norte América.

En el transcurso de esa etapa en Europa el diseño de interiores se desarrolló puntualmente en Italia y en Escandinavia. Se buscaba un objetivo concreto, que era hacer accesible el diseño interior a todo público. Fue entonces cuando en Italia se exploraban las posibilidades de un nuevo material, el plástico. La gran adaptabilidad de este material y el desarrollo de nuevos tipos de espumas estimularon la creatividad en la década del 60. Dicha década coincidió con el auge del pop art, cuya característica más destacada fue jugar con formas y colores fuertes.

Por su parte, los países escandinavos, entre los cuales sobresalió Suecia, aceptaron los principios del funcionalismo, exhibiendo el gusto por amoblamientos sencillos, uso de madera aglomerada, colores claros y contornos despojados. Tomaron la conveniencia y la economía como los postulados principales para el diseño; y transformaron las divisiones tradicionales en cuartos y los nuevos interiores condujeron a que la decoración entablara una relación estrecha con la función. Se descartó el criterio tradicional de asignar a cada cuarto una finalidad específica y se lo reemplazó por la idea de que cada área habitable se destinase a más de un propósito. En simultáneo, la importancia concedida en otras épocas a la ornamentación decayó, pues los principales recursos del interiorismo prefirieron prestar mayor atención a los cambios de materiales, texturas y colores.

Las demandas de espacio hicieron imprescindible la reducción al mínimo del mobiliario y su reemplazo por unidades empotradas. Hasta el diseño de amoblamiento descartó las líneas rectas y los ángulos por un mayor uso de formas moldeadas y curvadas. La vivienda tipo se tornó más pequeña y más eficaz en la utilización de los espacios cerrados. Se logró satisfacer el deseo de ganar mayores espacios para la vida al aire libre con una tendencia a reemplazar, con una superficie vidriada, alguna de las paredes interiores de las alas o los dormitorios, con lo cual se mejoró la iluminación y virtualmente se expandieron las dimensiones del interior. Con la ilusión de trasladar el exterior al interior, el ocupante acentuó sus deseos de libertad.

Durante los años 70, el diseño se radicaliza y abre una confrontación con el modernismo. El carácter divertido y lúdico de las formas, desplazó al carácter funcional. En la década del 80 se abren nuevos caminos, fruto de una exploración en terrenos antes inexplorados, como resultado de todo lo cual se manifiesta una diversidad de estilos que tienen en común el individualismo y la aceptación del pluralismo.

El final del siglo se distingue por una búsqueda de formas y materiales simples, pero innovadores.

Toda persona se desenvuelve en un espacio vital; el cual asume una significación particular en el caso de los niños, quienes están todo el tiempo en movimiento, manipulando a menudo diversos objetos que estimulan su imaginación y sus juegos. Hay quienes sostienen que el dormitorio de los niños tiene como característica básica lo imprevisible, porque el niño no destina el cuarto exclusivamente a descansar sino a desarrollar la actividad que sus deseos le dictan en el momento. Asimismo, cuando los niños avanzan en su escolaridad, el cuarto se convierte en un espacio de trabajo, en un área que une la creatividad con el ansia de conocimiento.

Es un error decorar el cuarto de los niños con multitud de juguetes, muebles coloridos y todo tipo de objetos de grandes medidas y puntas que lo pueden lastimar, con la excusa de que el pequeño ocupante dispondrá así de todo lo que necesita para hacer transcurrir las horas de modo a meno y relajado.

El cuarto infantil es un interior sometido a cambios constantes, tendientes a acompañar el crecimiento de quien lo habita. El cuarto del bebé se ocupa con elementos que facilitan su atención, pero cuando el niño comienza a caminar, ya reclama su espacio. El cuarto ya no puede permanecer ordenado porque su ocupante es un ser que ya demuestra iniciativas, a partir de su motricidad. En definitiva, cada niño es un pequeño mundo, de manera que su cuarto debe personalizarse para satisfacer necesidades reales de un individuo.

Capítulo 2: **La niñez:**

Desde un principio, el bebé comienza a responder a los estímulos del entorno, desarrollando capacidades para su interacción con el medio.

2.1 – Evolución y crecimiento de chicos de 6 a 10 años:

En el lapso comprendido entre el nacimiento y los 2 años de edad se manifiesta la denominada inteligencia sensorio motriz o inteligencia práctica. Es “la capacidad de resolver problemas, mediante las percepciones, las actitudes, el tono y los movimientos, antes del lenguaje verbal.” (Mansilla, 2007, p.p 26). Mediante el uso de la inteligencia práctica, el niño se vale de sus percepciones así como también de sus movimientos para apropiarse de su entorno cotidiano. Está instalado entonces en un momento clave para el progreso de su posterior evolución psíquica, desarrollando estrategias de adaptación a la realidad exterior, desde las más sencillas hasta las más complejas. Un ejemplo de esto es el lenguaje, que ya señala el desplazamiento hacia una etapa superior.

A los tres años, Lutiral y Trapani (s.f.) consideran que el desarrollo físico y motriz se focaliza en una crisis del desarrollo, que despierta en el niño el deseo de ser alguien autónomo, independiente de la directibilidad de los adultos. No obstante, la dependencia del adulto se mantiene aunque se aminora porque el niño exhibe expresiones nuevas y ciertamente más independientes de movimiento. A los cuatro años, continúa acentuándose la capacidad de independencia en los movimientos del niño, quien experimenta un mayor control sobre sus desplazamientos.

Ya a los cinco años, la criatura exhibe un control y dominio de sus movimientos todavía mayor, que le permite realizar pruebas físicas. Efectivamente, el niño tiene plena

conciencia de su propio cuerpo y distingue con mayor puntualidad sus funciones motrices. En consecuencia, diferencia absolutamente el mundo que lo rodea de su propia persona y se encuentra en condiciones de realizar actividades manipulativas o trabajos manuales, estimulando lentamente el surgimiento de su imaginación creativa.

Entre los seis y siete años, Claudia Gianelli de Sparta (2006) considera que el niño manifiesta una creciente energía física. Se incrementa su coordinación, puede escribir y manipular mejor los objetos, aunque todavía es inconstante: no fija su atención en un punto determinado por lapsos prolongados. Necesita estar en constante en actividad. Lentamente va desarrollando su poder de observación. Con respecto al terreno social, necesita estímulos para ganar auto confianza. Es soñador.

A los ocho años, ya exhibe destrezas físicas aptas para dedicarse al deporte y es capaz de concentrarse en forma más profunda y prolongada. En cuanto a lo psicológico, ejercita correctamente la memoria.

A los nueve años, el sexo femenino evidencia un crecimiento más acelerado que el de los varones. A esta edad comienza la pre adolescencia. Se socializan prefiriendo formar grupos con amistades de su mismo sexo. A esta edad ciertos adultos son vistos como modelos a seguir tanto de personas cercanas o de héroes de ficción.

A los 10 años, se profundiza la socialización, dado que crece notablemente el interés por los juegos en equipo. Otro interés creciente se despierta en cuanto a las diferencias entre los sexos.

2.2 – Psicología y percepción:

A partir de las primeras investigaciones de Piaget (1967), se distinguen diversas respuestas de los niños a medida que va avanzando su crecimiento:

En primer lugar, es evidente que el ser humano desde su nacimiento se encuentra en condiciones de percibir emociones de quienes lo rodean, a través de la voz o la postura. La percepción puede llegar al extremo de reconocer el estado de ánimo de quien sostiene a la criatura en sus brazos, sencillamente a través del tono muscular.

Contra lo que puede suponerse, la televisión no es una fuente de buenos estímulos para los chicos en sus primeros años de vida. El sistema perceptivo es en esta instancia inmaduro. Si se lo excita por demás, pueden quedar afectados, tanto los órganos de la visión como los sistemas neurológicos a cargo del procesamiento de la información visual. Por el contrario, con la música se pueden obtener respuestas activas e intensas, con melodías provenientes de la radio, de un equipo de música puesto a volumen bajo o tarareada por las voces de los padres.

Con el transcurso de los meses, se va verificando que resulta un acierto gratificar al niño cada vez que incorpora una nueva destreza. Es aconsejable respetar los tiempos de cada criatura, es decir no someter al niño a una sobre exigencia para que demuestre una habilidad que todavía no ha incorporado.

Poco antes de cumplir los dos años, los pequeños dan un gran paso en su evolución psicomotriz pues se convierten en deambuladores, es decir que aprenden a caminar. Estos no solo tienen mayor conciencia de su cuerpo y de sus capacidades para manejarlo, sino que también se van animando de a poco a explorar el mundo y los otros seres vivos que están en él. Es el momento cuando se estrecha la relación con el padre a través de juegos corporales y cuando comienza la socialización con otros niños, observándose los unos a los otros. Es la instancia en que el niño incorpora la disposición espacial de los lugares que frecuentan: ya sabe donde se guardan sus juguetes o los medicamentos que no puede tocar.

En esta fase, se puede estimular la predisposición al juego basada en objetos de texturas diferentes, que enriquezcan su creatividad.

Entre los tres y los cinco años el niño se constituye en sujeto; ya tiene conciencia plena de quien es, qué le gusta y qué rechaza y del lugar que ocupa en el mundo. Distingue a los niños de los adultos y elige con quien estrechar sus lazos sociales. Es un buen momento para que los padres comiencen a familiarizarlo con ciertas responsabilidades, como su cuidado personal y de los objetos.

De todos modos, todavía conservan ciertas características evolutivas propias, vinculadas a las áreas del perfil socio-afectivo de la expresión plástica y del juego. Otro punto que se debe tener en cuenta, es la formación del yo. La criatura es consciente de sí en su encuentro con el mundo y en su actividad en él, pero todavía no tiene conciencia de identidad, no reflexiona sobre su yo. El niño experimenta su propio poder y su impotencia por este medio, encontrando la vía de la reflexión, paulatinamente el camino para llegar a su yo.

Por otro lado, el yo social se desarrolla con otras personas y es demostrativo de sentimientos alternados de simpatía y antipatía. Por su parte el yo activo se desarrolla a partir de los objetos y se verifica mediante el juego, es decir que el yo lúdico es la forma más importante del yo activo en esta etapa. Las conclusiones a las que llega acerca de los sentimientos, pensamientos, intenciones o rasgos personales de otros son imprecisas y toscas.

Piaget (1967) denomina a esa etapa como del egocentrismo, que se refiere a una actitud cambiante en relación a las reglas que rigen el comportamiento; las mismas cambian de acuerdo a las necesidades, deseos, intereses del niño. En esta instancia, la criatura imita a los adultos, pero sin conciencia. Cuando ingresa a la edad preescolar, aprende las habilidades sociales necesarias para jugar y trabajar con otros niños. A medida que

crece, su capacidad de cooperar con sus compañeros se incrementa. Son capaces de participar en juegos que tienen reglas, pero cambian con frecuencia, determinados en general por el niño más dominante.

Por otro lado, es normal que los niños en edad preescolar prueben sus limitaciones en términos de proezas físicas, comportamientos y expresiones de emoción y habilidades de pensamiento. Es importante que exista un ambiente seguro y estructurado, que incluya límites bien definidos, dentro del cual el niño pueda explorar y enfrentar nuevos desafíos. Consecuentemente, el niño debe demostrar iniciativa, curiosidad, deseo de explorar y disfrutar, sin sentirse culpable ni inhibido.

A los cinco años, el niño ya no está tan pendiente de contar con su madre al lado pero comienza a mostrarse servicial con ella. Es decidido, seguro de sí mismo, independiente en sus necesidades personales, más reservado y demuestra intencionalidad en sus realizaciones. Es serio, reposado, realista. Depende del adulto, pero también compete con él, buscando su error. Le agrada su supervisión y la solicita. Es servicial, afectuoso, comprensivo y conversador. Sus estados de ánimo son pasajeros y se repone rápidamente.

A partir de los seis años, el niño ya practica distinciones evidentes entre la fantasía y la realidad concreta. Inicia entonces, un proceso a través del cual, su egocentrismo va debilitándose lentamente hasta desaparecer por completo, una vez cumplidos los siete años. La postura egocéntrica es reemplazada por un creciente ejercicio del sentido crítico. Entre los seis y los siete años se encuentra entonces en una instancia donde las actividades de su pensamiento se intensifican y se profundizan, dado que el pequeño comienza a mostrar necesidad de explicarse y entender su mundo desde la lógica, en la medida de sus posibilidades. No solamente razona sino que, ejercitando intensivamente la memoria, amplía su capacidad de almacenar la mayor cantidad y diversidad de datos.

Fruto de esa actividad intelectual es la atracción que sobre el chico ejercen los rompecabezas, así como también los juegos de construcciones. Una consecuencia de estos nuevos intereses es el mantenimiento de la atención y la concentración por un lapso más prolongado de tiempo. Las operaciones de la mente se extienden también a la resolución correcta de operaciones matemáticas elementales, en simultáneo con un uso más respetuoso de las reglas gramaticales.

Es el momento cuando la escuela pasa a convertirse en un gran agente de socialización por varios años, que amplía notablemente los vínculos con otras personas no pertenecientes al vínculo familiar, como una preparación para la futura convivencia del adulto en sociedad. Es un primer paso por ganar gradualmente la independencia de los mayores.

Según afirma Piaget:

Ahora bien, en conexión estrecha con estos progresos sociales, asistimos a transformaciones de la acción individual (...) Lo esencial es que el niño ha llegado a un principio de reflexión (...) A partir de los 7 u 8 años piensa antes de actuar. (Piaget 1967, Página 64)

A los diez años es la instancia en que se completa el período que se inicia a los siete años y que permite al niño abordar operaciones aplicables a distintas realidades. La psicología define como operación, cualquier acción cuya fuente sea motriz, perceptiva o intuitiva. En consecuencia existe una diversidad de operaciones: lógicas, tales como la composición de un sistema de clases; operaciones aritméticas, tales como la suma o la resta y operaciones temporales, como la sucesión de hechos. De esta manera, el niño de diez años accede a una transformación de su pensamiento que le facilita enriquecerse

con la adquisición de los conceptos de tiempo y del espacio, como esquemas de pensamiento y no como nociones resultantes de la intuición o de la práctica continua de ciertas acciones (hábitos o costumbres).

La construcción del espacio, al cabo de la primera década de vida, implica una superación de la primera infancia, cuando las ideas fundamentales de distancia, de medida y de orden se vinculan de manera limitada y distorsionada con ciertas intuiciones. El espacio primitivo, ya a los diez años, queda transformado en un espacio racional, que se ha construido gracias a operaciones generales, las cuales, a su vez, han partido de una fase previa cuyas raíces están en esquemas sensorio-motores y experiencias intuitivas.

A partir del siglo XVIII, los filósofos comenzaron a detenerse especialmente en las relaciones entre el sujeto y la realidad circundante, lo cual abrió el camino para estudiar el tema de la sensación y la percepción. La actividad perceptiva del ser humano es una operación personal y subjetiva, que tiene un carácter relativo porque el individuo ve u oye algo o bien cree, sin que se trate de una verdad absoluta, que es conciente de algo, con ayuda de los sentidos. Sobre la base de los testimonios dados por los sentidos y puestos en comunicación con el ambiente exterior, la subjetividad de cada individuo actúa como un instrumento de selección, frente a un espacio físico público y neutral. Ante el mundo, cada persona crea su propio espacio, el cual es construido por su propia subjetividad. De esta forma, la percepción es la fuente por excelencia de la información con que el ser humano se nutre, en especial frente al mundo exterior.

Bertrand Russell (1983) ha distinguido entre las operaciones mentales de los animales y de los hombres a la hora de procesar el testimonio de los sentidos. La inferencia animal es un proceso mediante el cual, las sensaciones se interpretan espontáneamente pero ella no le sirve a la ciencia porque en su caso la percepción condice a una idea, sin

conciencia de la conexión. Es propio del hombre como animal racional, valerse de operaciones más complejas, tales como la inferencia formal y la inferencia substancial. Mientras la primera genera verdades formales e incuestionables, destinadas a la matemática y la lógica, la segunda suministra solamente probabilidades, así que es propia de las ciencias empíricas como la psicología, que se ocupa de estudiar la percepción.

La percepción es un proceso estrictamente subjetivo en el cual se involucran de manera decisiva una serie de factores. En primer término, existen cualidades de los objetos como el color, el olor o el sonido que no pertenecen intrínsecamente a los objetos sino al modo en que el sujeto los percibe. En segundo lugar, el alcance de los sentidos humanos es limitado, así que se expone a su atención solo una parte segmentada de la realidad. En tercer término, el sujeto lleva a cabo una selección de la multitud de testimonios que le brindan los sentidos, mediante los mecanismos atencionales. En último lugar, además de dicha selección, la percepción adapta la información para tornarla lo más verídica posible. Evidentemente, la percepción está a cargo del sujeto, mientras que los sentidos son meras terminales receptoras de impresiones.

Contra lo que pueda suponerse, las formas superiores de la percepción, aquellas que moldean el carácter del adulto, de acuerdo con los especialistas, se forman entre los 12 y 14 años. En etapas previas, el niño va perfeccionando su percepción del entorno, hasta convertirla en una actividad de observación, gracias a los estímulos que recibe del exterior, para volcarse a juegos y a actividades orientadas por los adultos que lo rodean, mientras se van extendiendo sus acciones en la vida cotidiana. La percepción se vincula en tales circunstancias con un complejo formado tanto por factores emocionales como por factores intelectuales, los cuales se manifiestan en reacciones tanto del campo afectivo como del campo motor.

Es dado suponer que en sus primeros años de vida la percepción es limitada, tiende a moverse entre esquemas y sólo le alcanza al niño para establecer vínculos dentro de la realidad inmediata que lo rodea. Con el paso del tiempo, mientras se expanden los intereses de la criatura y se enriquece su saber, la percepción continúa ayudando a desarrollar el pensamiento infantil, que se anima a dar los primeros pasos dentro del razonamiento científico. Así se llega al umbral de la adolescencia, cuando la percepción se involucra con una comprensión plena de acciones concretas y de conceptos abstractos.

Binet, Alfredo (s/f. Citado en Torres, Cruz 2010) determina la existencia de tres estadios sucesivos en el proceso de perfeccionamiento intelectual del niño, evolución en la que el don de la observación se forma y se desarrolla paralelamente:

- Primer estadio (3 a 7 años): enumeración de objetos aislados.
- Segundo estadio (a partir de los 7 años): de la descripción.
- Tercer estadio: de la interpretación (interpretación de la imagen previamente percibida como unidad sensitiva).

En cada instancia del desarrollo infantil, el individuo percibe, no solamente las partes, sino también todo el conjunto. Debe prestarse mayor atención a los niveles de interpretación, que van acompañando a los niveles de observación, significando cada uno de ellos un paso adelante en la evolución del niño que lo vuelve cada vez más exhaustivo al ejercer el acto de conocer. En consecuencia, se cree necesario distinguir como mínimo tres formas de interpretación: la interpretación comparativa, la interpretación concluyente y un desprendimiento de esta última que es otra forma de interpretación concluyente, en condiciones de practicar una descripción de elementos abstractos. De este modo, que en este último caso, la mente infantil ya no está tan aferrada a la influencia de la realidad sensorial. En cuanto el niño accede al proceso de

la educación escolar, se abren allí nuevas formas de observación y nuevos procesos de incorporación de conocimientos.

Es importante señalar la responsabilidad de los adultos que rodean al niño desde sus primeros meses de vida y hasta el umbral de la adolescencia; ellos deben suministrar al pequeño una multiplicidad de estímulos lo suficientemente amplios y diversos, para desarrollar dotes perceptivas del sujeto, convirtiéndolo en un ser que interactúa permanentemente con su medio y no en un receptor pasivo.

2.3- Características del mundo infantil – imaginación y creatividad:

De acuerdo con Winnicott (1971), el individuo sostiene una relación de acatamiento con el mundo exterior, al cual se adapta dando una muestra de objetividad, que puede variar de acuerdo a cada sujeto. Esto se debe a que cada individuo tiene su propia subjetividad en la percepción del mundo exterior, así que la objetividad bien puede considerarse como un término de alcance relativo. No es sano para el hombre vivir de una manera no creadora, en una aceptación mansa de la realidad exterior. De este modo, la idea de creatividad reviste un gran valor para este autor, pues aparta al individuo del sentimiento de inutilidad que se le crea por adaptarse por completo a una realidad impuesta desde el exterior. La vida vale la pena si se ejercita desde la niñez.

Supone Winnicott que exclusivamente en el territorio del juego, tanto el niño como el adulto, se encuentran lo suficientemente libres como para ejercitar su tendencia a la creatividad.

(...) Experimentamos la vida en la zona de los fenómenos transicionales, en el estimulante entrelazamiento de la subjetividad y la observación objetiva, zona

intermedia entre la realidad interna del individuo y la realidad compartida del mundo, que es exterior a los individuos.” (Winnicott, 1971, Pág 91).

La materia del juego está conformada por aquellos impulsos creadores, tanto motores como sensoriales que se manifiestan en cuanto se pone en juego la libre asociación, por ejemplo, cuando el niño está sentado en el juego entre sus juguetes. Es un marco de excelencia para permitirle que transmita impulsos, ideas, aparentemente no conectadas entre sí, pero que permiten, al cabo de cierto tiempo, darle sentido a aquello que en principio no lo tenía porque las experiencias del juego se van sumando para conformar la base de las inclinaciones del niño en materia de esparcimiento.

En ese sentido, el ejercicio de la creatividad se detiene particularmente en el uso de los objetos, pues Winnicott entiende que las aptitudes desarrolladas en la utilización de los objetos forman parte de un ambiente que facilita la marcha del proceso de maduración. Hasta un bebé puede ser capaz de recrear un objeto que ya tenía a mano, pero que estaba esperando ser redescubierto para nuevos usos. En su fantasía, el sujeto puede destruir o permitir la supervivencia del objeto tal como se lo ofrece la realidad exterior. En consecuencia, no se puede describir solamente la utilización de un objeto, aceptando la existencia independiente que le impone la realidad.

Virginia Ungar (2000) estima que es conveniente diferenciar las respectivas acepciones de fantasía e imaginación. La fantasía se considera como una operación mental que se dedica a producir imágenes, pues el origen griego de la palabra puede traducirse como aparición o bien representación. Según la filosofía, la imaginación procede de la aparición o de la imagen pero juega con la idea de representación, al sugerir un combinado de elementos de una existencia anterior, originados en las percepciones, como si fuese una nueva presentación de las imágenes. (Ferrater Mora, 1979).

Por su parte, Ungar prefiere tomar distancia de las propuestas tradicionales que plantea la filosofía para distinguir ambos conceptos dentro del campo del psicoanálisis, es decir, en relación con las apreciaciones de especialistas como Freud y Melanie Klein. Estos especialistas se ocupan preferentemente de la palabra fantasía, entendiendo que fantasear es una actividad del pensamiento liberada de las exigencias de la realidad concreta, operación que se muestra en el juego de los niños y en los ensueños diurnos de los adultos mientras, que para Freud son realizaciones de deseos ocultos en el subconsciente.

Por otro lado, Melanie Klein (1930) entiende que, desde que el pequeño comienza a operar con su mente, la fantasía se hace presente para convertirse en la base de los vínculos del pequeño tanto consigo mismo como con el mundo que tiene alrededor. Según Klein, la fantasía, en el terreno de lo inconciente, se vincula con los sueños, las ensoñaciones diurnas, el juego y el arte. Al respecto, la doctora Hanna Segal (1991), establece diferencias sobre estas cuatro manifestaciones sobre la base de la relación con la realidad y la actividad de simbolización. Efectivamente mientras el arte y el juego se diferencian de los restantes porque son los primeros que traducen en realidad una fantasía, el sueño y el juego coinciden en ser operaciones mentales que tratan de elaborar una fantasía inconciente. Por su parte la ensoñación diurna es más bien patológica, propia de personalidades pobres que viven en una realidad monótona.

A manera de síntesis, Virginia Ungar (2000), expone que cuando una fantasía pierde su carácter egocéntrico se puede transformar en imaginación, es decir tener posibilidades de configurar un mundo fantástico, hipotético, apoyado en elementos de la interioridad del sujeto, así como también en elementos de la realidad externa. La misma autora finaliza afirmando que la imaginación se dedica a investigar las posibilidades de materialización de una realidad tanto interna como externa, sin agotarlas. Insiste Ungar

en diferenciar fantasía e imaginación. Esta última es definida como una operación de la mente que estimula numerosas combinaciones cuyo requisito esencial es entrar en contacto con el misterio de los objetos. Se abre entonces un nuevo punto de debate acerca del carácter de la imaginación, es decir, si está dotada de un carácter originario, productivo o sencillamente procede a practicar combinaciones nuevas de elementos preexistentes. Cornelius Castoriadis (1997) otorga un carácter originario y radical a la imaginación, pues en su tesis la convierte en la fuente de creación de un mundo propio para el ser humano. Por ello, la imaginación radical es un dato anterior a cualquier experiencia, una actividad previa a toda representación. Es el fruto del choque de lo que se recibe del mundo exterior, como una condición básica de la experiencia del hombre y no, un fruto del proceso del conocimiento. Es un elemento esencial para que el hombre desarrolle sus posibilidades creadoras.

Por otra parte, Ungar (2000) construye su propia distinción entre fantasía e imaginación, considerando la primera como un modelo sujeto a transformaciones que se manifiesta siempre que el sujeto se encuentra ante el objeto y su misterio. La mente utiliza la fantasía cuando se siente limitada para conocer al objeto, para superar la frustración del desconocimiento. En cuanto a la fantasía, la autora plantea que es productora de un mundo hipotético que puede practicar una liberación y evolucionar hacia la imaginación, como una exploración de diferentes posibilidades para avanzar en el proceso del conocimiento. La fantasía es promotora preferentemente de la certeza, mientras que la imaginación se inclina más bien a la conjetura, en la búsqueda de respuestas. Aquí se abre una conexión hacia las ideas de Castoriadis (1997) porque la imaginación, con sus búsquedas practica una apertura hacia el encuentro con diversos elementos que se le van ofreciendo en su actividad. La fantasía es intolerante hacia el desconocimiento; en cambio, la imaginación asume desde un comienzo la falta de

firmeza del saber y así accede, en el caso de los niños, al juego para tratar de compensar el desconocimiento con las propuestas nacidas en el ejercicio de la creatividad.

Los tres autores, es decir Ungar, Winnicott y Melanie Klein, coinciden en hacer apreciaciones sobre el juego infantil. Para Winnicott, el juego es una experiencia creadora, una forma básica de vida que se realiza en el espacio de la imaginación porque en ella el individuo no está obligado a diferenciar el hecho material de la fantasía. Por su parte, Melanie Klein advierte que los niños proyectan sus fantasías inconscientes, cuando personifican a sus juguetes o corporizan imágenes de su mundo interno en personajes del juego. El niño nunca agota su capacidad de jugar, la enriquece con un ejercicio más intenso de su fantasía y su imaginación.

Por otro lado Ungar define al juego como “el ejercicio de la conjetura imaginativa por medio de la acción” pues para el niño, jugar es actuar y es el punto más alto del ejercicio de la imaginación al toparse con el misterio del objeto. Al revisar los escritos de Melanie Klein, Ungar practica una reinterpretación, considerando el juego también como el modo natural de expresarse de un niño carente del lenguaje; el juego es así una suerte de muleta hasta que el pequeño se encuentra en condiciones de utilizar con propiedad el lenguaje hablado. Asimismo, el juego es productor, creador de significado, produce y reproduce (esto último está vedado a la imaginación).

El juego como productor puede ser un notable generador de significados. No se limita a ser la circunstancia que permite que el niño se exprese: puede devenir en un espacio que le facilita al pequeño producir frutos de su subjetividad, sin la imposición de límites desde el exterior. Éste aparece para fijar límites, para imponer sanciones. Se instala como frontera entre el juego creativo y la rígida realidad exterior. No necesita imponerle límites a la fantasía que ya es un modelo armado, cerrado, desinteresado de la cuota de misterio que justamente pone en actividad a la imaginación. Los límites no preocupan a

la fantasía, que se calma con un saber de ilusión. Los límites acaso molestan al juego creativo que la imaginación abre en las búsquedas por un mundo hipotético.

Desde un comienzo, Vigotsky (1982) describe al ejercicio de la imaginación como un proceso cuya base está dada por una serie de percepciones exteriores e interiores que el niño acumula para creaciones futuras, inclusive para el enriquecimiento de su fantasía. Así se da comienzo a un proceso complejo de transformación de esa materia primitiva, donde permanentemente se opera con la asociación de las impresiones o bien con su disociación. Los testimonios de la naturaleza pueden aceptarse tal como se perciben, o bien transformarse influidos por factores internos que le suman o restan valor. El espíritu creativo del niño no se puede sustraer a la sobrevaloración ni a la exageración. La mente infantil puede trabajar exclusivamente con imágenes, así como también con el campo científico, con la imaginación numérica. La actividad de la imaginación creadora accede a un paso final que es organizarse en un sistema. Es interesante destacar que para Vigotsky, la base de la creación, siempre está formada por la inadaptación que es fuente de necesidades y de deseos. Una carencia o un ideal pueden convertirse en el motor de la creación espontánea. Un ser que se siente totalmente adaptado al mundo que lo rodea, no crea nada porque sus aspiraciones ya están colmadas, así que es imprescindible que el hombre tenga una carencia que le impida adaptarse al medio circundante, para que su imaginación creadora se ponga en marcha. Hay, sin embargo, una tendencia a subrayar que la imaginación puede ser, en exclusiva, una actividad interior independiente de las presiones del medio. No obstante, Vigotsky prefiere tomar distancia de esta última postura.

El especialista afirma que en cada etapa del desarrollo infantil, la imaginación creadora se desempeña de una manera distinta, en sintonía con cada instancia evolutiva. Además, la experiencia infantil, en lo que al uso de la imaginación se refiere, es diferente en los

casos respectivos del niño y del adulto. Durante mucho tiempo se consideró la fantasía infantil como un campo de mayor riqueza y diversidad que la imaginación del adulto. Pero los progresos del análisis científico acabaron por demostrar que la imaginación infantil responde a intereses simples, fruto de la pobre experiencia del niño en comparación con la del adulto, cuyos hábitos deriva en la complejidad y variedad que conducen al trabajo de su imaginación.

Acaso, los especialistas sean demasiado contundentes a la hora de calificar como pobre la imaginación infantil, pues es una afirmación que suena rotunda. Estos investigadores deberían tener autocritica y preguntarse si sus estudios en materia de psicología infantil han llegado a la profundidad suficiente como para poder juzgar la mente del niño, sin dejar margen a posibles correcciones en el futuro. Tal vez, haya que explorar con mayor profundidad la psicología y la conducta exterior del niño.

La adolescencia es esa etapa de transición en la cual, la imaginación del ser humano abandona el carácter simple de la infancia para acceder a la complejidad de la adultez. El adolescente ya manifiesta, por un lado, una imaginación plástica y emocional o imaginación externa y, por el otro, una imaginación emocional, subjetiva, con elementos procedentes de la interioridad.

Frente a este proceso de complejización, Vigotsky (1982) afirma que el niño puede imaginar mucho menos que un adulto pero demuestra mayor confianza en los frutos de su imaginación y no se preocupa tanto por controlarlos. Es por eso que, en lo cotidiano, una primera acepción de la palabra imaginación se asocia con lo que no es real o que el niño ha inventado. El investigador juzga que los contenidos de la imaginación infantil son acotados, sino que también son altamente limitadas las posibilidades de combinación de las imágenes más sencillas. A pesar de tantas limitaciones, en la educación de todo niño la imaginación ha de ejercitarse y desarrollarse, con vistas a

moldear la conducta del adulto que en el futuro se integrará a la sociedad. Es un componente indispensable tanto de la vida del individuo como de sus vínculos con la sociedad.

Vigotsky se ocupa, en un tramo final de sus investigaciones, de diversas formas de creación en que los niños se destacan y que en especial se manifiestan en la edad escolar: la creación literaria, la creación teatral y el dibujo. De estas tres manifestaciones, la más característica es la literaria u oral, aunque en la etapa preescolar, la creación típica es el dibujo.

En cambio, desde los comienzos de la edad escolar, una gran cantidad de niños comienza a desinteresarse del dibujo, la creación característica de los primeros años de vida, para mantenerse solamente en los pequeños más dotados o más estimulados por el entorno familiar. El dibujo queda atrás como una señal de cierta madurez.

Es importante señalar que en esta nueva instancia el niño pasa del lenguaje oral al lenguaje escrito, que tiene sus leyes, que es más abstracto y que le exige un mayor esfuerzo de comprensión, sobre todo si no tiene cierta necesidad interior de manifestarse por escrito. La incorporación de la escritura y del lenguaje literario, lo lleva a tratar temas no relacionados con su afectividad ni con su imaginación. Siempre será más conveniente desarrollar la creación literaria infantil con temas vinculados al mundo interior del niño. Una primera tarea de la escuela es estimular en el niño la inclinación a escribir y el dominio de los medios de la escritura. La creación literaria infantil debe entenderse como una manifestación de juego, surgida de impulsos interiores espontáneos o dirigida para despertar nuevos gustos, fuerzas y aptitudes.

En segundo lugar, una manifestación muy cercana a la anterior es la dramatización o creación teatral infantil. La misma se considera la más cercana al niño porque el drama se apoya en hechos realizados por el propio pequeño, el cual vincula directamente el

arte con sus experiencias de vida. La dramatización es también la forma de creación en mayor contacto con el juego, por las experiencias de improvisación, por la colaboración de los niños, para preparar decorados y disfraces. La dramatización es un juego que se abre como escuela de vida del niño. Debe organizarse el espectáculo, de tal manera que el niño sienta que el proceso le pertenece, que lo satisface a él antes que a los adultos.

Por último, el dibujo, si bien es la actividad creativa infantil favorita en los primeros años de vida, no por ello pierde por completo su importancia en la edad escolar. Vigotsky (1982) distingue cuatro fases de actividad creativa que acompañan la evolución del niño. Después de la instancia de los garabatos, se abre una primera fase o fase de esquema, donde el niño grafica representaciones alejadas de su forma real. Ocurre cuando el niño dibuja de memoria. La fase siguiente es la del sentimiento, donde el dibujo intenta acercarse a la forma real del objeto. En la tercera fase se accede a la representación verosímil, donde el dibujo aparece como silueta o contorno, etapa que se alcanza en los diez años de edad. La cuarta fase es la de la representación plástica, con representaciones que incorporan volumen, perspectiva, tonalidades, juego de luces y sombras y sensación de movimiento. Es una instancia comprendida entre los 11 y los 13 años.

Después de reconocer, describir y valorar las diferentes expresiones creativas, Vigotsky concluye por afirmar que el principio de libertad es condición indispensable de toda creación, no solamente de las expresiones artísticas infantiles. En consecuencia, la creación infantil se desarrolla en un marco donde el adulto no presiona al niño creador, sino que lo estimula a seguir expresándose, sin apurar sus tiempos, aplaudiendo solo lo que se tenga derecho a esperar de un pequeño en cada instancia evolutiva. Los periódicos murales, la pintura mural, la confección textil de juguetes llega promediando la etapa escolar, es una instancia superior y superadora; con ella se desarrolla en forma

creciente la creación infantil porque la esfera de la técnica comienza a colaborar para estimular la imaginación creadora, tal como lo hizo en un comienzo la creación artística. El cultivo de la creación en la edad escolar, por las numerosas razones expuestas, tiene una extraordinaria importancia donde el arte se armoniza con la técnica. El objetivo es completar el desarrollo de una personalidad creadora, para desarrollar adultos que participen en la construcción del progreso social.

Capítulo 3: Elementos básicos de la arquitectura y el diseño:

En el campo de la comunicación humana, la imagen existió antes que la palabra; no obstante, el visual es el único medio de comunicación humana que carece del menor sistema capaz de implantar criterios destinados a la mejor comprensión de la imagen. Dondis (2004) comienza por afirmar que la alfabetidad visual es un dilema que debe resolverse, porque se relaciona nada menos que con la forma como vemos el mundo, con el riesgo de que exista una información visual relativa a cada individuo. A partir de esto el autor determina que debe abordarse la complejidad de la sintaxis visual.

Dondis recurre a la psicología Gestalt, al explicar que en los datos visuales se reconocen tres niveles diferentes e individuales. El primero de ellos es el *input* visual, una complejidad de sistemas de símbolos; en segundo lugar está el material visual representacional que parte de un reconocimiento del mundo circundante y que concluye por ser reproducido en el dibujo y la pintura, entre otras artes visuales. Por último se encuentra la infraestructura abstracta, la forma de todo cuanto aquello vemos, trátese de lo natural o de lo artificial.

De estos tres niveles, el tercero es el que reviste mayor importancia para desarrollar la alfabetidad visual. Al respecto, la teoría del arte de Antón Ehrenzweig (1973) postula un proceso primario de desarrollo y visión que se desdobra en un nivel conciente y un nivel secundario preconciente. A ello llega después de asociarle el término de Piaget (1967) *sincretístico* para denominar así la visión infantil del mundo a través del arte, con el concepto de la indiferenciación.

Por su parte, Arnheim (1973) también destaca las contribuciones de la teoría Gestalt, para no conformarse con el estudio del funcionamiento de la percepción sino que busca

trascender ese objeto de interés, investigando la calidad de lo percibido mediante la visión, de las unidades que acaban por unirse en un todo acabado, adoptando ciertas estrategias, como si estuviesen impulsadas por fuerzas compositivas. A partir de este concepto, Arnheim y la Gestalt preparan el terreno para uno de los postulados básicos de Dondis: todo acontecimiento visual es una suma de forma y contenido, cuyas partes constituyentes (color, textura, entre otras) influyen, cada una con su significancia, para el resultado final de la composición. Ante la falta de sistemas estructurales absolutos para la composición visual, el interiorista debe emprender el proceso con inteligencia, sin perder de vista el resultado final, a medida que va logrando una disposición ordenada de las partes.

Ante el desafío que significa comenzar de cero con una habitación vacía y despojada, todo interiorista responsable sabe que puede recurrir a los elementos y principios del diseño como sus mejores aliados. Mientras los elementos agrupan a las materias primas y a las herramientas con las que se va a trabajar, incluyendo colores, texturas, espacio, adopción de líneas y formas, los principios de diseño están destinados a dar buen uso a los elementos citados. Los principios de diseño son el balance, el énfasis, el ritmo, la proporción, la escala, la armonía y la unidad.

3.1 – Color:

Dondis (2004) explica que el diseñador materializa una composición a partir de la interrelación entre líneas, texturas, colores y proporciones, esperando entablar así comunicación visual con el observador, quien mediante el acto de ver debe dar señales de haber recibido el mensaje del profesional, de manera que quede claro a qué propósitos apunta el diseño expuesto. La composición se construye sobre la base de los siguientes elementos visuales: línea, color, contorno, dirección, textura, escala,

dimensión y movimiento. El elemento más importante es el de carácter tonal para la experiencia visual; los restantes se dan a conocer por medio de la luz, la cual obtiene una respuesta en el acto de ver. De acuerdo con las intenciones del diseñador, pero también de los criterios subjetivos que influyen en la respuesta del espectador, cada uno de sus elementos se apreciará de manera diferente.

Dondis (2004) se detiene en la consideración de los diferentes elementos enumerados y para referirse a la línea, recurre al concepto de equilibrio del hombre, que ejerce la mayor influencia psicológica y física sobre la percepción humana. Mantenerse de pie, en equilibrio vertical es la referencia visual más potente para el ser humano, apoyo indispensable para emitir juicios visuales. De esta manera, se impone a todo lo visto un eje vertical con un referente secundario horizontal y entre los dos conducen a medir el equilibrio. El eje visual también recibe el nombre de eje sentido. Si el mismo falta, se produce una situación de desorientación tanto para quien emite la información visual como para quien la recibe. El eje sentido, asume significación de acuerdo con los propósitos con que se utilice en la comunicación visual. Puede asociarse con el reposo o con la atención; por ello es el primer factor compositivo a tener en cuenta.

En segundo lugar, Dondis expone sus apreciaciones sobre el color, al cual define como una fuente muy valiosa de comunicadores visuales por su afinidad con las emociones y por inscribirse en categorías diversas de simbolismos. Encuentra un ejemplo ilustrativo en el color rojo que es polisémico ya que se puede asociar al amor, al peligro y a la violencia, entre otros significados. El aporte más valioso de Dondis se refiere a las tres dimensiones del color que pueden definirse y medirse. Ellas son el matiz, la saturación y el brillo. A partir de los tres matices primarios o elementales que son el amarillo, el rojo y el azul, los colores se agrupan para compartir efectos comunes. La saturación se refiere a la pureza de un color respecto al gris; un objeto está más cargado de expresión,

cuanto más saturada está la coloración del mismo. Por último, el brillo es una dimensión acromática pues va de la luz a la oscuridad, al valor de las gradaciones tonales, según Dondis.

En tercer término, Dondis define a la textura como aquel elemento visual que interactúa con el tacto, como si fuese su doble. Reconoce que también por medio de la vista se puede apreciar una textura real, a diferencia del color. Añade que toda textura puede prestarse a una vivencia enriquecedora de los sentidos y en su concepción tienen mucho que ver las mayores o menores variaciones con que una sustancia participa en la superficie del material.

En cuarto lugar, se resalta la importancia de la escala, un elemento concebido como un proceso a lo largo del cual todos los elementos visuales se prestan a modificarse y definirse entre sí, como puede suceder cuando interactúan el tono y el color. Sin embargo, el factor que más gravita para disponer una escala, es la medida del propio hombre. Existe cierta proporción correspondiente a un hombre medio, cuando se trata de concebir objetos grandes destinados al confort, tales como las bañaderas o los automóviles. Al respecto la escala más famosa es la sección aurea de los griegos, la cual se obtiene bisecando un cuadro y utilizando la diagonal de una de sus mitades a modo de radio para ampliar dimensiones. Sin embargo, también se aprecian otras versiones contemporáneas, como la que propuso Le Corbusier (1976). La base de su sistema es la unidad modular concebida a partir del tamaño del hombre. Dicha proporción permite, por ejemplo, determinar la altura media de un techo. Los restantes elementos destinados al diseño deben atender a esta medida de unificación. El control de la escala es imprescindible para vincular el tamaño con el propósito. El espacio se puede manipular para crear una ilusión de confort.

Por otro lado, Dondis afirma que la dimensión existe en el mundo real como representación volumétrica pero puede recurrir eventualmente a la simulación, valiéndose del uso de la perspectiva o el claroscuro. La dimensión real es un elemento predominante en las artes plásticas, la arquitectura, el campo del diseño y frecuentemente se configura como un problema complejo, sobre todo cuando hay que previsualizar y formular planos a tamaño natural. La visualización dimensional sin duda es altamente compleja y le exige al interiorista que en una etapa previa ya disponga de una comprensión profunda de ese conjunto que se concretará en un material visual tridimensional. Abordará innumerables bocetos para componer la escena y no podrá excluir un elemento visual imprescindible como el movimiento, que para Dondis representa una de las fuerzas visuales con mayor predominio en la vida del hombre.

Los elementos enumerados y caracterizados son los componentes esenciales de los medios visuales y ninguno de ellos debe faltar para resolver con eficacia un acto de comunicación visual, pues la unión armónica de todos ellos permite transmitir mensajes de comprensión clara.

El análisis del color como componente fundamental de un espacio interior, parte del campo de la física y concluye por vincularse con la psicología, por la posible influencia de las tonalidades sobre diversas manifestaciones de la conducta humana. En un comienzo, se suministra una definición del color limitada al campo de lo científico.

El color es la calidad de los fenómenos visuales que depende de la impresión distinta que producen en el ojo, las luces de distinta longitud de onda, la ausencia total de luz (negro) o la suma de todos los colores (blanco). (Rubio, 1992).

Grandis (1968) plantea una serie de factores, de los cuales depende la percepción del color. En primer lugar distingue factores físicos y químicos. De acuerdo con los mismos, los colores pigmento resultan de la constitución molecular de la materia que se limita a reflejar determinadas tonalidades del espectro, una vez que absorbe o refleja los rayos de luz. En segundo lugar, debe prestarse atención a la conformación del aparato visual humano, dado que el mismo cuenta con células capaces de percibir el color y de transformarlo luego en señales químicas destinadas al cerebro. No solamente se tiene en cuenta la anatomía humana sino también su psicología, puesto que una misma tonalidad puede impactar de manera distinta a dos personas diferentes.

Por otro lado, puede establecerse una primera clasificación de los colores en dos grandes grupos: colores luz o aditivos y colores pigmentos o sustractivos. En los colores aditivos, la luz se puede dividir al traspasar el prisma. Al respecto, los colores primarios son el rojo, verde y azul; conocidos como colores puros. En contraposición, los colores sustractivos son aquellos que al incrementar la cantidad de pigmentos, experimentan una reducción en cuanto a la longitud de onda reflejada y al practicar una suerte de fusión se obtiene como resultado la ausencia del color (el color negro). Asimismo los colores primarios sustractivos son el magenta, después de absorber el verde de la luz; el amarillo, tras haber absorbido el azul y el cyan, una vez practicada la misma operación con el amarillo.

Las anteriores consideraciones quedan estrictamente limitadas al campo de los fenómenos físicos. Sin embargo, inicialmente se anunció que el color es objeto de estudio por parte de la psicología, dado que se involucra con diversas manifestaciones de la conducta humana. Sobre la base de búsquedas propias, se explica que:

Algunas investigaciones como la que hizo Eva Heller en Alemania a dos mil personas de distintas profesiones, preguntándoles que era lo que sentían psicológicamente acerca de su color favorito y qué era lo que les incomodaba acerca de los otros colores, a través de ésta investigación, Heller llegó a la conclusión de que los colores afectan las emociones, algunos son agradables, otros molestos, existen los sedantes o estimulantes y nos afectan de distintas maneras según el grado de luminosidad en la que se encuentren. (Eva Heller 1994).

El interiorismo trabaja con estas premisas para armonizar las tonalidades y aprovechar al máximo las posibles influencias del color sobre la conducta de los ocupantes de la vivienda, por lo cual conviene acentuar o debilitar la presencia de un color determinado, según el grado de acentuación o rechazo que genere en el individuo. En virtud de lo expuesto, se llega a una definición evidente de la psicología del color, para trascender las investigaciones de la física.

La psicología del color indaga la correlación entre los rasgos de la personalidad y las preferencias por un determinado color, y examina, por ejemplo, hipótesis acerca de cómo influyen los colores en nuestro comportamiento, o cómo influye nuestra personalidad en la elección de los colores. (Max, L. 1993).

Las conclusiones alcanzadas en los estudios abocados a la psicología del color no deben ser tomados como dogma ya que el campo de experimentación es la subjetividad

humana y no existe un único complejo afectivo sino una diversidad, tan vasta como la misma humanidad.

En consecuencia, en la realidad concreta puede encontrarse una multiplicidad de casos donde dos personas como mínimo difieran frente a la contemplación de un color determinado. Por ejemplo, los orientales consideran que el color azafrán es un signo del mayor grado de espiritualidad que puede alcanzar un individuo, mientras que en occidente, el mismo color es solo una tonalidad cercana al amarillo que no reviste ninguna significación especial.

Se puede afirmar, por otra parte que el color es un instrumento de comunicación ya que establece vínculos entre los individuos, los cuales no están exentos de la demostración de sentimientos. De esta forma queda claro que determinados colores resultan estimulantes para recuperar la serenidad, el optimismo e inclusive la salud del cuerpo.

Kris Tidmore (1978), con el apoyo de diversos especialistas, sostiene que los estadounidenses suelen cambiar frecuentemente los interiores de sus viviendas y en esas transformaciones, le dan una importancia dominante al color. Para profundizar en sus apreciaciones, el autor recurre a Whiton (1974) para quien el interiorista debe aceptar que la elección del color involucra no solamente componentes estéticos sino también, factores físicos fisiológicos y psicológicos que tienen tanta gravitación como la destreza para componer un ambiente habitable.

La Garce (1972) es un antecesor de Whiton al sostener que el diseñador crea un entorno mucho más agradable para habitar, en cuanto él mismo establece una relación con la compleja personalidad humana, después de seleccionar colores y equipamientos. Entonces, existe una tendencia a apreciar el vínculo entre el color y el interior. Por ello, no basta con manejarse mediante muestras de tonalidades, ya que las mismas pueden sufrir una gran transformación en el momento de cubrir paredes y techos. Acaso, de

acuerdo con Andrasko (1973), sea preferible recurrir a la técnica de los dibujos de interiores en perspectiva, a modo de bocetos. Está comprobado que el color se potencia en los dibujos con perspectiva y profundidad.

Whiton subraya la utilidad del test de los colores del doctor Max Luscher, empleado para el análisis de la personalidad como ayuda para psicólogos y médicos en el diagnóstico (trabajo presentado en el Congreso Internacional de Psicólogos de 1947 en Suiza). En dicho test, el orden en que se seleccionan los colores, refleja una estructura de personalidad, existente más allá de las influencias de la sociedad. Consecuentemente Tidmore propone combinar la técnica de Andrasko con la prueba de Luscher para poner en práctica un método que seleccione los colores apropiados para los interiores, de manera que el cliente quede satisfecho con el trabajo realizado por el interiorista.

Una contribución significativa del funcionalismo, de acuerdo con el autor, es la influencia dominante del color en la composición de los interiores, pues él mismo tiene el atributo de dirigir la vista, e inclusive de crear ilusiones y ocultar fallas. A ello se añade las consideraciones de mucha gente común en torno de los colores: colores cálidos son el rojo, el anaranjado y el amarillo, en consonancia con el sol y el fuego; colores fríos son el azul, el verde y el violeta, en armonía con el cielo y el agua. Para Faulkner (1968), los colores fríos pueden crear la ilusión de expandir las dimensiones de un cuarto, mientras que los colores cálidos pueden operar un efecto contrario.

Por su parte, Birren (1969) expone sus propias ideas en torno de la utilización de colores cálidos y fríos. Parte de lo queda en llamar acción centrífuga, es decir que el cuerpo se inclina a dirigir su atención hacia el exterior con colores cálidos y altos niveles de iluminación. Es una ambientación apropiada para fábricas, escuelas, hogares de artesanos o deportistas pues el entorno estimula la creatividad. Por el contrario, con colores fríos, se ejerce una acción centrípeta desde el entorno hacia el organismo, que

facilita la concentración de la persona en tareas del intelecto, por lo cual puede destinarse a un entorno apto para oficinas o cuartos de estudio. Queda claro que el interiorista no debe recomendar colores cálidos para personas tímidas ni colores fríos para personas inquietas.

De todas maneras, el éxito de la aplicación de un color no depende únicamente del empleo de esa tonalidad, sino también de la iluminación natural y artificial, la superficie a cubrir e inclusive de las variaciones en la textura (Berry, 1967). En tal sentido La Garce (1972) estudió las preferencias en materia de colores, en relación con los equipamientos y allí descubrió que el interiorista debe ayudar al cliente a determinar qué color desea para el interior de su residencia, pues las tonalidades que más se proponen para la venta suelen no satisfacer de antemano las preferencias de los clientes. No se resuelve la composición del ambiente exclusivamente sobre la base de los colores preferidos. Hay que saber interpretar el gusto del cliente, por lo cual el diseño de interiores es verdaderamente un trabajo interdisciplinario de alta especialización.

Por último, resulta indispensable hacer un breve repaso de las respectivas significaciones que el doctor Luscher (1971) atribuyó a las diferentes elecciones de color, desde un enfoque psicológico. El científico elaboró una verdadera filosofía del color. Por ejemplo, afirma que el rojo es un color muy excitante, que significa deseo y urgencia por alcanzar resultados exitosos. En segundo lugar, la preferencia por el amarillo señala optimismo y esperanza en el futuro. Por otro lado, el violeta implica el deseo de agradar a los otros (es una tonalidad preferida por pre-adolescentes). En cambio, el azul significa calma, un estado espiritual libre de inquietudes. En contraposición, el verde moviliza a la persona para hacer prevalecer sus opiniones personales y resistirse a los cambios. En lo que respecta al gris, promueve el ocultamiento, una actitud tendiente a desvincularse de todo compromiso. En cuanto al

marrón, significa la búsqueda de alivio para cierto estado de insatisfacción. Por último, Luscher afirma que el negro es la negación del color que expresa la idea de la nada, de la extinción, de la insatisfacción completa frente a un mundo que no es como debería ser.

Las afirmaciones de Luscher son relativas, ya que existen diversas circunstancias en la vida humana en las que dichos significados experimentan transformaciones sustanciales. Como por ejemplo, para el mundo islámico el color de luto es el blanco mientras que para los católicos el color de luto es el violeta. Sin embargo, no se puede negar que es acertada la distinción entre los efectos respectivos de colores cálidos y colores fríos sobre la personalidad humana.

Jenny Gibbs (2006), asegura que el color es la herramienta más atractiva que tiene un diseñador dado que constituye el primer aspecto del que se ocupa la percepción humana en un interior, formándose una opinión del mismo, sobre su calidez, su serenidad, su elegancia y sobre la variedad de impresiones que solamente pueden generar las tonalidades elegidas. En consecuencia, un interior puede adquirir vida y brillo con tonos contrastantes, pero los mismos serán sustituidos por colores contiguos, si se busca crear una atmósfera de relajamiento. Los colores neutros, desde los grises fríos, hasta el marrón chocolate, pasando por el marfil, también pueden hacer contribuciones significativas en función de la atmósfera requerida por la habitación, siempre y cuando no acentúen la monotonía.

Gibbs (2006) comparte la opinión generalizada en el interiorismo de que los colores afectan a la sensibilidad humana de diferentes modos, por lo cual la psicología del color cobra protagonismo actualmente con justa razón. Los individuos elaboran diferentes respuestas no solo desde lo emocional sino también desde lo físico, vinculado con la vibración que cada color del espectro electromagnético emite con una longitud de onda

propia. No es este un dato menor sino que resulta fundamental desde un comienzo, cuando el interiorista le asigna un esquema cromático sólido al cuarto que el cliente le encarga.

Gibbs suministra algunos ejemplos, atribuyendo energía y vitalidad al rojo, paz al azul, armonía al verde, espiritualidad al lila, relajamiento a los rosas suaves, entusiasmo al amarillo y al naranja, pasión a los rosas brillantes. El blanco puede otorgarles un toque brillante mientras que el negro es capaz de absorber todos esos colores y restarle energía al espacio. Otro punto tiene que ver con las asociaciones de colores según la cultura. Sobresale la diversidad de significaciones opuestas atribuidas al rojo: para los chinos es el color de la felicidad; por el contrario, para los indios americanos y la tradición celta se asocia con la muerte y la desgracia. Los cristianos ven en el rojo, un símbolo del martirio de Cristo.

3.2 – Textura y materiales:

La textura es otro componente indispensable del diseño de interiores, cuyo tratamiento merece la misma dedicación que el color, de manera que también en este segundo caso, el interiorista puede recurrir a los consejos de los psicólogos para componer un ambiente agradable para sus clientes. Según Luisa García, la textura es:

El conjunto de propiedades superficiales de un objeto que se perciben por medio de la vista y el tacto. Se interpretan como lisas, brillantes, ásperas, rugosas, suaves, opacas, entre otras y aportan sensaciones de dimensión, profundidad y riqueza a cualquier diseño. (Luisa García, 2009)

Es posible establecer una distinción entre texturas orgánicas o naturales y texturas inorgánicas. Mientras las primeras se reconocen en elementos procedentes de la naturaleza como las piedras, las flores, las fibras naturales o el cuero, las segundas forman parte de las superficies de la materia con que se fabrican objetos determinados como los muros de vidrio, acero o ladrillo.

La anterior clasificación divide a las texturas en cuanto materiales pero puede practicarse una nueva distinción en el reconocimiento de contrastes. En efecto, una textura rugosa contrasta con una textura suave al tacto; en el terreno de lo visual se oponen las telas estampadas a las lisas mientras que ciertas texturas exponen un acabado mate diferente de otras que son brillantes.

En lo referente a los logros a alcanzar con la utilización de texturas determinadas en el diseño, se persiguen dos objetivos. El primero de ellos es funcional; en cambio el segundo es estético. Tal vez, el segundo de los objetivos permite mayor creatividad al interiorista que el primero. En el primer caso, las texturas establecen una relación estrecha con la luz. La luz ofrece un efecto decisivo al reflejarse en los objetos, permitiendo crear diferentes ambientes. De la luz depende directamente cómo se perciben las texturas y el color. Las superficies brillantes naturalmente reflejan la luz, mientras que las mates terminan absorbiéndola. De este modo se influye sobre el calor y la temperatura ambiente. Además una superficie áspera oscurece los colores mientras que una superficie suave los aclara. Por otro lado hay que considerar que todo material tiene una cualidad textual y sensorial, que por el tacto se puede apreciar por ejemplo en tejidos, maderas, piedras y es ideal combinar texturas rugosas y suaves en un interior para que armonicen con los elementos que las rodean, se adecuen a los usos del cuarto y no afecten con los contrastes propios de su diferencia de cualidad. Se procurará entonces poner énfasis en unas texturas y disimular otras, según los casos.

Ciertamente, la función de la textura en el diseño de interiores es un secreto profesional, siempre que se busque crear un impacto a la hora de componer un espacio. La textura va mucho más allá de la impresión sensorial porque el examen táctil puede movilizar recuerdos, de manera que la evocación conduzca al sujeto a revivir una experiencia en particular. Por ello, es un componente que no debe ser subestimado y que puede crear vínculos con profesionales del campo de la psicología. Es uno de los elementos que pueden añadir una dimensión inesperada a un espacio, más allá de esos componentes visuales que son la línea y el color. Sin lugar a dudas, es un componente que enriquece de manera apreciable el disfrute de un interior, así que los profesionales, ante un espacio vacío, no solamente se encuentran ante el desafío de la selección del color sino ante un nuevo reto, que es decorar con textura; desvalorizar la incidencia de la misma puede perjudicar el trabajo del interiorista.

Gibbs (2006), es contundente al afirmar que un proyecto puede ser un fracaso si no hace un manejo contrastante de texturas y si no incluye por lo menos, tres texturas distintas que contribuyan con su diversidad, pues el efecto contrastante otorga rápidamente vitalidad a un esquema y modifica de inmediato la percepción del color, de acuerdo con la absorción y el reflejo de la luz por parte de los materiales empleados. En consecuencia, para realzar su tarea, los interioristas combinan texturas que reflejan la luz con texturas mate, es decir esmalte, telas de seda o muebles pulidos con pintura mate, alfombras gruesas y madera sin pulir.

El peso, es uno de los principios básicos en la utilización de la textura. Mientras las texturas gruesas otorgan pesadez a los objetos, por el contrario las texturas suaves otorgan liviandad. En consecuencia, suele respetarse el principio de que los objetos que reflejan mayor cantidad de luz, se perciben como menos pesados. Un segundo principio, es agregar interés a un espacio mediante las texturas, para crear contrastes. A manera de

ejemplo, paredes blancas ornadas con molduras elegantes, pueden recibir un acabado con textura que acepte el uso del mimbre y del ratán, con una mano de pintura blanca.

La decoración rústica al estilo de la cabaña, configura un estilo que ejemplifica la riqueza de la textura aplicada al interiorismo. Las paredes adoptan un registro bruto de la madera, mientras que los suelos de piedra natural aceptan ser cubiertos por alfombras gruesas de peluche. Si bien este estilo hace resaltar el color, en combinaciones de rojos, negros y marrones, la diferenciación de texturas da profundidad al espacio porque da lugar a sensaciones contrastantes, entre el peluche, la madera y la piedra, lo cual configura una actitud audaz que es propia de estilos contemporáneos. En consecuencia, de acuerdo con tendencias modernas de decoración, no debe temerse a un empleo de texturas contrastantes, acercando el hormigón a la seda y esta misma a los ladrillos en bruto, ya que la textura ha quedado definitivamente caracterizada como un instrumento decorativo de avanzada.

Aquellos cuartos que se manejan con texturas diversas conducen a experimentar estímulos o un estado de relajamiento. El interiorista puede fijarse como meta, componer un espacio donde el individuo desee permanecer largas horas ejercitando sus sentidos, particularmente la vista y el tacto.

A la hora de seleccionar texturas, merecen la misma atención aquellas vinculadas a la estructura básica y los detalles arquitectónicos del espacio, como aquellas que componen los objetos destinados a la decoración. La primera capa de la textura que el diseño de interior tiene en cuenta, concierne justamente a la estructura básica y los detalles arquitectónicos de un espacio determinado: la textura del techo, de la pared y la que pertenece a molduras y puertas, a las cuales conviene añadir la perteneciente al solado. No solamente se tendrá en cuenta la pintura sino también el empapelado, la

utilización de piedra, ladrillos, mármol o baldosas; estas opciones de textura acentúan la profundidad en la decoración de un interior.

En cuanto a los objetos, los amantes del reciclaje aseguran que las cosas antiguas se caracterizan por la riqueza de sus texturas, armonizando suelos antiguos de madera, mantas tejidas al crochet, cortinas de encaje, con vajilleros transparentes repletos de copas de cristal. Es posible conciliar la presencia de esas texturas con las propuestas contemporáneas, que han hecho resurgir la madera de pino (de textura sólida), la chenilla (de rica textura), destinada a la tapicería y los cubrecama; se han incorporado también las plantas y las alfombras árabes.

Dado que la lista de texturas es muy extensa, en el momento de practicar la selección es necesario adoptar algunas precauciones, para no entusiasmarse con contrastes que terminen generando un rechazo en los ocupantes del espacio o en sus visitantes. Materiales como el yute o el hilo sisal transmiten una aspereza natural que en principio puede resultar agradable, para experimentar una situación distinta pero con el riesgo de disminuir el necesario confort que un espacio debe brindar, como sucede con una alfombra de lana. Por otro lado, las baldosas de piedra, cerámica o terracota pueden terminar resultando frías para los pies, así que nuevamente convendría recurrir a alfombras de lana de punto grueso. Al respecto, existe un amplio listado de telas a utilizar que va más allá de las lanas, porque también pueden ser útiles la seda, el terciopelo grueso o el lienzo. La selección de texturas altamente contrastantes exigirá una prueba previa con muestras de todo los tejidos, mezcladas y combinadas antes de comprar los materiales para la ambientación.

Gibbs (2006) reconoce que todo diseñador dispone en el presente de una gama de materiales muy amplia y estimulante para emprender las creaciones más originales. En su consideración, es fundamental la selección de los materiales y acabados destinados

en el comienzo a las paredes y al suelo, pues los mismos deben estar en consonancia con la imagen, el estilo y la funcionalidad del cuarto. En esa instancia inicial, el diseñador debe obedecer a ciertas premisas, como proveerse de materiales ignífugos y otros tejidos respetuosos de normas de seguridad. Asimismo, debe solicitar a los proveedores muestras de un tamaño apreciable para someter la utilización de materiales y colores a la consideración del cliente. Simultáneamente, el interiorista tiene que cuidar la manifestación del acabado, el cual, correctamente tratado, contribuye a dotar un espacio de contornos definidos o de mayor amplitud visual.

El revestimiento blando es ideal para un interior infantil; el filtro le proporciona una base estable y con el pueden confeccionarse tanto las moquetas como las alfombras, en sisal, fibra de coco, junco o algas, de acuerdo con la selección de Gibbs. Otra opción la configuran los revestimientos de paredes con azulejos, corcho, baldosas metálicas, ladrillo, revestimiento de madera y panelados. Por otra parte, también puede recurrirse a la pintura a base de agua. Se dispone de productos novedosos como el barniz al agua para la pintura para madera y el acabado de cáscara de huevo. Son igualmente apropiadas las pinturas texturizadas, metálicas o spray. Por último, el papel pintado y los revestimientos de tela pueden dar originalidad y un carácter vistoso a la composición del interior.

Para los revestimientos de paredes, son tan importantes los estampados como los acabados decorativos con pintura tales como el texturizado o el vetado que colaboran al reflejar la luz. El uso de tela en paredes y pantallas introduce una atmósfera de intimidad, da un toque de lujo y suavidad mientras suministra ventajas acústicas. No obstante, la introducción del machimbre o el panelado de madera también pueden conferirle la intimidad propia a un cuarto. En conclusión, los acabados de una

composición de interiores son tan decisivos como el contraste entre texturas y la difusión de la luz para completar una tarea compositiva exitosa.

3.3 – Escala del espacio:

El espacio asume una importancia primordial, dependiendo de la utilización que el diseñador haga de los diversos elementos que conforman la ambientación. Debe quedar claro desde un comienzo, que la gran amplitud o la reducida dimensión del espacio a ambientar no favorece ni perjudica por adelantado la tarea del interiorista, el cual a menudo puede sentirse más agobiado por idear un diseño para un sitio monumental, antes que para un cuarto de una medida estándar. No obstante, puede resultar seductor el desafío de diseñar un interior de gran amplitud ya que se crearían diversas áreas dependiendo de la función que se les quiera asignar: sector de estudio, de juego, de esparcimiento y de descanso. En el caso de ser una habitación estándar o pequeña, el criterio que prevalezca debe ser el de la funcionalidad.

Desde luego existe un fuerte condicionante como es el perfil del ocupante, que incluye su extracción socioeconómica, sus preferencias, sus costumbres y su psicología. En la actualidad, existe una disciplina que es la psicología ambiental, basada en el estudio del vínculo entre el individuo y su entorno, el cual está impregnado no solamente de huellas culturales sino también de la historia personal del sujeto. En consecuencia, la psicología ambiental presta atención al medio ambiente así como también a las condiciones que lo hacen apropiado para ser ocupado por sus moradores. En razón de lo cual, el contexto asume su función como componente del comportamiento humano, como una de las fuentes que dan identidad a la persona y le permiten una inserción en sociedad. Se tiene en consideración tanto el medio ambiente natural (ecosistema) como el medio ambiente especialmente construido o acondicionado (hábitat).

La psicóloga María Josefa Soto (2007), afirma que el ser humano es una totalidad de cuerpo y mente que opera en simultáneo con sus actividades físicas, intelectuales y emocionales, bajo el determinante del medio ambiente. Cada ser humano tiene una manera personal de moverse y de integrar las áreas físicas, afectivas e intelectuales. Una vez que el individuo toma conciencia de la interacción que su cuerpo puede alcanzar con el espacio, adquiere una mayor seguridad, la cual se refleja en un desempeño más eficaz de las tareas y en una mejor comunicación con el prójimo. Ese desempeño optimiza su interacción con el espacio y con cada objeto que interviene en su composición. En consecuencia, la composición del espacio puede repercutir en el mejoramiento de las relaciones interpersonales.

3.4 – Límites:

Según Dondis (2004), lo visual, al formar parte de una composición definida, en este caso por el interiorista, se constituye en acontecimientos que esperan una reacción por parte de un observador, quien responde a los estímulos, conciente o inconcientemente. En esa situación de interdependencia entre la declaración del interiorista y la reacción del espectador, actúan los elementos visuales ya enumerados y la dimensión puede actuar como uno de los dominantes.

En efecto, la dimensión existe en el mundo concreto, ya que se la percibe mediante la visión, pero no es un elemento limitado sino que también puede jugar con la ilusión. La representación volumétrica queda acotada en pinturas o fotografías por ejemplo a representaciones bidimensionales de la realidad, en las cuales el volumen real permanece implícito. Es invaluable la contribución de la perspectiva como el mejor recurso para simular la dimensión. El buen artista sabe como utilizarla, siguiendo una serie abundante y compleja de premisas, donde el juego con la línea crea efectos

tendientes a producir una sensación de realidad. El uso de la perspectiva se puede emprender con total libertad, aunque siempre después de un estudio técnico cuidadoso, cuyos resultados quedan almacenados en la mente del interiorista.

Todas las artes visuales deben encarar el problema creado por la dimensión real, por el volumen total y real de cada elemento. El interiorista deberá entonces experimentar una comprensión profunda del conjunto, imponerse el seguimiento estricto de una serie de pasos para llevar adelante el traslado entre planos, lo bidimensional y lo tridimensional. En esta instancia, el boceto debe hacerse en perspectiva y en grandes cantidades, a modo de ensayo y error. En segundo lugar, junto con la dimensión también debe tenerse en cuenta al movimiento, en el cual Dondis reconoce a una de las fuerzas visuales de mayor predominio en la experiencia del hombre. A la hora de componer una formulación visual estática, el interiorista recurre a su experiencia de movimiento en la vida cotidiana para sugerirlo (la imagen televisiva o cinematográfica manifiesta aquí su superioridad frente a una pintura o una fotografía).

3.5 – Formas:

Por su parte, Dondis (2004) también plantea que la línea se caracteriza por describir un contorno, el cual se diversifica en tres contornos básicos: el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero. Son tres figuras simples que no solamente se pueden describir con facilidad sino que también se construyen con sencillez, por medio del dibujo o la palabra. Todas las formas que el hombre pueda producir con su imaginación o bien reconocer sobre el mundo que lo rodea, en una combinación infinita, proceden de los tres contornos básicos. Los mismos manifiestan tres direcciones visuales básicas. Este autor asigna al cuadrado, la horizontal y la vertical; en cambio, al triángulo la diagonal y al círculo la curva. Mientras la referencia horizontal-vertical facilita el equilibrio del

hombre y el de los objetos materiales, la dirección diagonal es una fuerza direccional inestable, que provoca desde lo visual, mientras que las fuerzas direccionales curvas se asocian a la repetición. De todas maneras, todas las fuerzas direccionales tienen gran importancia para alcanzar el efecto buscado al imaginar la composición.

Al momento de diseñar, el especialista decidirá si trabajará con formas curvas o ángulos rectos, con el fin de relacionar a partir de ahí todos los espacios para dar una unidad. Así también se tendrá en cuenta los objetos y elementos decorativos, es decir, si se trabaja con curvas los muebles serán de forma redondeada y si se trabajara con espacios rectos, los elementos decorativos acompañarán su forma, así podremos hablar de una integridad en el espacio.

Con respecto a los principios del diseño, el primero de ellos recibe el nombre de balance y consiste en el equilibrio visual alcanzado en un cuarto, así como también se refiere a la manera y el emplazamiento donde se colocan los elementos dentro de un cuarto, es decir la línea, la forma, el color y la textura. Conviene distinguir el balance formal o simétrico, el cual produce un efecto análogo al del espejo, del balance informal que utiliza objetos distintos del mismo peso visual, con el objeto de producir equilibrio en un interior.

En segundo lugar, el énfasis se define como el punto focal del cuarto, es decir el área hacia la cual queda atraído el ojo de quien ingresa en el lugar; es un centro de interés sobre el cual debe converger toda el área expuesta a la vista. Puede ser un punto focal natural o una ilusión creada mediante la interacción de líneas, formas, colores y texturas.

En tercer término, aparece el ritmo que proporciona la disciplina necesaria para controlar el ojo mientras la mirada se va desplazando dentro de un cuarto. Éste posibilita que el ojo se desplace entre los objetos pero que también sea capaz de

distinguir la totalidad. Se lo puede crear mediante la repetición de líneas o colores, o bien a través de la progresión. El ritmo progresivo es tanto creciente como decreciente en el tamaño, el color o la dirección.

Es igualmente significativo el cuarto principio, el de la proporción y la escala, pues define las relaciones de tamaño en un cuarto. Mientras la proporción establece la manera en que los elementos integrantes de un objeto se vinculan al mismo como un todo, la escala mantiene relación con el tamaño de un objeto, en cuanto se la compara con la dimensión del espacio donde el mismo está situado. Tan importante como la arquitectura a la que pertenece un interior, al considerar la escala del entorno del hombre, se debe tener en cuenta otro factor importante que es el cuerpo humano, la divina proporción por la cual se interesaron desde los antiguos griegos hasta Leonardo Da Vinci. En la época contemporánea, Le Corbusier (1976) desarrolló una teoría de la proporción llamada *Modulor*, basada también en un estudio de las proporciones humanas, al igual que la de Leonardo. No obstante, en todos los casos se trata de simples esbozos que nunca pueden sustituir al ojo clínico y la capacidad de discernimiento del diseñador, ni siquiera si se lo quiere reemplazar con programas de computación.

A fines de la Segunda Guerra Mundial, mientras la humanidad se esforzaba por buscar un futuro esperanzador, Le Corbusier estableció que el único criterio aceptable para responder a los problemas de su época, era el hombre. Desde el terreno propio de su profesión, la arquitectura, se propuso superar las complicaciones que había traído el sistema métrico decimal, para recuperar el antropomorfismo de los sistemas de medidas tradicionales. Por eso se basó en las investigaciones de Leonardo Da Vinci y el resultado fue su propuesta del Modulor, al cual definió como: “Una gama de

dimensiones armónicas a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica.” (Le corbusier, 1976)

En consecuencia, el arquitecto encontró la forma de conciliar las aspiraciones al orden y la proporción del Renacimiento, con las propuestas innovadoras de la construcción en tiempos de la industrialización. Entre los valores o medidas se pueden señalar las que se relacionan con la estatura humana de manera característica.

El quinto y último principio es el de la armonía y unidad, que se constituye en el objetivo final de la decoración, que se orienta a presentar el cuarto como un todo unificado donde quedan comprendidos los restantes elementos y debidamente aplicados los principios del diseño. El orden es fruto de la unidad, la armonía tiende a lograr un acuerdo entre tonalidades, tamaños y formas, buscando simultáneamente, otorgarle personalidad propia al cuarto.

Capítulo 4: **Waldorf y la arquitectura antroposófica:**

4.1- Pedagogía Waldorf: Antecedentes históricos y objetivos:

En el período de entreguerras, entre 1918 a 1939 cuando la pedagogía aspiraba a renovar la enseñanza como una contribución al progreso social. En tal contexto, Rudolf Steiner fundó la pedagogía Waldorf, cuyo fundamento se sostiene en el conocimiento profundo del individuo y su entorno. Encontró la inspiración en Goethe, creador de un método científico tendiente a seguir y a analizar el crecimiento del niño, por etapas, para afianzar el conocimiento del adulto. De este modo, Steiner concluyó por generar una concepción antropológica propia a la cual denominó antroposofía.

La pedagogía Waldorf, recibe también la denominación de Rudolf Steiner en los países de habla anglosajona. Ambas denominaciones tienen un origen común en un episodio singular de la historia de la pedagogía. En septiembre del año 1919, la fábrica de cigarrillos Waldorf Astoria fundó una institución escolar para que concurriesen a ella los hijos del personal obrero, en la ciudad de Stuttgart, Alemania. Rudolf Steiner fue uno de sus primeros docentes, puesto que simultáneamente impartía clases nocturnas a los obreros de la fábrica. El propio Steiner pronto asumió la tarea de formar a los primeros maestros de la institución, en sus comienzos. Su conocimiento de los problemas sociales y educativos del momento lo convirtieron en una personalidad respetable para el campo de la cultura, ya que el objetivo básico de la escuela Waldorf fue dotar al alumno de una formación integral destinada a permitirle al adulto vivir en comunidad, disfrutando de la libertad pero haciendo aportes útiles en forma responsable, para la convivencia pacífica.



Figura 1: Primera escuela Waldorf, Stuttgart, Alemania. Fuente:..

Curso de Formación de Eurytmia en España. (2008).

Se puede observar, el manejo de líneas curvas de acuerdo con los postulados de Rudolf Steiner, a efectos de demostrar que la evolución del niño no tiene límites y no reconoce

escollos. Se asegura una penetración efectiva de la luz natural mediante amplias ventanas.

La primera escuela de Stuttgart experimentó un crecimiento profundo y veloz, ya que su alumnado se incrementó por encima de los 700 niños, cifra que excede largamente la capacidad de una escuela obrera. La pedagogía Waldorf no solamente fue aceptada de modo entusiasta en Alemania sino también en Holanda, Inglaterra y Suiza. Por motivos políticos, sus actividades se interrumpieron entre 1938 y 1945, para ser retomadas en el marco de crecimiento experimentado durante la segunda posguerra.

El fundamento de toda escuela Waldorf es educar a sus alumnos en libertad para contribuir a una convivencia pacífica y productiva en la sociedad. En los establecimientos Waldorf, prestan su colaboración de forma estrecha autoridades, docentes y padres, tanto en el campo pedagógico como en el administrativo y las diferencias socioeconómicas no constituyen ningún obstáculo para convertirse en parte integrante de la institución. En verdad, toda escuela Waldorf, contiene 3 establecimientos escolares en uno, es decir que cuenta con la escuela de niños, la de padres y la de maestros, sometidos a un proceso continuo de aprendizaje. El objetivo es que las vivencias pedagógicas y culturales produzcan formas innovadoras de participación en la toma de decisiones y la aceptación de responsabilidades tanto del individuo como de los grupos sociales con los cuales se involucra como alumno, padre o docente.

Es interesante señalar que la pedagogía Waldorf une actividades de lo más diversas para sus escuelas. Desde el dictado de cursos sobre arte hasta el funcionamiento de talleres artesanales, abiertos a niños y a adultos, extendiendo su oferta a la celebración de conciertos y representaciones de teatro. Por ello, un edificio típico de la escuela, que se sitúe tanto en un ámbito urbano como en un ámbito rural, debe contar no solamente con

aulas sino también con instalaciones donde se puedan aprender otros conocimientos, tales como instalaciones eléctricas, trabajos con la madera, tejidos o metalurgia.

El pedagogo Waldorf intenta despertar en el niño sus dotes intelectuales y sus capacidades escondidas para la artesanía y la técnica, sin perder de vista que en el proceso de aprendizaje, el niño atraviesa por diferentes etapas de evolución psíquica, física y espiritual. La enseñanza no se dedica a un segmento particular de los campos del saber sino que trata de estimular de manera conjunta diversas aptitudes del niño, equilibrando las tres fuerzas interiores del hombre que son la del pensamiento, las del sentimiento y las de la voluntad. Inclusive autoridades y docentes obedecen a un plan de estudios que simultáneamente tiene en cuenta el contexto social y las diversas fases evolutivas del niño, al cual se preserva de toda competencia perjudicial. Todos los docentes Waldorf aprecian, tanto en la enseñanza misma como en la educación, un proceso artístico. Desde esa perspectiva, entienden a las actividades pedagógicas como estímulos para el impulso creativo, las facultades de comprensión y el surgimiento de una actitud responsable frente a la sociedad, en el espíritu del individuo. La pedagogía se diversifica para contribuir a la maduración de cada individuo y simultáneamente, a la vida armónica en sociedad.

4.2- Arquitectura antroposófica:

Existe una tendencia arquitectónica Waldorf, cuyas características pueden comprenderse en profundidad, solo si previamente se practica una aproximación a ciertos principios de la antroposofía orientados hacia la integración con el entorno. Al respecto, resulta apropiado citar palabras del arquitecto Ricardo Folch Clemens (2003), un estudioso de la arquitectura antroposófica y pionero en introducir dicha disciplina en su país de origen, España.

Es importante conocer, para entender esta arquitectura, el concepto de aspirar y el espirar, los procesos de la metamorfosis de un elemento, un motivo, un material, un color, una forma; la materia y la búsqueda de la transparencia tomando como base los elementos cristalinos y sus vibraciones propias con/y su entorno; el microcosmos y el macrocosmos; la luz y la oscuridad; el movimiento continuo del agua (los líquidos); los procesos del crecimiento y el marchitamiento, tal como podemos observarlos en la Naturaleza en muchos casos. (...)

(Folch Clemens, Ricardo. (2003). Arquitectura orgánica. *EcoHabitar*, [revista en línea]. Disponible en:

<http://www.ecohabitar.org/articulos/bioconstruccion/antroposofia.html>)

La arquitectura antroposófica es una herencia de las enseñanzas de Rudolf Steiner y se desarrolla en cinco campos diferentes:

- La arquitectura orgánica: interesan los procesos de la naturaleza sometida a transformaciones permanentes.
- Agricultura ecológica o biodinámica: se aplica a los exteriores, a espacios verdes como jardines y huertos.
- La bioconstrucción: tendencia a seleccionar como materiales de construcción no solo los que derivan directamente de la naturaleza sino que simultáneamente preservan la salud de los hombres.
- Arquitectura bioclimática: propone el uso de energías alternativas a manera de soluciones arquitectónicas, con el objetivo principal de contribuir al cuidado del medio ambiente, y al mismo tiempo a largo plazo disminuir los costos de mantenimiento.

➤ Reciclaje de materiales.

Con respecto a la arquitectura orgánica, existen múltiples manifestaciones con diferentes destinos, tales como: capillas, viviendas unifamiliares y oficinas. En ellas se ha trabajado sobre la base concedida por los procesos de aspiración y espiración, por el testimonio derivado de estudios en torno de la formación de burbujas de aire pero también del crecimiento de las cosas, del movimiento y del abanico de colores del arco iris, comenzando con el color naranja. El fundamento de dichos conceptos descansa sobre los trabajos de investigación de Goethe, acaso el mayor inspirador de las ideas de Steiner y de la arquitectura antroposófica. Por ejemplo, agrupaciones pequeñas de viviendas son las casas adosadas (también llamadas casas pareadas) que se levantan teniendo en cuenta los conceptos que se acaban de especificar. En ese caso, los conceptos de aspiración y espiración se tienen en cuenta como si representaran intervalos musicales: se puede tratar de movimientos de gases que se van relacionando con corrientes, remolinos y otros movimientos, cuyas vibraciones hacen recordar a tonos musicales, tanto de los sólidos como de los líquidos o gases. La arquitectura orgánica considera una forma de limitar el espacio a la formación de burbujas de aire, caso en el cual se podría hablar de la “metamorfosis de cúpulas”. Por otra parte, al estudiar el crecimiento se haría con la intención de analizar el vínculo existente de plantas y cristales con la arquitectura.

La amplitud de los alcances de la arquitectura antroposófica, que se ocupa de espacios interiores y exteriores, contemplando el ahorro energético y la preservación del medio ambiente, está en condiciones de animarse a levantar toda una ciudad.

Podemos plantear, desde la perspectiva de la antroposofía, una ciudad hipotética, junto a un río, por ejemplo, en el que el centro adquiere (desde el

punto de vista sobre todo administrativo y económico) la mayor importancia.

Se forman grandes espacios, tanto interiores como exteriores. Las escaleras de acceso a los edificios son como una lengua y tienen un carácter casi líquido.

(Folch Clemens, Ricardo. (2003). Arquitectura orgánica. *EcoHabitar*, [revista en línea]. Disponible en:

<http://www.ecohabitar.org/articulos/bioconstruccion/antroposofia.html>)

Si bien todos los aspectos enumerados de la arquitectura antroposófica revisten la misma importancia, de acuerdo con los planteos básicos de esta investigación, la exposición se limita a la arquitectura orgánica y a la bioconstrucción como sustentos fundamentales de la arquitectura de las escuelas Waldorf.

La bioconstrucción debe entenderse como la forma de construir respetuosa con todos los seres vivos. Es decir, la forma de construir que favorece los procesos evolutivos de todo ser vivo, así como la biodiversidad. Garantizando el equilibrio y la sustentabilidad de las generaciones futuras.

(Folch Clemens, Ricardo. (2003). Arquitectura orgánica. *EcoHabitar*, [revista en línea]. Disponible en:

<http://www.ecohabitar.org/articulos/bioconstruccion/antroposofia.html>)

Bajo la consigna *menos es más*, Mies van der Rohe estableció una serie de pautas que resultaron definitorias para la bioconstrucción y el estilo minimalista. Estas propuestas han sido sintetizadas por María Jesús Pina Díaz (s/f):

- Es importante una ubicación apropiada, a distancia suficiente de posibles fuentes de contaminación.

- Adaptación al entorno, prestando atención a factores como la morfología del terreno.
- Desarrollo de un diseño personalizado, adaptado a las necesidades del futuro morador.
- Distribución de los espacios en consideración del ahorro energético, la orientación y los aspectos bioclimáticos.
- Empleo de materiales adecuados, biocompatibles.
- Aprovechamiento óptimo de los recursos naturales.
- Utilización de sistemas destinados al ahorro energético con apoyo de la bioclimática.

Esta nueva concepción del acto de edificar se propone reducir al máximo el impacto ambiental de la acción humana a la hora de construir y, simultáneamente, procura proveer a los hombres de una vivienda capaz de contribuir al bienestar de sus ocupantes.

Caballero (s/f) sugiere de inmediato tener en consideración una serie de gestiones asignadas, respectivamente al suelo, al agua, al aire, a la energía y por último al consumo y desarrollo local, a fin de alcanzar satisfactoriamente un estado de equilibrio entre la preservación del medio ambiente y las necesidades de los seres humanos. La bioconstrucción se define por completo sobre la base de ciertas premisas planteadas por Caballero tales como la ubicación adecuada, que implica evitar un emplazamiento próximo a sitios donde se corra el peligro de producir un impacto artificial sobre el ecosistema. Es aconsejable ubicarse lejos de fábricas contaminantes, pero también de puntos expuestos a la violencia de la naturaleza, como por ejemplo las fallas geológicas. También es importante la integración en su entorno más próximo, contemplando la morfología del terreno, la flora autóctona pero también las características de las

construcciones vecinas, e inclusive las tendencias arquitectónicas dominantes en el lugar.

Por otra parte se debe proyectar un diseño personalizado según las necesidades del usuario; lo cual significa que el proyectista interactúe con el usuario para brindarle una vivienda apropiada para su estilo de vida. No obstante, Caballero recomienda preocuparse por el efecto “onda de forma”, dejando de lado los elementos demasiado rectilíneos, con esquinas pronunciadas, así como también materiales altamente rígidos y tensionados. Asimismo, debe buscarse un aprovechamiento prolongado de la luz natural, mediante los arcos y las bóvedas. Otros elementos que pueden hacer aportes útiles para una construcción armónica, son las formas, colores y proporciones espaciales.

Otra premisa importante es la buena orientación que deberá buscar el mayor aprovechamiento posible de la luz natural y las temperaturas más apropiadas para la instalación humana, atendiendo también al ahorro energético. Los lugares de descanso serán objeto de un emplazamiento especial, en cuya vertical se evite tender conducciones de electricidad o de agua por ejemplo.

Con respecto al empleo de materiales saludables y biocompatibles, Ismael Caballero afirma que “la vivienda debe respirar”, esto significa que los materiales de construcción deben prestarse sin inconvenientes a los intercambios de humedad de la vivienda con la atmósfera. Consecuentemente deben utilizarse recursos de la zona vecina a la obra para contar con materia prima de la menor elaboración que sea posible y cuyos puntos de abastecimiento se encuentren en las proximidades de la construcción.

Un punto fundamental es la optimización de recursos naturales. Es importante tener en cuenta que el carácter perdurable de la vivienda no solo se logrará con el empleo de materiales apropiados sino que la selección de los mismos deberá estar atenta a las

informaciones suministradas por diferentes disciplinas de la geografía que se ocupan del comportamiento de la naturaleza, tales como la climatología, la geología, la pluviometría, entre otras. Todo emplazamiento obediente a las propuestas de la arquitectura orgánica debe hacer un uso racional del agua, un aprovechamiento respetuoso de la luz solar (por ejemplo con un sistema de climatización como el que propone el doble muro). La bioclimática es una disciplina que ofrece una gama amplia y diversa de recursos para el ahorro energético.

El cuidado del medio ambiente no debe descuidar ningún aspecto derivado del acto de construir; por eso se debe proceder a reciclar cuanto residuo sea posible y a reutilizar también como se pueda los sólidos inorgánicos. Conviene que, tanto el mantenedor profesional como el usuario, tengan bien claras y repartidas sus respectivas atribuciones frente al acto de construir y de hacer un uso perdurable de la vivienda.

4.3- Ejemplos de arquitectura antroposófica: las escuelas Waldorf:

Los espacios habitables condicionan a los seres humanos desde sus primeros años de vida, razón por la cual en la escuela ocupa un sitio de relevancia, por ser el ámbito donde el pequeño comienza a moldear su propia personalidad y a socializarse. No es errado suponer que un ámbito escolar confortable contribuye a fortalecer la autoestima infantil, la cual puede deteriorarse seriamente si el niño concurre a cumplir con su escolaridad en un ambiente que lo haga sentir particularmente incómodo.

Desde el siglo XVIII hasta la actualidad, se han propuesto distintos proyectos pedagógicos, cada uno de los cuales dio a conocer un proyecto propio en materia de arquitectura escolar. Las propuestas son tantas como concepciones de la enseñanza se han formulado, como si cada sociedad quisiera dejar su propia huella en la historia de la educación.

Por encima de los proyectos presentados en las diferentes épocas, se aconseja que pedagogos y arquitectos formulen sus propuestas desde la perspectiva del niño, sumando su experiencia como adultos para lograr que los pequeños vayan descubriendo en el edificio de la escuela la diversidad y amplitud de sus capacidades. En tal sentido, Maria Montessori fue la primera en explicar que cada niño merece que se atiendan sus necesidades educativas como individuo. Por su parte, Rudolf Steiner consideraba que los niños de edad preescolar necesitaban ante todo jugar y no dedicarse a actividades formales de la educación como los niños de grados superiores. No obstante, la toma de conciencia respecto de las capacidades del niño debía armonizarse con la naturaleza. En consecuencia, el otoño, con la llegada de los primeros fríos era un momento para que los niños se replegaran sobre si mismos y reflexionasen en el interior del edificio, mientras que la primavera resultaba apropiada para permanecer más horas al aire libre, para abrirse a la naturaleza y al contacto con el semejante. Steiner superó a Montessori al ofrecer un proyecto de arquitectura orgánica, destinada a acompañar a los niños en el proceso de aprendizaje, en armonía con el entorno. Para Montessori, la baranda de una escalera o una pared, no solamente debían diseñarse teniendo en cuenta las capacidades de los pequeños, sino que podían inclusive estimular juegos y otras expresiones de la imaginación. Steiner llegó más lejos, ya que la arquitectura orgánica no se ocupó solamente de las construcciones artificiales sino también del vínculo de los niños con el paisaje alrededor de la escuela.

Ante la exigencia de construir una escuela Waldorf, existen dos alternativas posibles: levantar un edificio desde sus cimientos u ocupar uno ya contraído, después de las correspondientes operaciones de rediseño y remodelación.

Ejemplos Waldorf en materia de arquitectura escolar, adoptan los principios de la pedagogía Waldorf, ciertos establecimientos determinados:

A pesar de que las escuelas Waldorf nacieron en Alemania, en otros países de Europa se han materializado los postulados de Steiner en establecimientos escolares que se proponen formar al pequeño en contacto con la naturaleza y en un proceso de despertar progresivo de las propias capacidades. España es uno de los países europeos que tiene una mayor diversidad en propuestas de arquitectura escolar al respecto. En tal sentido, la arquitectura Waldorf se ha materializado en distintos puntos de Galicia y Cataluña. Describir los establecimientos situados en las áreas respectivas es construir el perfil de una típica escuela Waldorf que espera cumplir con sus objetivos respecto del proceso educativo.

La escuela Waldorf Meniñeiros, no solo es un establecimiento escolar sino también una granja de agricultura biodinámica, sede de talleres que también cuenta con espacios para la euritmia y para la hipoterapia (terapia con caballos). Este establecimiento demuestra que la arquitectura escolar puede contribuir a realzar la belleza natural del paisaje pero también a acompañar un proceso educativo eficaz.

La Escuela Primaria dispone de dos edificios de madera, uno de los cuales está distribuido en salón de actos, biblioteca e instalaciones para el aseo. El segundo edificio alberga las aulas de primaria, la sala de profesores, la secretaría y más instalaciones para el aseo. Permanece, como una cuenta pendiente, el área de educación preescolar, el jardín de Infantes, con un espacio de recreo propio, ubicado en la parte más protegida del terreno y destinado en el futuro a repartir a los niños en tres grupos para desarrollar actividades diferentes, de acuerdo con lo previsto por el arquitecto a cargo de las obras, Fritz Wessling, especialmente venido desde Portugal.

La construcción se planea como ecológica, con el aislamiento térmico apropiado (gutex y ventilación natural cruzada), la selección cuidadosa de materiales naturales (madera contralaminada, materiales sin toxicidad) y el aprovechamiento de la energía solar

especialmente en invierno (protección solar mediante palets, iluminación natural en horario lectivo, presencia de sensores que apagan la luz artificial, cuando la natural es suficiente y la utilización de paneles solares). Es una obra arquitectónica planeada por etapas. La primaria tiene prioridad, igualmente el Jardín de Infancia, situados en la parte sur-centro del terreno. Para la futura escuela secundaria se planea asignar la parte norte. Se incluye en los planes una reducida finca pedagógica ya que uno de los objetivos esenciales del proyecto es el contacto de los niños con la naturaleza, a fin de crear un emprendimiento agrícola.

Por su parte, el Centro de Educación Infantil y Primaria Waldorf-Steiner El Tíller, situado en el municipio de Cerdanyola del Vallès, Barcelona, Cataluña, también ha elegido los métodos pedagógicos Waldorf-Steiner como el establecimiento de Lugo, pero en su caso se desarrolló un complejo educativo de magnitud, que no obstante respetó estrictamente los principios de la arquitectura orgánica y la bioconstrucción.

En consecuencia, arquitectos e ingenieros hallaron la solución en módulos escolares prefabricados con sistemas metálicos, pero simultáneamente debieron hacer un análisis de los juguetes de madera, las telas para seleccionar materiales naturales y mantener la fidelidad a los principios pedagógicos de la escuela.

El material elegido fue el panel de madera contralaminada de la empresa austríaca KLH, con el cual los responsables lograron cumplir con todas las exigencias en materia de costos, rapidez en la edificación, carácter provisional del edificio y cumplimientos de los niveles exigidos de seguridad, durabilidad y confort. Simultáneamente, se cumplió con las premisas de la bioconstrucción ya que se empleó materiales de bajo impacto ambiental, reciclables y no contaminantes.

Al unir el procedimiento de prefabricación con la utilización de la madera contralaminada, se obtiene un resultado positivo al buscar un modelo de construcción

sostenible. En efecto, entre otras ventajas, se reducen apreciablemente las emisiones de gases tóxicos a la atmósfera. La madera está concebida para su eventual desmonte y traslado a otro emplazamiento; se minimiza el impacto sobre el terreno al practicar el montaje, así como también el diseño de los módulos reporta viabilidad económica por ser ofrecido a precios competitivos. Sin duda, la madera contralaminada reúne además la virtud del diseño en libertad, sin limitaciones impuestas por otras propuestas de prefabricación; por lo cual la escuela Waldorf gana en identidad así como optimiza la distribución de los espacios, la ventilación y la iluminación natural, entre otros aspectos. El proyecto arquitectónico se integró con seis aulas dispuestas en tres módulos independientes de dimensiones idénticas, organizados alrededor de una plaza ideada como un espacio de encuentro y de acceso a las diferentes aulas, con apertura hacia el este, para dotar a las actividades de una mejor predisposición en el comienzo del día. La distribución de las aulas tuvo también en cuenta el respeto a los árboles existentes y el distanciamiento de las corrientes de aguas subterráneas, para evitar malas influencias del campo magnético. En cada uno de los tres módulos, se ideó una disposición tendiente a lograr serenidad en el ambiente. En cada módulo, los baños y el recibidor eliminan molestias acústicas al separar a las dos aulas entre sí. La disposición, tanto de los módulos como de las ventanas, favorece que los alumnos se concentren en sus tareas de clase pues impide todo contacto visual desde las aulas hacia el patio.

Capítulo 5: **Diseño de espacios infantiles:**

5.1 - Características del mundo infantil:

Tal como se viene planteando en este ensayo, es imprescindible al diseñar un espacio infantil crear un ambiente versátil, para que los niños puedan desarrollarse en libertad. La habitación con toda seguridad estará desordenada casi todo el tiempo y su fisonomía cambiará frecuentemente siguiendo las inquietudes del niño.

En el cuarto infantil deben determinarse, de acuerdo con la edad, áreas para el descanso, el juego, el estudio y el guardado de objetos. Si el espacio no sobra, la solución es proyectar una continuidad entre el interior y el exterior con elementos lúdicos como las hamacas o decoraciones con figuras en cuanto se trate de una terraza, un patio o un balcón. En cambio, en caso de no existir esa opción, el interiorista se someterá a la exigencia de aprovechar racionalmente el sitio disponible. Lo ideal sería destinar al juego la zona más amplia, apoyando sobre una de las paredes la cama y el placard. Paradójicamente, el cuarto infantil aprovecha racionalmente el espacio para despojarse de objetos y ganar más lugar libre. El niño no necesita que se lo provea de juguetes sofisticados porque su imaginación fértil puede cargar de sentido a una multitud de objetos de uso cotidiano.

En contraposición, si se reflexiona a partir del papel cambiante de los hijos en casa, se introducen los conceptos de “culturas de habitación” y niño tecnológico, a los cuales el interiorismo debe prestarle suma atención especial, a partir del ingreso de la sociedad en la era digital, con todas las transformaciones que acarrea la convivencia en el ámbito doméstico con artefactos de última tecnología.

Carles Feixa (2006) explica que las *culturas de habitación* configuran un ámbito que facilita la construcción de la identidad, especialmente para el adolescente, a partir de los 14 años. No obstante, en el último cuarto de siglo, el mercado consumidor multiplica sus ofertas en dirección a los niños y preadolescentes, que son consumidores potenciales por excelencia más manipulables para someterlos al consumo masivo que los adolescentes. Ese espacio privado que comenzó a reclamar la juventud en los años 60, cuando los adolescentes se convirtieron en un sujeto social emergente, en la actualidad también forma parte de los reclamos de niños pertenecientes a familias pudientes, imposibilitados también de disfrutar de los espacios públicos por distintas razones que limitan o directamente suprimen el juego en las calles o plazas (urbanización creciente, inseguridad, entre otras). En consecuencia, la habitación del niño acaba de ingresar a un sitio de privilegio dentro de la cultura de habitación.

Con la era digital, emerge un nuevo perfil infantil que es el del *niño tecnológico*.

(...) Un niño que adquiere información y se educa a través de los aparatos electrónicos, que siente una motivación distinta hacia lo que aprende en los entornos tecnológicos y no en la escuela. (Jiménez Sierra. 2006).

Este nuevo perfil de niño, que se muestra permanentemente dispuesto al contacto y la utilización de los medios tecnológicos más avanzados, encuentra motivación

permanente dentro y fuera de su casa: en las salas de videos juegos, en los cyber-cafes, en su propio domicilio donde no falta un plasma, la playstation, el reproductor de DVD, telefonía celular de avanzada y el lugar de privilegio es para la computadora.

No obstante, es lógico tener en cuenta que no es éste el único perfil de niño conectado con la tecnología, sino un caso extremo puesto que es posible descubrir un verdadero abanico de personalidades infantiles, con mayor o menor contacto con los adelantos técnicos. La cultura de habitación deberá entonces ocuparse inclusive de perfiles radicalmente diferentes, como el del niño deportista, el artista o la niña narcisista que pasa todo el día contemplándose ante el espejo imaginando como cambiar su apariencia, con indumentaria nueva o perteneciente a las mujeres adultas de la familia.

Para llevar adelante un diseño creativo y responsable, es necesario plantear el diseño del espacio de juegos respondiendo a las necesidades de esparcimiento de las personalidades infantiles más diversas, para contemplar aspectos como el equipamiento y la seguridad entre las directrices básicas. Por otra parte no debe descuidarse la evolución infantil que conduce al pequeño a través de etapas sucesivas con diferentes necesidades de juego.

En efecto, tal como expone Marta Rojals del Alamo (2004) entre los 6 y los 8 años, los niños prefieren actividades dinámicas en las que pueden poner a prueba su destreza física con redes para trepar u otras estructuras que les permitan exhibir respuestas motrices diversas. En cambio, entre los 8 a los 10 años, los niños prefieren los juegos en grupos o en equipos, donde debe obedecerse a reglas objetivas y donde se pueden exhibir tanto destrezas intelectuales como físicas.

Los pequeños abordarán entonces juegos creativos que les permitan ejercitar su imaginación con materiales como la plastilina. Juegos sociales, como aquellos donde se ejercitan roles y juegos sensoriales que les permitan experimentar estímulos auditivos,

visuales u olfativos. En la mayoría de los casos, se crea una atmósfera de tranquilidad, sobre todo si el niño elige jugar solo. Conviene aclarar que no es imprescindible disponer de un gran presupuesto para equipar el cuarto con juguetes sofisticados porque frecuentemente, con la riqueza de la imaginación infantil, los materiales más sencillos pueden procurar esparcimiento por horas.

Por supuesto, la seguridad es un aspecto esencial a ser contemplado, evitando una composición con superficies resbaladizas, desniveles acentuados, predominio de curvas sobre puntas en el mobiliario, de todo lo cual se debe tomar nota en el momento de seleccionar texturas y materiales; estos últimos deben ser elegidos para facilitar la higiene y la durabilidad, evitándose constituyentes tóxicos, piezas metálicas oxidables o conductoras de la electricidad, así que se exige que los materiales hayan atravesado previamente por un tratamiento para evitar la oxidación. Por ello, puede optarse por una madera poco astillable o por materiales sintéticos que tampoco presenten riesgos de posibles lesiones.

Los juegos de percepción sensorial demandan el empleo de elementos altamente estimuladores para los pequeños, en especial para aquellos que tienen dificultades para recibir impresiones sensoriales o psíquicas. Por ello, es todo un desafío seleccionar objetos y materiales que induzcan al niño a participar en forma activa de fenómenos acústicos, olfativos, táctiles o visuales. Es una buena opción introducir en la habitación infantil instrumentos musicales rudimentarios como el xilófono, para producir sonidos con golpes o rozamientos cuyos efectos acústicos sean apreciados por una franja amplia de edades.

5.2 – Dormitorio infantil: materiales y funciones:

En la actualidad, el interiorista debe mostrar un alto nivel de profesionalidad y un rico espíritu creativo para llevar adelante un proyecto de manera integral. Aquellos diseñadores de interiores que se ocupan especialmente de las viviendas deben afrontar las necesidades del uso del espacio por parte de la familia, área en la cual la seguridad infantil es primordial.

Vinculado a esto, el diseñador de interiores deberá contemplar simultáneamente, varios aspectos concernientes a los pequeños, desde el momento en que comience a imaginar su proyecto, deberá ocuparse de una diversidad, la cual contemple desde los dispositivos de seguridad hasta los gustos y preferencias de los pequeños.

En función de las necesidades de esparcimiento, estudio y descanso, se debe proceder a la selección de materiales para configurar el cuarto infantil. Para comenzar, es recomendable un revestimiento plástico como el tipo de piso más apropiado, por tratarse de un material blando, resistente y lavable. Si bien es este el material más utilizado, el mercado se amplía y actualiza cada vez más con materiales de igual resistencia y fácil limpieza.

La luz, por su parte es un elemento indispensable. Para sustituir el ingreso de la luz natural, lo ideal es disponer de una lámpara alta, que distribuya en forma pareja la iluminación, contando con una segunda fuente, un pequeño foco de luz suave, que se adose a la pared, a baja altura y que sea dirigitivo. En cuanto a la ventana, en caso de dar al vacío, debe ser provista de la protección necesaria para la seguridad del niño e incluso se la puede aprovechar como repisa (elemento funcional) y como mural, con cortinas de colores brillantes o motivos infantiles (elemento decorativo). Las luces son claras, sin encandilar. Una pequeña lámpara resuelve el temor de algunos niños a la oscuridad, pues ella puede mantener una luz encendida a lo largo de toda la noche, sin impedir el

descanso del niño. Para los niños en edad escolar, la mesa de estudio debe contar con una fuente de luz situada a 60 o 70cm del libro.

Los muebles pueden elegirse en colores brillantes y en escaso número. En principio es suficiente con la cama, un placard y una cómoda. Con el paso del tiempo el mobiliario se va adaptando, sin perder nunca su practicidad, su funcionalidad y su seguridad. En efecto, hay que evitar muebles con puntas afiladas, que puedan eventualmente lastimar al niño por culpa de un resorte metálico saltado o maderas mal pulidas. Es conveniente que estén hechos de madera o de laminado plástico. Los especialistas discuten sobre la decoración de los muebles. Algunos recomiendan que tengan formas de animales para estimular las fantasías del chico, pero otros prefieren superficies lisas para estimular la creatividad infantil. El amoblamiento debe tener múltiples usos, prestándose para el descanso, para el juego y para el orden. Un cubo hueco puede servir de silla, de cueva, para guardar muñecos o libros. Conviene cuidar hasta el menor detalle: las manijas del placard y de las cajoneras pueden sustituirse por agujeros medianos para que los niños los abran introduciendo sus dedos.

A medida que el pequeño crezca, es posible que descubra su vocación por la plástica y comience a utilizar elementos de pintura y dibujo. Para proteger el mobiliario de las manchas de tizas y lápices, puede introducirse un pequeño pizarrón o bien colgar planos de material sintéticos o de cartón cubierto de pintura especial, sobre las puertas del placard.

El niño en edad escolar deberá contar con su escritorio para estudiar o realizar sus tareas y con toda seguridad tendrá un cuarto más personalizado.

5.3 – Ejemplo de casos:

Laura Ashley (1998) es una diseñadora de fama mundial, cuyas propuestas no envejecen con el paso del tiempo sino que mantienen una vigencia respetable. Esta autora considera que diseñar una habitación infantil es una tarea divertida pero simultáneamente desafiante, por lo cambiante de la personalidad infantil en materia de gustos y preferencias. Esto último no debe ser considerado un escollo para la tarea del diseñador porque vale la pena componer una habitación para que la misma obre simultáneamente como refugio y como ámbito propicio para disfrutar del placer del juego. Un cuarto infantil puede alinearse como un instrumento más en la educación de los pequeños, acercándoles los elementos necesarios para interactuar con colores y texturas que estimulen su imaginación creadora, en un mundo donde las imágenes dominan más que las palabras.

Contra lo que pueda suponerse, existe cierta nostalgia por el estilo victoriano, cuando los padres demandan proyectos de diseño para los cuartos de sus hijos. La autora enumera las características de un cuarto infantil en la Inglaterra del siglo XIX, con paredes recubiertas de papel pintado, pocos cuadros, muebles pintados de blanco y un gran armario para juguetes, con unos pocos objetos donde los niños pasaban casi todo el día compartiendo comidas, juegos y horas de descanso con hermanos y hermanas.

En cambio, los actuales dormitorios infantiles incorporan la tecnología, así como la domótica. No obstante el cuarto actual es más personal, contempla funciones que estimulan y divierten a los niños pero que también respetan sus momentos de descanso y reflexión.

Es interesante destacar que los niños ecologistas también cuentan con proyectos especialmente pensados para ellos, entre las propuestas de Laura Ashley, quien imagina un *dormitorio amazónico*, en el cual se aprecian abundantes motivos vegetales y animales para crear un ambiente de inspiración selvático, con un predominio de colores

estridentes, los colores de la naturaleza. Este proyecto exige que hasta el mobiliario se adapte al clima selvático y la cama se transforme en la tienda del explorador.

Indudablemente, el inicio de la escolaridad modifica la vida de todo el grupo familiar porque el niño cobra cierta independencia: tiene sus propias responsabilidades, forma nuevos grupos de amigos y se socializa con adultos con los que no tiene lazos sanguíneos, como los maestros y autoridades de la escuela. Ya los niños y niñas toman distancia entre sí y muestran afinidades con lo que es propio de su género.

La escuela es, hasta cierto punto, un ámbito peligroso en lo que se refiere al presupuesto familiar porque los niños son inducidos a un mayor consumo por sus pares y comienzan a exigir tener, por ejemplo, los últimos juguetes o prendas de vestir que llevan sus otros compañeros, para no perder la pertenencia al grupo del aula. Si los padres atienden su demanda, en el cuarto infantil se deberá ampliar el espacio de almacenamiento e inclusive los padres no deberán sorprenderse si el niño exterioriza sus opiniones sobre la decoración del cuarto, en función de sus gustos y preferencias. Los varones, tal como se acaba de explicar, pueden orientarse hacia la tecnología o hacia la ecología y la aventura. En cambio, el mayor deseo de muchas niñas es contar con un dormitorio de princesa, acaso en tonos marfiles y rosas, con cuadros pequeños y muebles antiguos reciclados, estampados florales delicados en cortinas, acolchados o entelados de paredes, evitando caer en la vulgaridad. Laura Ashley (1998), le presta atención especial al tocador, como un mueble que puede ejercer fascinación sobre las niñas de 8 a 10 años que se aproximan a la preadolescencia y que pueden pasar horas frente al espejo, rodeadas de accesorios, alternando el juego con las muñecas, con sesiones de maquillaje prestado por sus madres.

No es imprescindible para el interiorista que sus clientes habiten una gran casa con varios cuartos libres, pues el diseñador puede aprovechar cualquier espacio, inclusive

para adaptarlo como cuarto de juegos, disponible también para otras actividades. En algún rincón de la cocina, de la sala de estar o del dormitorio, es posible crear un área de juego, para que los niños no molesten a los mayores mientras están desarrollando sus actividades. Es una buena solución para las familias numerosas, con hijos que se llevan pocos años entre sí. Al mismo tiempo, la proximidad de la zona de juegos posibilita que los adultos sigan de cerca los movimientos de los niños y simultáneamente atiendan sus responsabilidades.

Cualquier rincón puede servir como cuarto de juegos creativo si se lo equipa con elementos que enseñan deleitando. Laura Ashley (1998) propone decorar las paredes y juguetes tanto con letras como con números pintados, así como también enriquecer el equipamiento con títeres, juegos de encastre, una tienda india y un baúl para almacenar todos estos objetos. Su propuesta es sólo un punto de partida porque existe una lista infinita de elementos para desarrollar juegos creativos: como hamacas, pizarrones, entre otros.

Capítulo 6: **Proyecto de diseño.**

El acceso a la posibilidad de vida privada es una conquista relativamente reciente del ser humano, pues se alcanzó en el siglo XX, no solamente para autopreservarse de la intromisión del Estado sino también para disfrutar de un ámbito propio, destinado al ocio creativo o bien al descanso.

Una consecuencia de dicha conquista se vincula con la concepción moderna de la infancia, que reconoce al niño como un ser humano individual que desde muy temprano comienza a distinguirse de cualquier otro individuo, por lo cual, también puede creerse con derecho a contar con un ámbito personal dentro de la vivienda familiar. Ante esta opción, el diseño contemporáneo de interiores se encuentra ante un desafío que todavía aguarda ser enriquecido con una multiplicidad de propuestas. Así como la arquitectura de interiores ofrece permanentemente nuevas opciones para hacer más comfortable la vida de los adultos, es importante la misma dedicación en el caso del cuarto infantil, teniendo en cuenta que su habitación debe armonizar descanso, esparcimiento, aprendizaje y seguridad.

El diseño de un cuarto infantil respalda la caracterización del trabajo del interiorista como polifacético, pues el resultado de su tarea debe tender a mejorar la calidad de vida pero al mismo tiempo a proteger la salud y el bienestar de quienes confían en sus servicios profesionales. El interiorista, debe destacarse no solamente en la combinación de lo funcional y lo estético, sino que simultáneamente debe demostrar dotes de comunicador y de líder solidario. En calidad de comunicador, sabrá transmitir y compartir sus ideas con los clientes, los profesionales y los operarios con quienes trabaje. Por otra parte, como líder solidario, tomará conciencia de que es la cabeza del proyecto, comprendiendo al mismo tiempo que el éxito de su tarea implicará aceptar sugerencias novedosas de especialistas en ciencia, técnica y humanidades.

En la actualidad, los diseñadores de interiores se mantienen fieles al lema de la Bauhaus, la forma sigue a la función. El interés de otros siglos por la ornamentación ha sido desplazado por los principios del funcionalismo, el cual planea destinar a más de un propósito cada rincón habitable de la vivienda, al tiempo que se presta mayor atención a materiales, texturas y colores, pensando siempre en acentuar los deseos de felicidad y libertad del morador de la vivienda.

Desde el punto de vista del interiorismo contemporáneo, el proyecto de diseño de un cuarto infantil es un desafío, cuya característica básica es la imprevisibilidad, pues la habitación del niño no solamente debe acompañar el crecimiento de su ocupante, sino también aceptar los cambios constantes de ánimo y de intereses, logrando abastecer las diversas necesidades de estudiar, jugar o descansar.

El destinatario ideal del cuarto infantil proyectado, es un niño de entre 6 y 10 años de vida, cuyos padres prefieren mantenerlo alejado de la televisión, al descartarla como fuente de estímulos positivos. En su reemplazo, la música es una fuente inagotable de respuestas activas e intensas como lo es también la predisposición al juego apoyada

sobre objetos de diferentes texturas, en soledad o con la compañía de los padres o los amigos, dado que enriquece la creatividad. El cuarto infantil deberá contemplar especialmente las facetas del yo activo y el yo lúdico.

En esta altura de su vida, de acuerdo con Piaget (1967), el niño está en la etapa *del* egocentrismo, porque reacciona con actitudes cambiantes frente a las reglas que rigen el comportamiento. No hay que coartar sus iniciativas, su curiosidad por explorar y disfrutar del mundo. Si pretende practicar destrezas físicas, es importante que lo haga dentro de un ambiente seguro, que le permita animarse a desafíos nuevos. Si se trata de un niño más interesado en el estudio, deberá crearse para él un ambiente que le permita ejercer las operaciones de la mente. Al final de esta etapa, a los diez años, el espacio primitivo de la primera infancia acabará por transformarse en un espacio racional, listo para recibir al preadolescente.

En el umbral de la adolescencia, la percepción pasa a involucrarse con la plena comprensión de acciones concretas y de conceptos abstractos. Así se pone término a un proceso que en etapas previas obliga al niño a ir perfeccionando su percepción del entorno, bajo los estímulos exteriores, camino en el cual se van entretrejiendo de manera compleja, factores emocionales e intelectuales.

Entre todas las actividades que se ejercitan específicamente en la niñez, el juego es la más atractiva ya que es la que más estimula la tendencia del pequeño a la creatividad, como resultado de la convergencia de impulsos motores y sensoriales, los cuales interactúan por obra de la libre asociación. En el terreno del juego, conviene distinguir la fantasía de la imaginación porque, mientras la primera es una operación mental que produce imágenes novedosas, la imaginación las elabora sobre la base de percepciones anteriores, así que el fantasear se maneja con un grado mucho mayor de libertad. De todos modos, ambas operaciones están destinadas a enriquecer el juego infantil y a

configurarlo como una forma básica de vida para el niño, que todavía está muy lejos de contraer responsabilidades que lo priven del disfrute del ocio. La inadaptación como fuente de necesidades y deseos se constituye en fundamento de la creación, a partir del estímulo representado por una carencia o la aspiración a alcanzar un ideal, circunstancias que pueden convertirse en el motor de la creación espontánea. Al respecto, la psicología aún está en deuda con un estudio más profundo de los vínculos entre la conducta exterior del niño y su interioridad. Sin duda, al respecto, la adolescencia como etapa de transición abandona el carácter simple de la infancia para acceder al terreno complejo de la adultez, con las demostraciones más diversas de la interioridad, desde la imaginación externa hasta la imaginación subjetiva donde la interioridad se asoma de manera evidente.

Las investigaciones de Vigotsky (1982) en referencia a la imaginación infantil, concluyen en demostrar que la creación literaria, la creación teatral y el dibujo. Ninguna de estas expresiones creativas sería posible sin el principio de libertad, condición indispensable de toda creación. El niño, en consecuencia tiene derecho a expresarse en un marco excluido de presiones por parte de los adultos. Estos deben comprometerse a estimular a los pequeños sin apurar sus tiempos, aplaudiendo los logros propios de cada instancia evolutiva.

Dondis (2004), en sus consideraciones sobre los elementos básicos del diseño, hace una contribución particularmente valiosa sobre el color pues lo define como fuente de comunicación visual que se muestra a fin con las emociones y que asume tres dimensiones para delimitar su alcance, las cuales son el matiz, la saturación y el brillo.

En materia de ambientación infantil, tan valiosa como el color es la textura, pues al interactuar por el tacto y la vista, conduce a reconocer que los chicos no se detienen hasta tocar aquello que les llama la atención en cuanto lo ven. Así como existe una

psicología del color, debería existir una psicología de la textura, con el objetivo de aconsejar al interiorista cada vez que se propone componer un ambiente del agrado del cliente.

La pedagogía Waldorf puede llegar a convertirse en fuente de inspiración para un diseñador de interiores especializado en interiorismo infantil pues es una línea de pensamiento fundamentada en el conocimiento profundo del individuo y su entorno, inspirada en las propuestas metodológicas de Goethe (Siglo XIX) para el seguimiento y análisis por etapas del crecimiento del niño, con el objetivo de estimular diversas aptitudes de los pequeños, equilibrando las tres fuerzas interiores del hombre que son las del pensamiento, las del sentimiento y la voluntad.

La pedagogía Waldorf se ha diversificado a fin de lograr una vida armónica en sociedad, hasta generar la tendencia arquitectónica homónima correspondiente, manifestada a través de expresiones como la arquitectura orgánica o la bioconstrucción.

La arquitectura Waldorf se ocupa de espacios interiores y exteriores, contemplando el ahorro energético y la preservación del medio ambiente.

Esta tendencia arquitectónica puede resultar inspiradora en el momento de proyectar un diseño personalizado de acuerdo con las necesidades del usuario, por lo cual el proyectista deberá interactuar con su cliente para brindarle una vivienda apropiada a su estilo de vida, evitando la incorporación de elementos demasiado rectilíneos y materiales altamente rígidos pero cuidando la buena orientación, el aprovechamiento de la luz natural, el consumo racional de energía y el empleo de materiales saludables, biocompatibles. Es necesario formular propuestas desde la perspectiva del niño. Así como la arquitectura Waldorf se propone lograr que los pequeños vayan descubriendo en el edificio de la escuela la diversidad y amplitud de sus capacidades, el diseñador

deberá trabajar para lograr una respuesta similar en el niño que pasa largas horas dentro de su cuarto, sin excluir un posible contacto con el exterior, con la naturaleza.

En efecto, la toma de conciencia respecto de las capacidades del niño se debe armonizar con la naturaleza porque la pedagogía Waldorf ha comprobado que el invierno estimula a los chicos a permanecer en su dormitorio, a diferencia del verano que los estimula a buscar el aire libre.

Consecuentemente, el proyecto debe buscar una unión entre el interior y el exterior. Debe tenerse en cuenta que el disfrute del espacio exterior no se limitará a los meses de verano, porque en días soleados de invierno el niño también siente la necesidad de disfrutar del aire libre. Esto lleva a buscar una integración constante entre el dormitorio y su exterior. El espacio infantil deberá ser versátil, respondiendo al desarrollo del niño en libertad, de manera que de acuerdo con la edad se establezcan las áreas respectivas para el descanso, el juego, el estudio y el guardado de objetos. Es imprescindible no solo un aprovechamiento racional del espacio sino una eliminación de los juguetes sofisticados porque la imaginación fértil del pequeño puede cargar de sentido a una multitud de objetos de uso cotidiano. Simultáneamente, deberá contemplarse una diversidad de perfiles capaz de abarcar desde el niño tecnológico hasta la niña narcisista.

La contribución de la tecnología debe manejarse con precaución. Es bienvenido el equipo de música antes que el televisor, porque a través del canto y la danza puede generar una respuesta mucho más movilizadora en el niño que esa actitud pasiva, de contemplación extasiada, que adoptan los pequeños cuando se los expone por horas frente a la televisión.

Un factor clave para que una habitación infantil no pierda su atractivo con el transcurrir del tiempo, es alcanzar un nivel de flexibilidad en su decoración, el mobiliario y la

disponibilidad de accesorios, para adaptarse a los cambios periódicos que exijan las diversas instancias evolutivas del niño.

Conclusión:

El cuarto infantil debe caracterizarse por su adaptación a lo imprevisto, lo cual actúa como correlato de la conducta del niño: espontánea, creativa, libre y dinámica. Será el ámbito que lo acompañe en forma permanente y estrecha en años significativos para su camino a la adolescencia. La habitación deberá adquirir entonces un carácter funcional y sintético a la vez, para atender a las necesidades de esparcimiento, descanso y conocimiento de su ocupante pero también a las propuestas del diseño de interiores para el aprovechamiento y el disfrute de dicho espacio.

El paso del tiempo fue transformando la manera de vivir no solamente de los adultos sino también de los niños, porque en otras épocas se vivía en espacios mucho menos urbanizados, con una gran disponibilidad de amplias zonas verdes, donde los pequeños podían correr y jugar a ser aventureros. Por el contrario, la vida infantil actual está limitada por una urbanización en crecimiento constante, por la necesidad de contar con la seguridad suficiente para transitar por las calles y por la presencia demandante de la

tecnología que en el caso de los niños queda representada a través del televisor y la computadora. En la transición de un siglo a otro, renacieron las aspiraciones a permitir que los niños recuperen el amor a la magia a través de la imaginación creativa.

Según Laura Ashley (1998), la sociedad viene exigiéndoles a los niños que se conviertan en adultos precoces, lo cual implica, el riesgo de perder parte del placer del juego inocente. Sin embargo, la autora está convencida de que puede recuperarse el atractivo de la infancia en una habitación estimulante para la diversión, el aprendizaje y la felicidad.

En la fase escolar, los niños manifiestan con claridad el deseo de que sus habitaciones temáticas, traduzcan sus gustos e inquietudes. El comienzo de esta etapa obliga al interiorista a diferenciar claramente las áreas destinadas al estudio y al esparcimiento, el rincón destinado al descanso por lo general no sufre grandes transformaciones. El comienzo de la etapa escolar señala un cambio apreciable, pues ingresa al dormitorio, el mobiliario destinado al estudio como el escritorio y las estanterías para los libros, mientras se conservan objetos que los adultos desestiman pero que para los pequeños tienen un valor incalculable, como si fuesen tesoros, desde piedritas o flores recogidas en el campo o en el parque, hasta cartas o dibujos de los amigos. En su diseño el interiorista debe evitar la trampa del consumismo, dado que es peligroso promover en el niño ciertas conductas de futuro comprador compulsivo. Es evidente que el mercado publicitario “bombardea” a los niños desde los medios masivos de comunicación, para que les exijan a sus padres que les compren ciertos juguetes, prendas de vestir u otros objetos tecnológicos o asociados a sus ídolos.

Es importante tener en cuenta la conservación de la humildad, la inocencia y la imaginación abundante que tiene un chico, ya que a medida que va creciendo, esas cualidades van desapareciendo o reduciéndose. La autenticidad puede ser sustituida por

la cortesía, por la expresión de lo políticamente correcto, o por ciertas concesiones para lograr un buen posicionamiento en la sociedad.

La dimensión ética del trabajo del diseñador de interiores adopta las propuestas de la pedagogía Waldorf y su forma de afrontar el proceso de aprendizaje, durante el cual se contempla el paso del niño por distintas etapas de evolución psíquica, física y espiritual, como así también, la adaptación armónica del pequeño a la naturaleza, a través de la arquitectura orgánica.

Al respecto, la contribución de la arquitectura antroposófica es invaluable para formar individuos desde la niñez ya que asigna la mayor importancia al hombre como eje de la construcción; es decir, que tanto la arquitectura como el diseño se basan en el hombre como principal motivador, según sus necesidades, sus hábitos, sus gustos y sus tareas. A la vez, se busca conservar y preservar el medioambiente utilizando energías alternativas, materiales biodegradables, proponiendo alcanzar una integración con el espacio interior y exterior.

Las grandes ciudades modernas, disponen de muy pocos espacios verdes cada vez más limitados, a causa de la urbanización exagerada en que se vive en la actualidad. El paisajismo está tratando de aliviar esa carencia, a través de propuestas novedosas para balcones, terrazas y paredes exteriores, proponiendo incorporar a dichos espacios, panes de pasto y vegetación simulando un exterior natural.

Una preocupación de Rudolf Steiner era poner en práctica una pedagogía destinada a desarrollar el potencial del hombre, antes que programarlo para cumplir con las exigencias del orden social hacia las generaciones jóvenes. En consecuencia, la educación Waldorf atribuye un rol esencial a las artes y las actividades prácticas, como instrumentos imprescindibles para el crecimiento y desarrollo del niño, pues todo ser humano está dotado de intelecto, sentimientos y voluntad. Las artes y las actividades

prácticas permiten ejercitar, a través de las manualidades, el cerebro, mientras estimulan la expresión de las emociones y de la voluntad. El docente debe asumir el compromiso de transmitir enseñanzas, apelando a su imaginación y a su gusto por la estética. De este modo, el arte subyace en la enseñanza de todas las materias y no se canaliza sólo en las asignaturas específicas como el dibujo o la música. La aspiración máxima de la pedagogía Waldorf es educar al ser humano como totalidad. Lo prioritario es fomentar la creación, el disfrute responsable de la libertad, el poder reflexivo, la capacidad lúdica, gracias a todo lo cual se obtiene el resultado de alejar al chico del consumismo.

No obstante, los individuos formados bajo la pedagogía Waldorf están destinados a una nueva sociedad, a una sociedad flexible, líquida, dentro de la cual se puede desarrollar mejor un proyecto de diseño de interiores respetuoso del niño que ocupa un dormitorio por varios años. La respecto, Zygmunt Bauman (1999) advierte sobre las propiedades de la sociedad moderna que desconciertan en un marco de cambios y transitoriedad, describiendo una *modernidad líquida* donde un mundo restrictivo no es estimulante para la mayoría de la gente. Niños y adultos rebeldes contra el orden establecido son los que escapan a esas limitaciones, dejándose llevar por sus deseos y su imaginación.

El diseñador de interiores debe adoptar una actitud similar a la que es propia de un arquitecto influido por la pedagogía Waldorf. Éste siente que la naturaleza es una prolongación de su espiritualidad, así que sus creaciones artificiales no se proponen superar al entorno natural sino incorporar al paisaje de manera armónica, demostrando respeto por ella, haciendo una utilización racional de los recursos naturales, empleando materiales biodegradables y aportando desde su profesión respuestas para la exigencia de una vida cómoda pero saludable.