

Los ojos de la piel incide sobre la importancia que tiene el sentido del tacto en nuestra experiencia perceptiva del espacio y en nuestra comprensión del mundo, pero también pretende crear una especie de cortocircuito conceptual entre el sentido dominante de la vista y la modalidad sensorial del tacto, esta última reprimida en la percepción de nuestro entorno.

Junto a la crítica de la hegemonía que ha tenido la visión en la historia de la arquitectura, este estudio reconsidera también la esencia misma de la vista. Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo, y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofa del yo, a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente.

los ojos de la piel
juhani pallasmaa

los ojos de la piel

juhani pallasmaa

los ojos de la piel

los ojos de la piel
la arquitectura y los sentidos
juhani pallasmaa

Editorial Gustavo Gili, SL

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. 55 60 60 11
Praceta Notícias da Amadora 4-B, 2700-606 Amadora, Portugal. Tel. 21 491 09 36

Índice

Título original: *The eyes of the skin. Architecture and the senses*, publicado por Wiley-Academy, Chichester (West Sussex) en 2005.

Colección "Arquitectura ConTextos"
Versión castellana: Moisés Puente
Concepto gráfico de la colección: Estudi Coma

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© del texto: Juhani Pallasmaa
© del prólogo: Steven Holl
© Wiley-Academy, Chichester (West Essex), 2005
Todos los derechos reservados. Traducción autorizada de la edición inglesa publicada por John Wiley & Sons, Ltd.
y para la edición castellana:
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006

Printed in Spain
ISBN-13: 978-84-252-2135-4
ISBN-10: 84-252-2135-8
Depósito legal: B. 41.404-2006
Fotocomposición: Parangona Realització Editorial, sl, Barcelona
Impresión: Gráficas 92, SA, Rubí (Barcelona)

Prólogo	
Hielo fino , Steven Holl	7
Introducción	
Tocar el mundo , Juhani Pallasmaa	9
parte primera	
Visión y conocimiento	15
Crítica al ocularcentrismo	19
El ojo narcisista y nihilista	21
Espacio oral <i>versus</i> espacio visual	22
Arquitectura retiniana y la pérdida de la plasticidad	25
Una arquitectura de imágenes visuales	29
Materialidad y tiempo	30
El rechazo de la ventana de Alberti	33
Una nueva visión y el equilibrio sensorial	34
parte segunda	
El cuerpo en el centro	41
Experiencia multisensorial	43

El significado de la sombra.....	47
Intimidad acústica	50
Silencio, tiempo y soledad	52
Espacios del olfato	55
La forma del tacto	58
El sabor de la piedra.....	60
Imágenes de músculo y hueso	61
Imágenes de acción	63
Identificación corporal	66
Mímesis del cuerpo	67
Espacios de memoria e imaginación.....	68
Una arquitectura de los sentidos	70
El cometido de la arquitectura	71

Prólogo **Hielo fino**

Steven Holl

Cuando me senté a escribir estas líneas en la lluviosa Nueva York, pensé en la nieve nueva recién caída en Helsinki y el hielo fino temprano, y recordé historias del frío invierno en Finlandia, donde cada año se improvisan carreteras como atajo que cruzan por el hielo grueso de los lagos del Norte. Meses más tarde, cuando el grosor del hielo haya disminuido, alguien se arriesgará a cruzar el lago en coche y a hundirse. Me imagino una última visión de las grietas en el hielo blanco que se resquebraja y el agua helada negra emergiendo dentro del coche que se hunde. Finlandia es de una belleza trágica y misteriosa.

Juhani Pallasmaa y yo comenzamos a compartir ideas sobre la fenomenología en arquitectura durante mi primera visita a Finlandia con motivo del V Simposio Alvar Aalto celebrado en Jyväskylä, en agosto de 1991.

En octubre de 1992 nos volvimos a ver en Helsinki, donde yo me encontraba trabajando en el concurso del Museo de Arte Contemporáneo. Recuerdo una conversación sobre los escritos de Maurice Merleau-Ponty, sobre cómo podrían interpretarse o dirigirse hacia la secuencia espacial, la textura, el material y la luz, experimentados en la arquitectura. Recuerdo que esta conversación tuvo lugar comiendo a cubierto en un enorme barco de madera anclado en el puerto de Helsinki. El vapor salía en volutas de un plato de sopa de verduras, mientras el barco se mecía ligeramente en las aguas del puerto parcialmente congeladas.

He experimentado la arquitectura de Juhani Pallasmaa, desde sus maravillosas ampliaciones del museo de Rovaniemi hasta su casa de madera de verano situada en un extraordinario islote rocoso del archipiélago de Turku, al sudoeste del país. El sonido y el olor de estos espacios y cómo se sienten tienen el mismo peso que el aspecto de las cosas. Pallasmaa no es sólo un teórico; es un arquitecto brillante con una perspicacia fenomenológica. Practica la inanalizable arquitectura de los sentidos cuyas propiedades fenomenológicas concreta en sus escritos, que tienden hacia una filosofía de la arquitectura.

Por invitación de Toshio Nakamura, en 1993 trabajamos junto a Alberto Pérez-Gómez en la producción del libro *Questions of perception: phenomenology of architecture*.¹ Algunos años más tarde, la editorial, A + U, decidió reeditar este librito pues creía probado que sus argumentos eran importantes para otros arquitectos.

Los ojos de la piel de Juhani Pallasmaa, un libro que nace de *Questions of perception*, es un argumento más claro y ajustado en favor de las decisivas dimensiones fenomenológicas de la experiencia humana en arquitectura. Desde que el arquitecto danés Steen Eiler Rasmussen escribiera, en 1959, *La experiencia de la arquitectura*² no ha habido un texto tan claro y conciso que pueda servir a estudiantes y arquitectos en esta época crítica para el desarrollo de la arquitectura del siglo XXI.

El libro que Merleau-Ponty estaba escribiendo cuando murió, *Lo visible y lo invisible*, contiene un capítulo asombroso: “El entrelazo – El quiasmo” (de hecho, éste fue el origen del lema que puse al proyecto de concurso de 1992 para el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki; se cambió *chiasma* [quiasmo] por *kiasma*, porque en finlandés no existe la ‘c’). En el capítulo “Horizonte de las cosas”, Merleau-Ponty escribió: “No más que el cielo y la tierra, el horizonte es una colección de cosas que se mantienen unidas, o un nombre de clase, o una posibilidad lógica de concepción, un ser por porosidad, por preñez, o por generalidad”.³

En la primera década del siglo XXI estas ideas van más allá del horizonte y “bajo la piel”. Los bienes de consumo lanzados en todo el mundo mediante las técnicas hiperbólicas de la publicidad sirven para reemplazar nuestras conciencias y difuminar nuestra capacidad reflexiva. En arquitectura, la aplicación actual de nuevas técnicas supercargadas digitalmente se unen a la hipérbole. En este ruidoso fondo, la obra de Pallasmaa evoca soledad reflexiva y resuelve lo que en su día él denominó “la arquitectura del silencio”. Instaré a mis alumnos a que lean esta obra y a que reflexionen sobre el “ruido de fondo”. Hoy en día “la profundidad de nuestro ser” pisa hielo fino.

1 A + U. *Questions of perception: phenomenology of architecture* (número especial sobre la obra de Steven Holl), julio de 1994.

2 RASMUSSEN, STEEN EILER, *Experiencing architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1959; (versión castellana: *La experiencia de la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000).

3 MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Le visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, Gallimard, París, 1964; (versión castellana: *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1970).

Introducción Tocar el mundo

Juhani Pallasmaa

En 1995, los editores de Academy Editions, Londres, me invitaron a que escribiera un volumen para su colección “Polemics”, un extenso ensayo de 32 páginas sobre un tema que encontré pertinente en el discurso arquitectónico de la época. El resultado — mi librito *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* — se publicó al año siguiente.

La segunda parte del manuscrito tomó sus ideas básicas de un ensayo titulado “An architecture of the seven senses” [“Una arquitectura de los siete sentidos”] y publicado en un número especial de la revista A + U. *Questions of perception: phenomenology of architecture* (julio de 1994), dedicado a la obra de Steven Holl y que también incluía ensayos del propio Holl y de Alberto Pérez-Gómez. Una conferencia posterior, impartida en un seminario sobre fenomenología arquitectónica en la Real Academia Danesa de Bellas Artes de Copenhague en junio de 1995, donde presentamos ponencias los tres autores de *Questions of perception*, suministró las referencias y los argumentos básicos de la primera parte.

Para mi sorpresa, el modesto libro tuvo una muy buena acogida y se convirtió en una lectura necesaria en los cursos de teoría de la arquitectura de numerosas escuelas de arquitectura de todo el mundo. Como consecuencia, la edición se agotó con bastante rapidez y en los años posteriores el libro circulaba en numerosas versiones fotocopiadas.

En un principio, el polémico ensayo se basaba en experiencias, opiniones y especulaciones personales. Me había preocupado cada vez más por cómo el predominio de la vista, y la supresión del resto de sentidos, había influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y por cómo, consecuentemente, las cualidades sensoriales y sensoriales habían desaparecido de las artes y de la arquitectura.

Durante los diez años que han pasado desde que escribí el libro, el interés por la trascendencia de los sentidos ha crecido significativamente — tanto en el ámbito filosófico como en términos de la experiencia, del hacer y del enseñar arquitectura —. Se han fortalecido y confirmado mis suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del

pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesado de las respuestas e ideas sensoriales.

Con el título *Los ojos de la piel* quería expresar la importancia del sentido del tacto para nuestra experiencia y nuestra comprensión del mundo, pero también pretendía crear una especie de cortocircuito conceptual entre el sentido dominante de la vista y la reprimida modalidad sensorial del tacto. Desde que escribí el texto original, he aprendido que nuestra piel en realidad es capaz de distinguir una serie de colores; es más, vemos a través de la piel.¹

La primacía del sentido del tacto se ha hecho cada vez más manifiesta. También ha suscitado mi interés el papel de la visión periférica y desenfocada en nuestra experiencia vivida del mundo, así como nuestra experiencia de la interioridad de los espacios en los que vivimos. La esencia misma de la experiencia vivida está moldeada por la hapticidad y por la visión periférica desenfocada. La visión enfocada nos enfrenta con el mundo mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo. Junto a la crítica de la hegemonía de la vista, es necesario reconsiderar la esencia misma de la visión.

Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente.

La opinión del antropólogo Ashley Montagu, basada en pruebas médicas, confirma la primacía del mundo háptico: “[La piel] es el más antiguo y sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz [...]. Incluso la transparente córnea del ojo está recubierta por una capa de piel modificada [...]. El tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas. Es el sentido que pasó a diferenciarse en los demás, un hecho que parece reconocerse en la antiquísima valoración del tacto como ‘la madre de todos los sentidos’.”²

El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran en el *continuum* háptico del yo; mi cuerpo me recuerda

quién soy y en qué posición estoy en el mundo. Mi cuerpo es realmente el ombligo de mi mundo, no en el sentido del punto de vista de la perspectiva central, sino como el verdadero lugar de referencia, memoria, imaginación e integración.

Es evidente que la arquitectura “enriquecedora”³ tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo. El fundamental cometido mental de la arquitectura es el alojamiento y la integración. La arquitectura articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo; no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía.

El sentido del yo, fortalecido por el arte y la arquitectura, nos permite dedicarnos plenamente a las dimensiones mentales del sueño, de la imaginación y del deseo. Los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para entender y confrontar la condición humana existencial. En lugar de crear simples objetos de seducción visual, la arquitectura relaciona, media y proyecta significados. El significado primordial de un edificio cualquiera está más allá de la arquitectura; vuelve nuestra conciencia hacia el mundo y hacia nuestro propio sentido del yo y del ser. La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, ésta es la gran función de todo arte significativo.

En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plenamente integrada. Ofrece formas y superficies placenteras moldeadas por el tacto del ojo y de otros sentidos, pero también incorpora e integra estructuras físicas y mentales otorgando a nuestra experiencia existencial una coherencia y una trascendencia reforzadas.

Al trabajar, tanto el artista como el artesano se ocupan más directamente con sus cuerpos y sus experiencias existenciales, más que centrarse en un problema externo y objetivado. Un arquitecto sabio trabaja con todo su cuerpo y sentido del yo. Al trabajar sobre un edificio o un objeto, el arquitecto simultáneamente se dedica a una perspectiva inversa, su propia imagen; o, más exactamente, su experiencia existencial. En el trabajo crea-

tivo tiene lugar una poderosa identificación y proyección; toda la constitución corporal y mental del hacedor se convierte en el emplazamiento de la obra. Ludwig Wittgenstein, cuya filosofía tiende a separarse de la imaginación del cuerpo, reconoce la interacción entre la obra filosófica y arquitectónica con la imagen del yo: “En realidad, trabajar en filosofía — como en muchos sentidos en arquitectura — no es más que trabajar sobre uno mismo, sobre la propia interpretación de uno mismo, sobre cómo uno ve las cosas”.⁴

Normalmente, el ordenador se considera una invención únicamente beneficiosa que libera la fantasía humana y que facilita un trabajo de proyecto eficiente. Me gustaría expresar mi seria preocupación al respecto, al menos en lo que se refiere al actual papel del ordenador en el proceso proyectual. Las imágenes por ordenador tienden a aplanar nuestras magníficas, multisensoriales, simultáneas y sincrónicas capacidades de imaginación al convertir el proceso de proyecto en una manipulación visual pasiva, un viaje de la retina. El ordenador crea una distancia entre el autor y el objeto, mientras que el dibujo a mano, así como la confección de maquetas, colocan al proyectista en un contacto háptico con el objeto o el espacio. En nuestra imaginación, el objeto se sujeta con la mano y se mantiene simultáneamente dentro de la cabeza, y nuestros cuerpos modelan la imagen figurada y proyectada físicamente. Estamos dentro y fuera del objeto al mismo tiempo. La obra creativa exige identificación, empatía y compasión corporales y mentales.

Un factor destacable en la experiencia de envolver la espacialidad, la interioridad y la hapticidad es la supresión deliberada de la visión nítida y enfocada. Este tema apenas ha entrado en el discurso teórico arquitectónico, puesto que la teoría arquitectónica continúa estando interesada en la visión enfocada, en la intencionalidad consciente y en la representación en perspectiva.

Las fotografías de arquitectura son imágenes centralizadas de una *Gestalt* enfocada, mientras que la calidad de una realidad arquitectónica parece depender fundamentalmente de la naturaleza de la visión periférica que desarrolla el sujeto en el espacio. Un contexto boscoso y un espacio arquitectónico ricamente moldeado facilitan abundantes estímulos para la visión periférica, y estos escenarios nos centran en el espacio mismo. El campo perceptivo preconscious, que se experimenta fuera de la esfera de

la visión enfocada, parece ser existencialmente tan importante como la imagen enfocada. De hecho, existen pruebas médicas de que la visión periférica tiene más importancia en nuestro sistema perceptivo y mental.⁵

Estas observaciones sugieren que una de las razones por las que los escenarios arquitectónicos y urbanos de nuestro tiempo tienden a hacer que nos sintamos como unos forasteros, en comparación con el compromiso emocional contundente de los escenarios históricos y naturales, es su pobreza en el campo de la visión periférica. La percepción periférica inconsciente transforma la *Gestalt* retiniana en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores.

La mirada defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, sobrecargada sensorialmente, puede finalmente abrir nuevos campos de visión y pensamiento liberados del deseo implícito de control y poder del ojo. La pérdida de foco puede liberar al ojo del dominio patriarcal histórico.

1 TURRELL, JAMES, “Plato’s cave and light within”, en HEIKKINEN, MIKKO (ed.), *Elephant and butterfly: permanence and change in architecture*, IX Simposio Alvar Aalto, Jyväskylä, 2003, pág. 144.

2 MONTAGU, ASHLEY, *Touching: the human significance of the skin*, Harper & Row, Nueva York, 1986, pág. 3; (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004).

3 Un concepto de Johann Wolfgang von Goethe; véase: MONTAGU, ASHLEY, *op. cit.*, pág. 308.

4 WITTGENSTEIN, LUDWIG, MS 112 46: 14-10-1931, en VON WRIGHT, G. H.

5 Véase: EHRENZWEIG, ANTON, *The psychoanalysis of artistic vision and hearing: an introduction to a theory of unconscious perception*, Sheldon Press, Londres, 1975.

“Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar”.¹

Johann Wolfgang von Goethe

“El bailarín tiene su oído en los dedos de los pies”.²

Friedrich Nietzsche

“Si hubiera sido más fácil entender el cuerpo, nadie habría pensado que teníamos una mente”.³

Richard Rorty

“El sabor de la manzana [...] está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente [...] la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura”.⁴

Jorge Luis Borges

“¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo?”.⁵

Maurice Merleau-Ponty

parte primera

Visión y conocimiento

En la cultura occidental, la vista ha sido considerada históricamente como el más noble de los sentidos y el propio pensamiento se ha considerado en términos visuales. Ya en la Grecia clásica, el pensamiento se basaba con seguridad en la vista y en la visibilidad. “Los ojos son testigos más exactos que los oídos”,⁶ escribía Heráclito en uno de sus fragmentos. Platón consideraba la vista como el mayor don de la humanidad,⁷ e insistía en que los universales éticos deben ser accesibles al “ojo de la mente”.⁸ Asimismo, Aristóteles consideraba la vista como el más noble de los sentidos “porque aproxima más al intelecto en virtud de la inmaterialidad relativa de su saber”.⁹

Desde los griegos, siempre han abundado textos filosóficos con metáforas oculares, hasta el punto de que el conocimiento ha pasado a ser análogo a la visión clara y la luz metáfora de la verdad. Santo Tomás Aquino incluso aplicó la idea de la visión a otros ámbitos sensoriales, así como a la cognición intelectual.

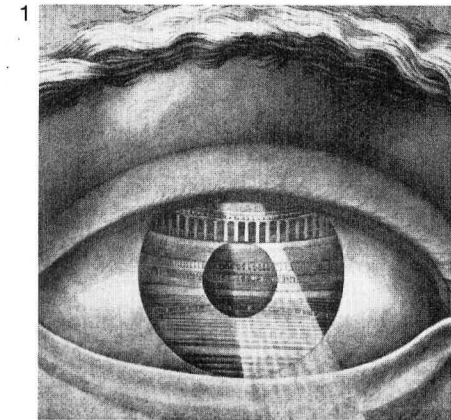
Peter Sloterdijk resume perfectamente el impacto del sentido de la vista en la filosofía: “Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que no sólo pueden ver sino que son capaces de verse a sí mismos viendo. Esto les otorga una prominencia entre los órganos cognitivos del cuerpo. Una buena parte del pensamiento filosófico es en realidad únicamente ojo-reflexivo, ojo-dialéctico, se ve a sí mismo viendo”.¹⁰ En el renacimiento se consideraba que los cinco sentidos formaban un sistema jerárquico, desde el sentido más elevado de la vista hasta el más bajo del tacto. El sistema renacentista de los sentidos estaba relacionado con la imagen del cuerpo cósmico; la visión guardaba correlación con el fuego y la luz, el oído con el aire, el olfato con el vapor, el gusto con el agua y el tacto con la tierra.¹¹

La invención de la representación en perspectiva hizo del ojo el punto central del mundo perceptivo, así como del concepto del yo. La propia representación en perspectiva se convirtió en una forma simbólica que no sólo describe sino que también condiciona la percepción.

No cabe duda de que nuestra cultura tecnológica ha ordenado y separado los sentidos aún con más claridad. La vista y el oído son ahora los sentidos socialmente privilegiados, mientras que se considera a los otros tres como restos sensoriales arcaicos con una función meramente privada y, normalmente, son suprimidos por el código de la cultura. Sólo algunas sensaciones, como el disfrute olfativo de una comida o de la fragancia de las flores y las respuestas ante las temperaturas, están legitimadas para acceder a la conciencia colectiva en nuestro código de cultura ocularcentrista y obsesivamente higiénico.

El predominio de la vista sobre el resto de sentidos —y la consecuente parcialidad en la cognición— ha sido observado por muchos filósofos. Una recopilación de ensayos filosóficos titulada *Modernity and hegemony of vision*¹² expone que “comenzando por los antiguos griegos, la cultura occidental ha estado dominada por el paradigma ocularcentrista, una interpretación del conocimiento, la verdad y la realidad que se ha generado y centrado en la vista”.¹³ Este libro nos invita a reflexionar al analizar las “conexiones históricas entre visión y conocimiento, visión y ontología, visión y poder, y visión y ética”.¹⁴

A medida que los filósofos revelan el paradigma ocularcentrista de nuestra relación con el mundo y con nuestro concepto de conocimiento —el privilegio epistemológico de la vista—, también se torna importante estudiar críticamente el papel de la vista en relación con el resto de sentidos a la hora de entender y poner en práctica el arte de la arquitectura. La arquitectura, como todas las artes, se enfrenta fundamentalmente a cuestiones de la existencia humana en el espacio y el tiempo, y expresa y refiere la existencia humana en el mundo. La arquitectura está profundamente comprometida con cuestiones metafísicas del yo y del mundo, de la interioridad y de la exterioridad, del tiempo y de la duración, de la vida y de la muerte. “Las prácticas estéticas y culturales son particularmente susceptibles a la experiencia cambiante del espacio y del tiempo, justamente porque implican la construcción de representaciones y artefactos espaciales fuera del flujo de la experiencia humana”,¹⁵ escribe David Harvey. La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda. Como consecuencia de esta



El ocularcentrismo y la violación del ojo

1
La arquitectura se ha considerado una forma artística del ojo.

Ojo reflejando el interior del teatro de Besançon, gravado de Claude-Nicholas Ledoux. El teatro fue construido entre 1775 y 1784. Detalle.

2
La vista está considerada como el más noble de los sentidos, y su pérdida como la pérdida física máxima.

Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz*, 1929. La espantosa escena en la que se rebana el ojo de la heroína con una navaja de afeitar.

Aito Mäkinin/Finnish Film Archive

interdependencia del espacio y el tiempo, la dialéctica del espacio exterior e interior, de lo físico y lo espiritual, de lo material y lo mental, de las prioridades inconscientes y conscientes que incumben a estos sentidos, así como a sus papeles e interacciones relativas, tienen un impacto fundamental en la naturaleza de las artes y de la arquitectura.

David Michael Levin impulsa la crítica filosófica del predominio del ojo con las siguientes palabras: “Creo que es conveniente desafiar la hegemonía de la vista, el ocularcentrismo de nuestra cultura. Y creo que necesitamos examinar de una manera muy crítica el carácter de la vista que actualmente domina nuestro mundo. Necesitamos urgentemente un diagnóstico de la patología psicológica de la visión cotidiana, y un entendimiento crítico de nosotros mismos como seres visionarios”.¹⁶

Levin señala la vía autónoma y la agresividad de la vista y “los fantasmas de la regla patriarcal” que rondan nuestra cultura ocularcentrista: “La voluntad de poder en la visión es muy fuerte. Existe una tendencia muy sólida de la vista a captar y a fijar, a cosificar y a totalizar: una tendencia a dominar, asegurar y controlar que, con el tiempo, dado que se ha promovido ampliamente, ha asumido cierta hegemonía indiscutible sobre nuestra cultura y su discurso filosófico, estableciendo una metafísica ocularcentrista de la presencia al mantener la racionalidad instrumental de nuestra cultura y el carácter tecnológico de nuestra sociedad”.¹⁷

Creo que muchos aspectos de la patología de la arquitectura corriente actual pueden entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica a la tendencia ocularcentrista de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular. La inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporáneas puede entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y de la mente, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial. Por ejemplo, las crecientes experiencias de alienación, distanciamiento y soledad en el mundo tecnológico actual pueden estar relacionadas con cierta patología de los sentidos. Da que pensar que sean justamente los entornos más avanzados tecnológicamente, como los hospitales y los aeropuertos, los que a menudo generan esta sensación de distanciamiento e indiferencia. El dominio del ojo y la eliminación del resto de sentidos tiende a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad. Sin duda, el arte del ojo ha producido edificios imponentes y dignos de reflexión, pero no ha facilitado el arraigo humano

en el mundo. El hecho de que, generalmente, el lenguaje del movimiento moderno no haya sido capaz de penetrar la superficie del gusto y de los valores populares parece deberse a su énfasis intelectual y visual unilateral; en general, el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación.

Crítica al ocularcentrismo

El ocularcentrismo y la consiguiente teoría del conocimiento del espectador en la tradición occidental también han tenido sus críticos entre los pensadores, antes ya de las preocupaciones actuales. René Descartes, por ejemplo, consideraba la vista como el más noble y universal de los sentidos y su filosofía objetivadora se basa, pues, en el privilegio de la vista. Sin embargo, también identificó la vista con el tacto, un sentido que él consideraba como el “más certero y menos vulnerable al error que la vista”.¹⁸

Friedrich Nietzsche intentó subvertir la autoridad del pensamiento ocular, en aparente contradicción con la línea general de su pensamiento. Criticaba el “ojo fuera del tiempo y de la historia”¹⁹ que suponían muchos filósofos. Incluso llegó a acusar a los filósofos de una “hostilidad traicionera y ciega hacia los sentidos”.²⁰ Max Scheler llama sin rodeos a esta actitud el “odio al cuerpo”.²¹

Martin Jay expone con rigor la convincente crítica “anti-ocularcentrista” de la percepción y del pensamiento occidentales que en el siglo xx desarrolló la tradición francesa. En su libro *Downcast eyes – The denigration of vision in twentieth-century French thought*,²² Jay detalla cómo la cultura moderna se centra en la visión a través de campos tan diferentes como la invención de la imprenta, la iluminación artificial, la fotografía, la poesía visual y la nueva experiencia del tiempo. Por otro lado, analiza las posiciones antioculares de autores franceses de gran influencia, como Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas y Jean-François Lyotard.

Sartre fue abiertamente hostil al sentido de la vista, hasta el punto de llegar a la ocularfobia; se estima que su obra contiene 7.000 referencias a

“la mirada”.²³ Le preocupaba “la mirada objetivadora del otro, y la ‘mirada de la medusa’ [que] ‘petrifica’ todo lo que toca”.²⁴ En su opinión, el espacio se ha apoderado del tiempo en la conciencia humana a causa del ocularcentrismo.²⁵ Esta inversión de la importancia relativa otorgada a las nociones de espacio y de tiempo tiene unas repercusiones importantes en nuestra comprensión de los procesos físicos e históricos. Los conceptos reinantes de espacio y tiempo y sus interrelaciones forman un paradigma fundamental para la arquitectura, tal como Sigfried Giedion estableció en su influyente historia ideológica de la arquitectura moderna *Espacio, tiempo y arquitectura*.²⁶

Maurice Merleau-Ponty criticó incesantemente el “régimen cartesiano perspectivo escópico” y “su privilegio de un sujeto ahistórico, imparcial, acorporalizado, totalmente ajeno al mundo”.²⁷ Toda su obra filosófica se centra en la percepción en general y la visión en particular. Pero, en lugar del ojo cartesiano del espectador exterior, el sentido de la vista en Merleau-Ponty se presenta como una visión incorporada que es una parte corpórea de la “carne del mundo”:²⁸ “Nuestro cuerpo es tanto un objeto entre objetos como aquél que los ve y los toca”.²⁹ Merleau-Ponty vio una relación osmótica entre el yo y el mundo —ambos se interpenetran y definen uno al otro— y enfatizó la simultaneidad e interacción de los sentidos. Merleau-Ponty escribe: “Mi percepción no es [por tanto] una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez”.³⁰

Martin Heidegger, Michael Foucault y Jacques Derrida han expuesto que el pensamiento y la cultura de la modernidad no sólo han continuado con el privilegio histórico de la vista, sino que han fomentado sus tendencias negativas. Cada uno a su manera han considerado el dominio de la vista en la era moderna como claramente diferente al de épocas anteriores. La hegemonía de la vista se ha visto reforzada en nuestro tiempo por innumerables invenciones tecnológicas y una infinita multiplicación y producción de imágenes; “una infinita lluvia de imágenes”,³¹ como lo califica Italo Calvino. “El acontecimiento fundamental de la edad moderna es la conquista del mundo como una imagen”, escribe Heidegger.³² Sin duda, la especulación del pensador se materializa en nuestra era de la imagen fabricada, manipulada y producida en serie.

Hoy en día el ojo tecnológicamente expandido y fortalecido penetra profundamente en la materia y en el espacio y permite al hombre mirar simultáneamente a los lados opuestos del globo. Las experiencias del espacio y del tiempo han pasado a fundirse una con otra mediante la velocidad (David Harvey utiliza el concepto de “compresión espacio-temporal”)³³ y, en consecuencia, estamos siendo testigos de una clara vuelta a las dos dimensiones; a una temporalización del espacio y a una espacialización del tiempo. La vista es el único sentido lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del increíble incremento de la velocidad en el mundo tecnológico. Pero el mundo del ojo hace que vivamos cada vez más en un eterno presente aplanado por la velocidad y la simultaneidad.

Las imágenes visuales se han convertido en mercancía, tal y como señala Harvey: “una ráfaga de imágenes casi simultáneas de diferentes espacios funde los lugares del mundo en una amalgama de imágenes en la pantalla del televisor [...]. La imagen de lugares y espacios pasa a estar tan dispuesta para la producción y el uso efímero como cualquier otra [mercancía].”³⁴

Sin duda, la dramática destrucción de la construcción de la realidad heredada ha dado como resultado una crisis de la representación en las últimas décadas. Incluso podemos percibir cierta histeria nerviosa en la representación de las artes de nuestro tiempo.

El ojo narcisista y nihilista

En opinión de Heidegger, la hegemonía de la vista en un primer momento suscitó visiones gloriosas, pero se fue volviendo cada vez más nihilista en los tiempos modernos. La observación de Heidegger sobre el ojo nihilista da mucho sobre lo que reflexionar hoy en día; muchos de los proyectos arquitectónicos de los últimos veinte años, célebres gracias a la prensa especializada internacional, expresan tanto narcisismo como nihilismo.

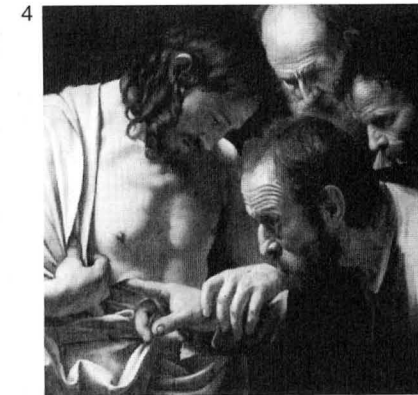
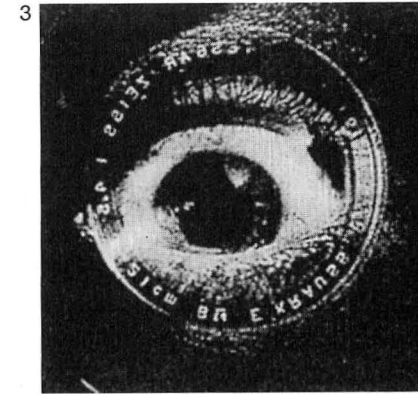
El ojo hegemónico trata de dominar todos los campos de la producción cultural y parece debilitar nuestra capacidad para la empatía, la compasión y la participación en el mundo. El ojo narcisista ve a la arquitectura sólo como un medio de autoexpresión y como un juego intelectual y artístico separado de las conexiones mentales y sociales fundamentales, mientras que el ojo nihilista adelanta deliberadamente la distancia sensorial y men-

tal y la alienación. En lugar de reforzar la experiencia centrada en el cuerpo y la experiencia integrada del mundo, la arquitectura nihilista separa y aísla el cuerpo; en lugar de intentar reconstruir un orden cultural, hace imposible una lectura de la significación colectiva. El mundo se convierte en un viaje visual hedonista carente de significado. Queda claro que sólo el sentido de la vista, que se distancia y separa, posibilita una postura nihilista; es imposible pensar, por ejemplo, en un sentido nihilista del tacto, dada la inevitable cercanía, intimidad, veracidad e identificación que conlleva. Existe igualmente un ojo sadomasoquista y también pueden identificarse sus instrumentos en el ámbito de las artes y de la arquitectura contemporáneas.

La actual producción industrial en serie de imagería visual tiende a alejar la visión de la participación e identificación emocional y a convertir la imagería en un flujo fascinante sin centro ni participación. Michael de Certeau advierte de la expansión negativa del mundo ocular: “De la televisión a los periódicos, de la publicidad a todo tipo de epifanías mercantiles, nuestra sociedad se caracteriza por un crecimiento canceroso de la vista, midiéndolo todo por su capacidad de mostrar o de ser mostrado y trasmutando la comunicación en un viaje visual”.³⁵ La propagación cancerosa de la superficial imagería arquitectónica actual, carente de lógica tectónica y de cualquier sentido de la materialidad y de la empatía, forma claramente parte de este proceso.

Espacio oral versus espacio visual

El hombre no siempre ha estado dominado por la vista. De hecho, un predominio primigenio del oído ha sido gradualmente sustituido por el de la vista. Los textos antropológicos describen numerosas culturas en las que nuestros sentidos privados —el olfato, el gusto y el tacto— siguen teniendo una importancia colectiva e influyendo en el comportamiento y en la comunicación. El papel de los sentidos en el uso del espacio colectivo y personal de varias culturas fue el tema del influyente libro de Edward T. Hall *La dimensión oculta*,³⁶ un libro que, lamentablemente, parece que los arquitectos han olvidado. Los estudios proxémicos de Hall sobre el espacio personal ofrecen datos importantes sobre los aspectos instintivos e inconscientes de nuestra relación con el espacio y nuestro uso inconscien-



La fuerza y la debilidad del ojo

3
Especialmente en los tiempos modernos, la vista se ha visto fortalecida por numerosas invenciones tecnológicas. Ahora somos capaces de ver tanto en las profundidades de la materia como en la inmensidad del espacio exterior.

El ojo de la cámara de la película de Dziga Vertov *El hombre de la cámara*, 1929.

© 2005 The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia

4
A pesar de la priorización del ojo, la observación visual a veces se confirma por el tacto.

Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás*, 1601-1602. Detalle. Neues Palais, Potsdam.

© Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlín-Brandemburgo

te del espacio en la comunicación conductual. La perspicacia de Hall puede servir como base proyectual de espacios íntimos y bio-culturalmente funcionales.

En su libro *Oralidad y escritura*, Walter J. Ong analiza la transición de la cultura oral a la escrita y su impacto en la conciencia humana y el sentido de lo colectivo.³⁷ Ong señala que “el giro del lenguaje oral al escrito es en esencia un cambio del espacio sonoro al espacio visual”,³⁸ y que “la impresión reemplazó el persistente predominio del oído en el mundo del pensamiento y la expresión por el predominio de la vista, que tuvo sus inicios en la escritura”.³⁹ Desde su punto de vista, se trata de “un insistente mundo de datos fríos y no humanos”.⁴⁰

Ong analiza los cambios que el paso de la cultura oral primigenia a la cultura de la palabra escrita (y, finalmente, la cultura impresa) ha causado en la conciencia, la memoria y la comprensión humanas del espacio. Sostiene que, a medida que el predominio del oído ha cedido en favor del de la vista, el pensamiento situacional se ha visto sustituido por el pensamiento abstracto. Para el autor, este cambio fundamental en la percepción y comprensión del mundo parece irreversible: “Aunque las palabras están fundadas en el discurso oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en el campo visual [...]. Una persona que ha aprendido a leer no puede recuperar plenamente el sentido de lo que la palabra significa para la gente que sólo se comunica de manera oral”.⁴¹

En efecto, la indiscutible hegemonía del ojo puede ser un fenómeno bastante reciente pese a tener sus orígenes en la óptica y el pensamiento griegos. En opinión de Lucien Febvre: “En el siglo XVI no se veía primero: se oía y se olía, se olfateaba el aire y se captaban los sonidos. Fue sólo más tarde cuando la vista se ocupó seria y activamente en la geometría, poniendo su atención en el mundo de las formas con Kepler (1571-1630) y Desargues de Lyon (1593-1662). Fue entonces cuando se dio rienda suelta a la vista en el mundo de la ciencia, al igual que en el mundo de las sensaciones físicas y, también, en el de la belleza”.⁴² Robert Mandrou plantea un argumento análogo: “La jerarquía [de los sentidos] no era la misma [que en el siglo XX] porque el ojo, que actualmente rige, se encontraba en tercer lugar, muy por detrás del oído y del tacto. El ojo que organiza, clasifica y ordena no era el órgano favorito de una época que prefería al oído”.⁴³

La creciente hegemonía del ojo parece ir en paralelo al desarrollo de la autoconciencia occidental y la separación cada vez mayor entre el yo y el mundo; la vista nos separa del mundo, mientras que el resto de sentidos nos une a él.

La expresión artística tiene que ver con los significados pre-verbales del mundo, significados que se incorporan y se viven más que entenderse de forma meramente intelectual. En mi opinión, la poesía tiene la capacidad de devolvernos momentáneamente al mundo oral y envolvente. La palabra oralizada de nuevo por la poesía nos devuelve al centro de un mundo interior. Como Gaston Bachelard apunta, “El poeta habla en el umbral del ser”,⁴⁴ pero también se sitúa en el umbral del lenguaje. Asimismo, la tarea del arte y de la arquitectura generalmente consiste en reconstruir la experiencia de un mundo interior indiferenciado del que no somos simples espectadores, sino al que pertenecemos inseparablemente. En las obras artísticas, el entendimiento existencial surge de nuestro encuentro mismo con el mundo y con nuestro ser-en-el-mundo; no se conceptualiza ni se intelectualiza.

Arquitectura retiniana y la pérdida de la plasticidad

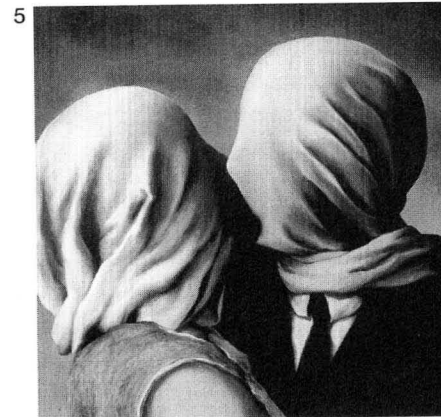
Es evidente que la arquitectura de las culturas tradicionales también está fundamentalmente conectada con el saber tácito del cuerpo en lugar de estar dominada visual y conceptualmente. En las culturas tradicionales la construcción está guiada por el cuerpo de la misma manera que un pájaro conforma su nido mediante sus propios movimientos. Las arquitecturas indígenas de arcilla y barro que se dan en varias partes del mundo parecen haber nacido de sentidos musculares y hápticos más que del ojo. Incluso podemos identificar la transición de la construcción indígena del mundo háptico al control de la visión como una pérdida de plasticidad e intimidad, y del sentido de la fusión total característica de los asentamientos de las culturas indígenas.

El predominio del sentido de la vista puesto en relieve por el pensamiento filosófico se hace igualmente manifiesto en el desarrollo de la arquitectura occidental. La arquitectura griega, con su elaborado sistema de correcciones ópticas, fue refinada en última instancia para el placer del ojo. Sin embargo, el privilegio de la vista no implica necesariamente un

rechazo del resto de sentidos, como demuestran la sensibilidad háptica, la materialidad y el peso autoritario de la arquitectura griega; el ojo estimula e invita a las sensaciones musculares y táctiles. El sentido de la vista puede incorporar, e incluso reforzar, otras modalidades sensoriales; el ingrediente táctil inconsciente de la vista es especialmente importante y está fuertemente presente en la arquitectura histórica, pero muy descuidado en la arquitectura de nuestro tiempo.

La teoría de la arquitectura occidental desde Leon Battista Alberti ha tratado fundamentalmente de temas de percepción visual, armonía y proporción. La sentencia de Alberti de que “la pintura no es más que la intersección de la pirámide visual de acuerdo con una distancia dada, un centro fijo y cierta iluminación”⁴⁵ traza el paradigma perspectivista que también pasó a ser el instrumento del pensamiento arquitectónico. De nuevo, debe hacerse hincapié en que centrarse conscientemente en los mecanismos de la vista no dio automáticamente como resultado el rechazo firme e intencionado del resto de sentidos antes de nuestra era de la imagen visual omnipresente. El ojo conquista su papel hegemónico, tanto consciente como inconscientemente, en la práctica arquitectónica sólo de una manera gradual con la aparición de la idea de un observador incorpóreo. El observador pasa a desprenderse de una relación corpórea con el entorno a través de la supresión del resto de sentidos, en concreto mediante las extensiones tecnológicas del ojo y la proliferación de imágenes. Como Marx W. Wartofsky sostiene: “la vista humana es un artefacto en sí mismo producido por otros artefactos, a saber, las imágenes”.⁴⁶

El sentido de la vista figura totalmente como dominante en los escritos de los arquitectos del movimiento moderno. Las proclamas de Le Corbusier —tales como “Yo no existo en la vida sino a condición de *ver*”;⁴⁷ “Soy y seré un visual impenitente; todo se encuentra en lo visual”;⁴⁸ “Sólo se necesita ver claramente para entender”;⁴⁹ “Te ruego a que *abras bien los ojos*. ¿Abres los ojos? ¿Estás acostumbrado a abrir los ojos? ¿Sabes abrir los ojos, los abres a menudo, siempre y bien?”;⁵⁰ “El hombre mira la creación de arquitectura con sus ojos, que están a 170 centímetros del suelo”;⁵¹ y “La arquitectura es cosa plástica. La plástica es aquello que se ve y se mide con los ojos”⁵² — manifiestan claramente el privilegio del ojo en la teoría de los primeros modernos. Más declaraciones de Walter Gropius —“Él [el proyectista] tiene que adaptar el conocimiento de los hechos



La supresión de la visión – la fusión de vista y tacto

5
Normalmente la vista se reprime en estados emocionales acentuados y de pensamiento profundo.

René Magritte, *Los amantes*, 1928. Detalle.
Richard S. Zeisler Collection, Nueva York.

© ADAGP, París/DACS, Londres, 2005

6
La vista y el tacto se funden en la verdadera experiencia vivida.

Herbert Bayer, *El metropolitano solitario*, 1932. Detalle.

© DACS, 2005

científicos a la óptica y obtener así un fondo teórico que guiará su mano para dar forma y crear una base objetiva”⁵³— y de László Moholy-Nagy —“Paulatinamente se va imponiendo la higiene de lo óptico, la salubridad de la vista”⁵⁴— confirman el papel central de la vista en el pensamiento del movimiento moderno.

El famoso credo de Le Corbusier, “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”,⁵⁵ define innegablemente una arquitectura del ojo. Sin embargo, Le Corbusier tenía gran talento artístico con una mano moldeadora y un tremendo sentido de la materialidad, de la plasticidad y de la gravedad, cualidades que evitaron que su arquitectura condujese a un reductivismo sensorial. En lo que se refiere a las exclamaciones cartesianas y ocularcentristas de Le Corbusier, en su obra la mano tuvo un papel fetichista similar al ojo. Un vigoroso elemento táctil está presente en los bocetos y en las pinturas de Le Corbusier, e incorpora esta sensibilidad háptica a su mirada hacia la arquitectura. No obstante, el sesgo reductivista pasa a ser devastador en sus proyectos urbanísticos.

En la arquitectura de Mies van der Rohe predomina una percepción perspectílica frontal, pero su sentido único del orden, de la estructura, del peso, del detalle y del oficio enriquece contundentemente el paradigma visual. Por otra parte, una obra de arquitectura es grande precisamente por las intenciones y alusiones contrapuestas y contradictorias que logra fusionar. Para que una obra se abra a la participación emocional del observador es necesaria una tensión entre las intenciones conscientes y los caminos inconscientes. “En todos los casos, los contrastes deben resolverse de una manera simultánea y aglutinante”, como escribió Alvar Aalto.⁵⁶ Normalmente las declaraciones verbales de los artistas y arquitectos no deberían tomarse a pies juntillas, ya que a menudo simplemente representan una racionalización superficial consciente, o una defensa, que bien puede estar en aguda contradicción con las intenciones inconscientes más profundas que dan a la obra su verdadera fuerza vital.

Con igual claridad, el paradigma visual es la condición imperante en la planificación de las ciudades, desde las plantas de ciudades ideales del renacimiento hasta los principios funcionalistas de la zonificación y el planeamiento que reflejan la “higiene de lo óptico”. En concreto, la ciudad contemporánea es cada vez más la ciudad del ojo, separada del cuerpo mediante

rápidos movimientos motorizados o mediante su comprensión global aérea desde un avión. Los procesos de planeamiento han favorecido al ojo idealizado y cartesianamente incorpóreo del control y del distanciamiento; las plantas de las ciudades son visiones altamente idealizadas y esquemáticas vistas a través de *le regard surlombant* (la vista desde arriba), tal como la definió Jean Starobinski,⁵⁷ o a través del “ojo de la mente” de Platón.

Hasta hace bien poco, la teoría y la crítica arquitectónicas se habían ocupado casi exclusivamente de los mecanismos de la vista y de la expresión visual. La percepción y experiencia de la forma arquitectónica casi siempre han sido analizadas a través de las leyes de la *Gestalt* de la percepción visual. Asimismo, la filosofía pedagógica ha entendido la arquitectura fundamentalmente en términos visuales, poniendo el énfasis en la construcción de imágenes visuales tridimensionales en el espacio.

Una arquitectura de imágenes visuales

El sesgo ocular nunca ha sido tan manifiesto en el arte de la arquitectura como en los últimos treinta años, en los que ha predominado un tipo de arquitectura que apunta hacia una imagen visual llamativa y memorable. En lugar de una experiencia plástica y espacial con una base existencial, la arquitectura ha adoptado la estrategia psicológica de la publicidad y de la persuasión instantánea; los edificios se han convertido en productos-imagen separados de la profundidad y de la sinceridad existencial.

David Harvey asocia “la pérdida de temporalidad y la búsqueda de un impacto instantáneo”⁵⁸ a la tendencia contemporánea hacia la pérdida de una profundidad existencial. Frederic Jameson utiliza el concepto de “artificialidad falta de profundidad” para describir la condición cultural contemporánea y “su obsesión por las apariencias, superficies e impactos instantáneos que con el tiempo no tienen fuerza”.⁵⁹

Como consecuencia de la avalancha actual de imágenes, la arquitectura de nuestro tiempo aparece a menudo como un simple arte retiniano del ojo, completando con ello un círculo epistemológico que comenzó en la arquitectura y el pensamiento griegos. Pero el cambio va más allá del simple predominio físico; en lugar de ser un encuentro situacional y corporal, la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica. En nuestra cultura de imáge-

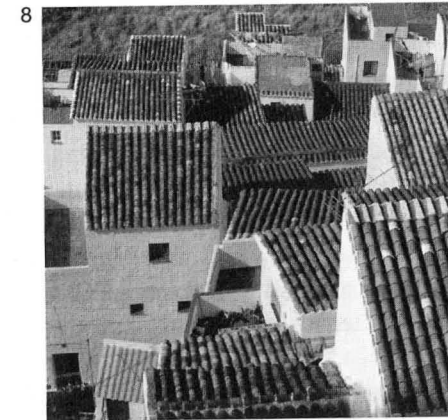
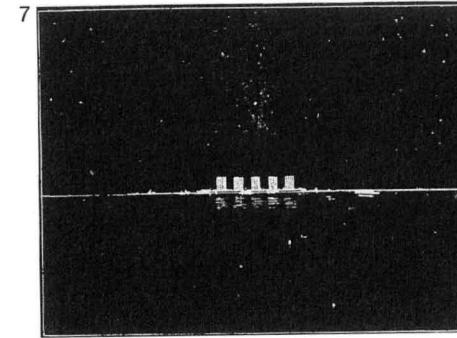
nes, la propia mirada se aplanan en una de ellas y pierde su plasticidad. En lugar de experimentar nuestro ser-en-el-mundo, lo contemplamos desde afuera como espectadores de imágenes proyectadas sobre la superficie de la retina. David Michael Levin utiliza la expresión “ontología frontal” para describir la visión frontal, fija y enfocada predominante.⁶⁰

Susan Sontag ha hecho unos comentarios perceptivos sobre el papel de la imagen fotografiada en nuestra percepción del mundo. Escribe, por ejemplo, sobre una “mentalidad que mira al mundo como un juego de posible fotografías”,⁶¹ y expone que “la realidad ha llegado a parecerse más y más a lo que nos muestra la cámara”,⁶² y que “la omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética. Al poblar este mundo ya abarrotado con su duplicado en imágenes, la fotografía nos persuade de que el mundo es más accesible de lo que en verdad es”.⁶³

A medida que los edificios pierden su plasticidad y sus lazos con el lenguaje y la sabiduría del cuerpo, se aíslan en el terreno frío y distante de la visión. Con la pérdida de la tactilidad, las dimensiones y los detalles fabricados para el cuerpo humano —y particularmente por la mano—, los edificios pasan a ser repulsivamente planos, de bordes afilados, inmateriales e irreales. El distanciamiento de la construcción de las realidades de la materia y del oficio convierte aún más las obras arquitectónicas en decorados para el ojo, en una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y de la construcción. Se ha perdido el sentido del “aura”, la autoridad de la presencia, lo que Walter Benjamin cree una cualidad necesaria para una auténtica obra de arte. Estos productos de tecnología instrumentalizada ocultan sus procesos de construcción, mostrándose como apariciones fantasmagóricas. El creciente uso del vidrio reflectante en la arquitectura refuerza la sensación de ensueño, de irrealidad y de alienación. La transparencia paradójicamente opaca de estos edificios hace que la mirada rebote sin quedar afectada ni conmoverse; somos incapaces de ver o de imaginar la vida detrás de esas paredes. El espejo arquitectónico, que hace rebotar nuestra mirada y duplica el mundo, es un dispositivo enigmático y aterrador.

Materialidad y tiempo

La tersura de la construcción estándar actual se ve fortalecida por el debilitado sentido de la materialidad. Los materiales naturales —piedra, ladri-



La ciudad del ojo – la ciudad háptica

7
La ciudad contemporánea es la ciudad del ojo, de la distancia y la exterioridad.

Silueta propuesta por Le Corbusier para Buenos Aires; boceto de una conferencia dada en Buenos Aires en 1929.

© FLC/ADAGP, París/DACS, Londres, 2005

8
La ciudad háptica es la ciudad de la interioridad y de la proximidad.

La ciudad en ladera de Casares, sur de España.

Fotografía: Juhani Pallasmaa

llo y madera— permiten que nuestra vista penetre en sus superficies y nos capacitan para que nos convenzamos de la veracidad de la materia. Los materiales naturales expresan su edad e historia, al igual que la historia de sus orígenes y la del uso humano. Toda materia existe en el *continuum* del tiempo; la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales de construcción. Pero los materiales actuales producidos a máquina —paños de vidrio sin escala, metales esmaltados y plásticos sintéticos— tienden a ofrecer al ojo sus superficies implacables sin expresar su esencia material ni su edad. Los edificios de esta era tecnológica por lo general aspiran deliberadamente a una perfección eternamente joven y no incorporan la dimensión temporal ni los inevitables procesos mentalmente elocuentes del envejecimiento. Este miedo a las señales del desgaste y de la edad guarda relación con nuestro miedo a la muerte.

La transparencia y las sensaciones de ingravidez y flotación son temas centrales en la arquitectura y el arte modernos. En décadas recientes ha emergido una nueva imaginería arquitectónica que utiliza la reflexión, las graduaciones de transparencia, la cubrición y la yuxtaposición para crear un sentido de espesor espacial, así como unas sensaciones sutiles y cambiantes del movimiento y de la luz. Esta nueva sensibilidad promete una arquitectura que pueda hacer que las relativas inmaterialidad e ingravidez de la reciente construcción tecnológica pasen a ser una experiencia positiva del espacio, el lugar y el significado.

El debilitamiento de la experiencia temporal en los entornos actuales tiene efectos mentales devastadores. En palabras del terapeuta estadounidense Gotthard Booth: “nada da al hombre una satisfacción más plena que la participación en procesos que reemplazan el espacio de la vida individual”.⁶⁴ Tenemos una necesidad mental de caer en la cuenta de estar enraizados en la continuidad del tiempo, y en el mundo artificial es cometido de la arquitectura facilitar esta experiencia. La arquitectura domestica el espacio ilimitado y nos permite habitarlo, pero éste debería asimismo domesticar el espacio infinito y permitirnos habitar el *continuum* del tiempo.

Actualmente, el énfasis excesivo sobre las dimensiones intelectuales y conceptuales de la arquitectura contribuye a la desaparición de su esencia física, sensual y corpórea. La arquitectura contemporánea que se hace pasar por la vanguardia se preocupa más por el propio discurso arquitectónico y por trazar el mapa de los posibles territorios artísticos marginales que en

dar respuesta a las cuestiones humanas existenciales. Esta atención reduccionista da origen a un sentido de autismo arquitectónico, un discurso interiorizado y autónomo que no se basa en nuestra realidad existencial compartida.

Más allá de la arquitectura, la cultura contemporánea en general marcha hacia un distanciamiento, una especie de de-sensualización y des-erotización escalofrantes de las relaciones humanas con la realidad. La pintura y la escultura también parecen estar perdiendo su sensualidad; en lugar de invitar a una intimidad sensorial, las obras de arte contemporáneas con frecuencia señalan un rechazo que se distancia de la curiosidad y del placer sensoriales. Estas obras de arte hablan al intelecto y a las capacidades conceptuales en vez de dirigirse a los sentidos y a las respuestas corporales no diferenciadas. El bombardeo incesante de imaginería inconexa sólo conduce a que las imágenes se vacíen gradualmente de su contenido emocional. Las imágenes se convierten en productos manufacturados infinitos que aplazan el aburrimiento; cada persona se ha mercantilizado, consumiéndose a sí misma despreocupadamente sin tener el valor, o ni siquiera la posibilidad, de afrontar su propia realidad existencial. Estamos hechos para vivir en un mundo inventado de ensueño.

No quiero expresar una opinión conservadora respecto al arte contemporáneo en la línea del libro de Hans Sedlmayr *El arte descentrado*,⁶⁵ un libro que da que pensar aunque sea provocativo. Simplemente, sugiero que se ha producido un cambio bien diferenciado en nuestra experiencia sensitiva y perceptiva del mundo que se refleja en el arte y en la arquitectura. Si queremos que la arquitectura tenga un papel emancipador o sanador en lugar de reforzar la erosión del significado existencial, debemos reflexionar sobre la multitud de caminos secretos por los que el arte de la arquitectura está unido a la realidad cultural y mental de nuestro tiempo. También deberíamos ser conscientes de cómo la viabilidad de la arquitectura se ve amenazada o marginada por los desarrollos políticos, culturales, económicos, cognitivos y perceptivos actuales. La arquitectura ha pasado a ser una forma de arte en peligro de extinción.

El rechazo de la ventana de Alberti

El ojo en sí no ha permanecido, desde luego, en la construcción fija definida por las teorías renacentistas de la perspectiva. El ojo hegemónico ha

conquistado nuevos territorios de la expresión y la percepción visuales. Por ejemplo, los cuadros de Hieronymus Bosch y Pieter Bruegel ya invitan al ojo participativo a viajar por las escenas de acontecimientos múltiples. La pintura holandesa del siglo XVII sobre la vida burguesa presenta escenas informales y objetos de uso cotidiano que se expanden más allá de los límites de la ventana de Alberti. La pintura barroca abre la visión con límites desdibujados, focos tenues y múltiples perspectivas, ofreciendo una invitación clara y táctil y tentando al cuerpo a viajar por el espacio ilusorio.

Una línea fundamental en la evolución de la modernidad ha sido la liberación del ojo de la epistemología perspectíca cartesiana. Los cuadros de J. M. William Turner prosiguen con la eliminación del encuadre de la imagen y la posición estratégica que arrancó en la época barroca; los impresionistas abandonan la línea fronteriza, el encuadre equilibrado y la profundidad de la perspectiva; Paul Cézanne aspira a “hacer visible cómo nos toca el mundo”;⁶⁶ los cubistas abandonan el punto focal único, reactivan la visión periférica y refuerzan la experiencia háptica, mientras que los pintores coloristas rechazan la profundidad ilusoria para reforzar la presencia de la propia pintura como un artefacto icónico y una realidad autónoma. Los *land-artistas* fusionan la realidad de la obra con la del mundo vivido y, finalmente, artistas como Richard Serra dirigen directamente el cuerpo, así como nuestras experiencias de la horizontalidad y la verticalidad, la materialidad, gravedad y peso.

Esta misma contracultura que se enfrenta a la hegemonía del ojo perspectívico ha encontrado un lugar en la arquitectura moderna, a pesar de la posición culturalmente hegemónica de la vista. La arquitectura cinestética y textural de Frank Lloyd Wright, los edificios musculares y táctiles de Alvar Aalto y la arquitectura de geometría y *gravitas* de Louis I. Kahn son ejemplos particularmente significativos en este sentido.

Una nueva visión y el equilibrio sensorial

Liberado del deseo implícito de control y poder del ojo, quizá sea precisamente en la visión desenfocada de nuestro tiempo cuando el ojo será capaz de nuevo de abrir nuevos campos de visión y pensamiento. La pérdida de foco ocasionada por la corriente de imágenes puede emancipar al ojo de su

dominio patriarcal y dar lugar a una mirada participativa y empática. Hasta ahora las extensiones tecnológicas de los sentidos han reforzado la primacía de la vista, pero las nuevas tecnologías también pueden ayudar al “cuerpo [...] a destronar la mirada desinteresada del espectador cartesiano desencarnado”.⁶⁷

Martin Jay observa: “Al contrario de la forma lúcida, lineal, sólida, fija, planimétrica y cerrada del renacimiento [...], el barroco fue pictórico, en retroceso, suavemente enfocado, múltiple y abierto”.⁶⁸ También sostiene que la “experiencia visual barroca tiene una fuerte cualidad táctil y háptica que impide que se convierta en el absoluto ocularcentrismo de su rival cartesiano y perspectivista”.⁶⁹

La experiencia háptica parece estar penetrando de nuevo en el sistema ocular a través de la presencia táctil de la imaginería visual moderna. Ante un vídeo musical, por ejemplo, o ante la moderna transparencia urbana estratificada, no podemos detener el flujo de imágenes para una observación analítica, sino que más bien lo sentimos como un nadador siente el flujo del agua contra su piel.

En su concienzudo libro *The opening of vision: nihilism and the postmodern situation*, David Michael Levin diferencia entre dos tipos de visión: “la mirada asertórica” y la “mirada aletheica”.⁷⁰ En su opinión, la mirada asertórica es estrecha, dogmática, intolerante, rígida, fija, inflexible, excluyente y no conmovedora, mientras que la mirada aletheica, asociada a la teoría hermenéutica de la verdad, tiende a ver desde una multiplicidad de puntos de vista y perspectivas, y es múltiple, pluralista, democrática, contextual, inclusiva, horizontal y generosa.⁷¹ Tal como sugiere Levin, hay señales de que está surgiendo una nueva manera de mirar.

A pesar de que las nuevas tecnologías han fortalecido la hegemonía de la vista, también pueden ayudar a re-equilibrar los ámbitos de los sentidos. En opinión de Walter Ong, “con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cinta sonora, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la ‘oralidad secundaria’. Esta nueva oralidad tiene asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente”.⁷²

“En el mundo occidental estamos empezando a descubrir nuestros sentidos abandonados. Esta conciencia creciente representa algo así como una insurgencia a destiempo contra la dolorosa privación de experiencia sen-

social que hemos sufrido en nuestro mundo tecnológico”, escribe el antropólogo Ashley Montagu.⁷³ Actualmente numerosos arquitectos de todo el mundo proyectan con ahínco desde esta nueva conciencia e intentan volver a sensibilizar a la arquitectura mediante un sentido fortalecido de materialidad y hapticidad, textura y peso, densidad del espacio y luz materializada.

- 1 Citado en HODGE, BROOKE (ed.), *Not architecture but evidence that it exists – Laurreta Vinciarelli: watercolors*, Harvard University Graduate School of Design, Harvard, 1998, pág. 130.
- 2 NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Also sprach Zarathustra* [1883-1885]; (versión castellana: *Así habló Zarathustra*, Folio, Barcelona, 2000).
- 3 RORTY, RICHARD, *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1979, pág. 239; (versión castellana: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 222).
- 4 BORGES, JORGE LUIS, “Prólogo”, en *Jorge Luis Borges. Obra poética 1923-1976*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pág. 21. Citado en: THURELL, SÖREN, *The shadow of a thought – The Janus concept in architecture*, Escuela de Arquitectura del Instituto Real de Tecnología, Estocolmo, 1989, pág. 2.
- 5 Citado en KEARNEY, RICHARD, “Maurice Merleau-Ponty”, en *Modern movements in European philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 82.
- 6 HERÁCLITO, “Fragmento 101a”, citado en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1993, pág. 1.
- 7 PLATÓN, *Timeo*, 47b, citado en JAY, MARTIN, *Downcast eyes – The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1994, pág. 27.
- 8 WARNKE, GEORGIA, “Ocularcentrism and social criticism”, en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*, pág. 287.
- 9 FLYNN, THOMAS R., “Foucault and the eclipse of vision”, en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*, pág. 274.
- 10 SLOTERDIJK, PETER, *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt, 1983; (versión castellana: *Crítica a la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003). Citado en JAY, MARTIN, *op. cit.*, pág. 21.
- 11 Tal como aparece en: PACK, STEVEN, “Discovering (through) the dark interstice of touch”, en *History and theory graduate studio 1992-1994*, McGill School of Architecture, Montreal, 1994.
- 12 LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*
- 13 *Ibid.*, pág. 2
- 14 *Ibid.*, pág. 3
- 15 HARVEY, DAVID, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Basil Blackwell, Cambridge, 1992, pág. 327; (versión castellana: *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrutu, Buenos Aires, 1998).
- 16 LEVIN, DAVID MICHAEL, “Decline and fall – Ocularcentrism in Heidegger’s reading of the history of metaphysics”, en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*, pág. 205.
- 17 *Ibid.*, pág. 212.
- 18 JUDOVITZ, DALIA, “Vision, representation, and technology in Descartes”, en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*, pág. 71.
- 19 LEVIN, DAVID MICHAEL, *op. cit.*, pág. 4.
- 20 NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Der Wille zur Macht*; (versión castellana: *La voluntad de poder*, Poseidón, Buenos Aires, 1947).
- 21 SCHELER, MAX, *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze*, citado en: LEVIN, DAVID

MICHAEL, *The body's recollection of being*, Routledge & Kegan Paul, Londres/Boston/Melbourne/Henley, 1985, pág. 57.

22 JAY, MARTIN, *op. cit.*

23 JAY, MARTIN, "A new ontology of sight", en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*, pág. 149.

24 Tal y como aparece en: KEARNEY, RICHARD, "Jean-Paul Sartre", en *Modern movements in European philosophy*, *op. cit.*, pág. 63.

25 JAY, MARTIN, *op. cit.*, pág. 149.

26 GIEDION, SIGFRIED, *Space, time, and architecture: the growth of a new tradition* [1941], Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1997²; (versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Dossat, Madrid, 1982²).

27 JAY, MARTIN, "Scopic regimes of modernity", en FOSTER, HAL (ed.), *Vision and visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, pág. 10.

28 Merleau-Ponty describe la idea de carne en su ensayo: "El entrelazo – El quiasmo", en *Le visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, Gallimard, París, 1964; (versión castellana: *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1970): "Mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo [...] esta carne de mi cuerpo se comparte con el mundo". "La carne (del mundo o propia) es [...] una textura que vuelve a sí misma y se conforma a sí misma". La idea deriva del principio dialéctico de Merleau-Ponty del entrelazo del mundo y del yo. También habla de la "ontología de la carne" como la conclusión última de su fenomenología de la percepción inicial. Su ontología implica que el significado es a la vez sin y con, subjetivo y objetivo, espiritual y material. Véase también: KEARNEY, RICHARD, "Maurice Merleau-Ponty", *op. cit.*, págs. 73-90.

29 Tal y como aparece en la nota de los traductores (Hubert L. y Patricia Allen Dreyfus) de la versión inglesa de: MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Sense and non-sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, pág. XII; (versión original: *Sens et non-sens*, Gallimard, París, 1996).

30 MERLEAU-PONTY, MAURICE, "El cine y la nueva psicología", en *Sentido y sinsentido*, *op. cit.*

31 CALVINO, ITALO, *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milán, 1993; (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002³).

32 HEIDEGGER, MARTIN, "The age of the world picture", en *The questions concerning technology and other essays*, Harper & Row, Nueva York, 1977, pág. 57.

33 HARVEY, DAVID, *op. cit.*, págs. 261-307.

34 *Ibid.*, pág. 293.

35 Citado en *Ibid.*, pág. 293.

36 HALL, EDWARD T., *The hidden dimension*, Doubleday, Nueva York, 1969; (versión castellana: *La dimensión oculta*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2003²¹).

37 ONG, WALTER J., *Orality & literacy – The technologizing of the word*, Routledge, Londres/Nueva York, 1991; (versión castellana: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987).

38 ONG, WALTER J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, *op. cit.*, pág. 117.

39 *Ibid.*, pág. 120.

40 *Ibid.*, pág. 121.

41 *Ibid.*, pág. 21.

42 Citado en JAY, MARTIN, *op. cit.*, pág. 34.

43 *Ibid.*, págs. 34-35.

44 BACHELARD, GASTON, *La poétique de l'espace*, PUF, París, 1957; (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994⁴).

45 ALBERTI, LEON BATTISTA, citado en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*, pág. 64.

46 Citado en JAY, MARTIN, *op. cit.*, pág. 5.

47 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions G. Crès & Cie., París, 1930; (versión castellana: *Precisiones respecto a un estado de la arquitectura y del urbanismo*, Apóstrofe, Barcelona, 1999, pág. 23).

48 CROSSET, PIERRE-ALAIN, "Eyes which see", en *Casabella*, 531-532, 1987, pág. 115.

49 LE CORBUSIER, *op. cit.*

50 *Ibid.*, pág. 251.

51 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Saugnier, París, 1923; (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998).

52 *Ibid.*, pág. 175.

53 GROPIUS, WALTER, *Architektur*, Fischer Verlag, Fráncfort/Hamburgo, 1956, págs. 15-25.

54 MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ, *Malerei, Fotografie, Film* [1925]; (versión castellana: "De la pintura con pigmentos al juego de reflejos de luces", en *Pintura, fotografía, cine*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág. 95). Citado en: SONTAG, SUSAN, *On photography* [1973], Penguin Books, Nueva York, 1986, pág. 96; (versión castellana: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 99).

55 LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, *op. cit.*, pág. 16.

56 AALTO, ALVAR, "Taide ja tekniikka" [1955], en AALTO, ALVAR; SCHILDT, GÖRAN (eds.), *Luonnoksia*, Otava, Helsinki, 1972, pág. 87; (versión castellana: "Arte y técnica" [1955], en SCHILDT, GÖRAN (ed.), *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, pág. 243).

57 Citado en JAY, MARTIN, *op. cit.*, pág. 19.

58 HARVEY, DAVID, *op. cit.*, pág. 58.

59 JAMESON, FREDERIC, citado en HARVEY, DAVID, *op. cit.*, pág. 58.

60 LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*, pág. 203.

61 SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografía*, *op. cit.*

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*, pág. 34.

64 De una conversación con el profesor Keijo Petäjä a comienzos de la década de 1980; fuente no identificada.

65 SEDLMAYR, HANS, *Verlust der Mitte*, Müller, Salzburgo, 1948; (versión castellana: *El arte descen-trado*, Labor, Barcelona, 1959).

66 MERLEAU-PONTY, MAURICE, "Cézanne's doubt", en MERLEAU-PONTY, MAURICE, *op. cit.*, pág. 19.

67 JAY, MARTIN, en FOSTER, HAL, *op. cit.*, pág. 18.

68 *Ibid.*, pág. 16.

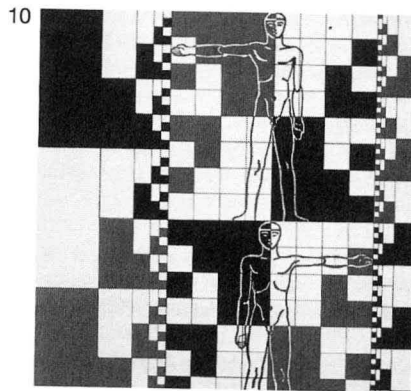
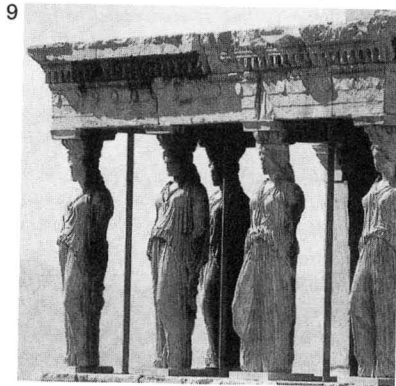
69 *Ibid.*, pág. 17.

70 LEVIN, DAVID MICHAEL, *The opening of vision: nihilism and the postmodern situation*, Routledge, Nueva York/Londres, 1988, pág. 440.

71 *Ibid.*

72 ONG, WALTER, *op. cit.*, pág. 134.

73 MONTAGU, ASHLEY, *Touching: the human significance of the skin*, Harper & Row, Nueva York, 1986, pág. XIII; (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004).



La arquitectura y la figura humana

9
Tenemos tendencia a interpretar un edificio como un análogo del cuerpo y viceversa.

Cariátides del Erecteión, Acrópolis de Atenas, 421-405 a. de C.

© The Trustees of the British Museum

10
Desde las dinastías del Antiguo Egipto, las medidas del cuerpo humano se han utilizado en la arquitectura. La tradición antropocéntrica ha sido casi totalmente olvidada en los tiempos modernos.

Aulis Blomstedt, estudio para un sistema de proporciones para la arquitectura basado en la subdivisión pitagórica de una medida básica de 180 cm (presumiblemente de principios de la década de 1960).

The Aulis Blomstedt Estate/S. Blomstedt

parte segunda

Como sugiere el breve estudio anterior, el privilegio del sentido de la vista sobre el resto de los sentidos es un tema indiscutible en el pensamiento occidental, y también es una inclinación evidente de la arquitectura del siglo XX. El desarrollo negativo de la arquitectura se sostiene convincentemente por fuerzas y modelos de gestión, organización y producción, así como por el impacto abstracto y universalizante de la propia racionalidad tecnológica. Los desarrollos negativos en el mundo de los sentidos no pueden atribuirse directamente al privilegio histórico del sentido de la vista. La concepción de la vista como nuestro sentido más importante está basada en hechos fisiológicos, perceptivos y psicológicos.¹ Los problemas surgen a partir del momento en que se aísla al ojo de su interacción natural con el resto de modalidades sensoriales y de que se eliminan e inhiben los otros sentidos, con lo que se reduce y restringe cada vez más la experiencia del mundo a la esfera de la visión. Esta separación y reducción fragmenta la complejidad, la globalidad y la plasticidad innatas del sistema perceptivo reforzando la sensación de distanciamiento y alienación.

En esta segunda parte estudiaré las interacciones entre los sentidos y ofreceré algunas impresiones personales sobre los ámbitos de los sentidos en la expresión y en la experiencia de la arquitectura. En este ensayo abogo por una arquitectura sensorial en oposición a la imperante comprensión visual del arte de la construcción.

El cuerpo en el centro

Yo enfrento la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los entrantes y salientes; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirador de la puerta al entrar en el oscuro vacío que hay detrás. Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de

mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí.

La filosofía de Merleau-Ponty hace del cuerpo humano el centro del mundo de la experiencia. En consecuencia, sostiene que “es a través de nuestros cuerpos como centros vivientes de intencionalidad [...] que escogemos nuestro mundo y que nuestro mundo nos escoge a nosotros”, tal como resume Richard Kearney.² En palabras del propio Merleau-Ponty: “Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón es al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentros y con él forma un sistema”;³ y “la experiencia sensorial es inestable y ajena a la percepción natural que logramos con todo nuestro cuerpo de una vez y que abre un mundo de sentidos interrelacionados”.⁴

Las experiencias sensoriales pasan a integrarse a través del cuerpo, o mejor dicho, en la misma constitución del cuerpo y el modo de ser humano. La teoría psicoanalítica ha introducido la idea de la imagen o esquema del cuerpo como el centro de integración. Nuestros cuerpos y movimientos están en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro. El precepto del cuerpo y la imagen del mundo pasan a ser una única experiencia existencial continua; no existe el cuerpo separado de su domicilio en el espacio, y no hay espacio que no esté relacionado con la imagen inconsciente del yo perceptivo.

“La imagen corporal se define básicamente a partir de las experiencias hápticas y de orientación que tienen lugar en las etapas más tempranas de nuestra vida. Sólo más adelante se desarrollan las imágenes visuales cuyo significado depende de las primeras experiencias que adquirimos hápticamente”,⁵ sostienen Kent C. Bloomer y Charles W. Moore en su libro *Cuerpo, memoria y arquitectura*, uno de los primeros estudios sobre el papel del cuerpo y de los sentidos en la experiencia arquitectónica. Continúan explicando: “Hoy nuestras viviendas son, ante todo, incapaces de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno del hombre”.⁶ “Al menos en cierta medida, cualquier lugar real puede ser recordado, en parte porque es algo único y en parte porque afecta a nuestro cuerpo y es capaz de generar suficientes asociaciones para poder ser incorporado a nuestro universo personal”.⁷

Experiencia multisensorial

Un paseo por el bosque es tonificante y curativo debido a la constante interacción de todas las modalidades sensoriales; Bachelard habla de “la polifonía de los sentidos”.⁸ El ojo colabora con el cuerpo y el resto de sentidos. El sentido de la realidad de cada uno se fortalece y se articula por medio de esta interacción constante. La arquitectura es esencialmente una extensión de la naturaleza en el reino artificial que facilita el terreno para la percepción y el horizonte de la experiencia y comprensión del mundo. No se trata de un artefacto aislado y autosuficiente; dirige nuestra atención y experiencia existencial a horizontes más amplios. La arquitectura también proporciona una estructura conceptual y material a las instituciones sociales, así como a las condiciones de la vida cotidiana. Concreta el ciclo del año, el curso del sol y el paso de las horas del día.

Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial; las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo. La arquitectura fortalece la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-en-el-mundo, y esto constituye fundamentalmente una experiencia fortalecida del yo. En lugar de apelar meramente a los clásicos cinco sentidos, la arquitectura implica varios ámbitos de la experiencia sensorial que interactúan y se fusionan uno en el otro.⁹

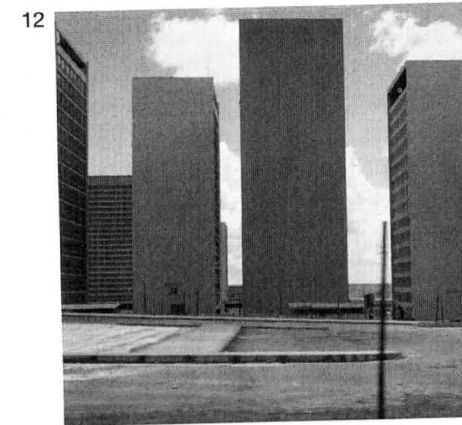
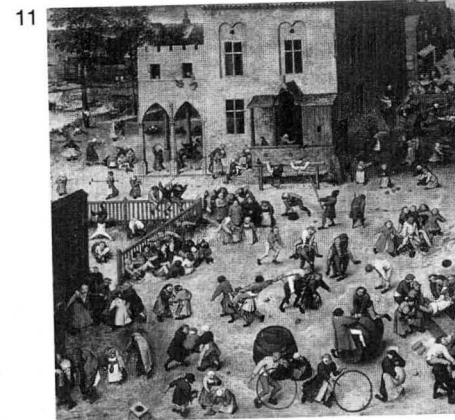
El psicólogo James J. Gibson considera los sentidos como mecanismos que buscan de una manera agresiva, más que como meros receptores pasivos. En lugar de los cinco sentidos separados, Gibson clasifica los sentidos en cinco sistemas perceptivos: sistema visual, sistema auditivo, sistema gusto-olfativo, sistema de orientación y sistema háptico.¹⁰ La filosofía de Rudolf Steiner supone que en realidad utilizamos al menos doce sentidos.¹¹

El ojo quiere colaborar con el resto de sentidos. Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel. Definen la interacción entre la piel y el entorno; entre la interioridad opaca del cuerpo y la exterioridad del mundo. En opinión de René A. Spitz, “toda percepción comienza en la cavidad bucal, que sirve como puente primigenio entre la recepción interna y la percepción exterior”.¹² Incluso el ojo toca; la mirada implica un tacto inconsciente, una mimesis y una identificación corporal. Como

Martin Jay observa al describir la filosofía sensorial de Merleau-Ponty, “a través de la vista tocamos el sol y las estrellas”.¹³ Anterior a Merleau-Ponty, el filósofo y clérigo irlandés del siglo XVIII George Berkeley emparentaba el tacto con la vista y suponía que la percepción de la materialidad, la distancia y la profundidad espacial no sería en absoluto posible sin la cooperación de la memoria háptica. En opinión de Berkeley, la vista necesita de la ayuda del tacto, que proporciona sensaciones de “solidez, resistencia y protuberancia”;¹⁴ separada del tacto, la vista no podría “tener idea alguna de distancia, exterioridad o profundidad, ni, por consiguiente, del espacio o del cuerpo”.¹⁵ Como Berkeley, también Hegel alegaba que el único sentido que podía dar una sensación de profundidad espacial era el tacto, pues el tacto “siente el peso, la resistencia y la forma tridimensional [*Gestalt*] de los cuerpos materiales y así nos hace ser conscientes de que las cosas se extienden desde nosotros en todas las direcciones”.¹⁶

La visión revela lo que el tacto ya conoce. Podríamos pensar en el sentido del tacto como en el inconsciente de la vista. Nuestros ojos acarician superficies, contornos y bordes lejanos y la sensación táctil inconsciente determina lo agradable o desagradable de la experiencia. Lo distante y lo cercano se experimentan con la misma intensidad y se funden en una experiencia coherente. En palabras de Merleau-Ponty: “Vemos la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos; Cézanne decía incluso: su olor. Si el pintor quiere expresar el mundo, es necesario que la disposición de los colores lleve en sí misma este Todo indivisible; si no, su pintura será una ilusión de las cosas y no las reflejará esta unidad imperiosa, la presencia, la plenitud insuperable que constituye para nosotros la definición de lo real”.¹⁷

Llevando más allá la idea de Goethe de que la obra de arte debe “ensalzar la vida”,¹⁸ Bernad Berenson propone que, al experimentar una obra artística nos imaginamos un encuentro físico genuino a través de “sensaciones ideadas”; llama “valores táctiles”¹⁹ a las más importantes. En su opinión, la auténtica obra de arte estimula nuestras sensaciones ideadas del tacto, y esta estimulación “ensalza la vida”. En efecto, sentimos la calidez del agua en la bañera de los cuadros de desnudos de Pierre Bonnard; en el aire húmedo de los paisajes de J. M. William Turner; podemos sentir el calor del sol y la brisa fresca en los cuadros que muestran ventanas hacia el mar de Henri Matisse.



La ciudad de la participación – la ciudad de la alienación

11
La ciudad del compromiso sensorial.
Peter Bruegel el Viejo, *Juegos de niños*, 1560.
Detalle.
Kunsthistorisches Museum con MVK y ÖTM,
Viena

12
La ciudad moderna de la privación sensorial.
La zona comercial de Brasilia, Brasil, 1968.
Fotografía: Juhani Pallasmaa

De la misma manera, una obra de arquitectura genera un complejo indivisible de impresiones. El vivo encuentro con la Casa de la cascada de Frank Lloyd Wright entreteje el bosque circundante, los volúmenes, las superficies, texturas y colores de la casa, e incluso los olores del bosque y los sonidos del río, en una experiencia excepcionalmente completa. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes visuales aisladas, sino en su presencia espiritual y material completamente encarnada. Una obra de arquitectura incorpora e infunde tanto estructuras físicas como mentales. La frontalidad visual del dibujo arquitectónico se pierde en la experiencia real de la arquitectura. La buena arquitectura ofrece formas y superficies moldeadas para el tacto placentero del ojo. “Contorno y perfil [*modénature*] son las piedras de toque del arquitecto”,²⁰ como decía Le Corbusier, revelando un ingrediente táctil en su, por otro lado, interpretación ocular de la arquitectura.

Las imágenes de un campo sensorial alimentan posterior imaginación en otra modalidad. Las imágenes de presencia dan lugar a imágenes de memoria, imaginación y sueño. “El beneficio máspreciado de la casa: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz”,²¹ escribe Gaston Bachelard. Incluso más aún, un espacio arquitectónico encuadra, detiene, fortalece y concentra nuestros pensamientos e impide que se pierdan. Podemos soñar y sentir nuestro ser en el exterior, pero necesitamos la geometría arquitectónica de una habitación para pensar con claridad. La geometría del pensamiento resuena en la geometría de la habitación.

En *El libro del té*, Kakuzo Okakura nos ofrece una sutil descripción de la imaginación multisensorial provocada por el sencillo emplazamiento de la ceremonia del té: “La placidez más completa reina en la reunión. La tranquilidad y el silencio delicioso únicamente están enturbiados por la música del agua que bulle en la marmita de hierro. El pucherete canta como un bardo, puesto que se ha adoptado la precaución de disponer en el fondo unos herretes a propósito para producir una melodía peculiar que evoca las resonancias, amortiguadas por las nubes, de una catarata o de un chubasco en un bosque de bambús o los suspiros de los pinos en desvanecidos alcores”.²² En la descripción de Okakura se funde lo presente y lo ausente, lo cercano y lo distante, lo sentido y lo imaginado. El cuerpo no es una simple entidad física; se enriquece tanto gracias a la memoria como

al sueño, tanto por el pasado como por el futuro. Edward S. Casey incluso expone que nuestra capacidad de memoria sería imposible sin una memoria corporal.²³ El mundo se refleja en el cuerpo y el cuerpo se proyecta en el mundo. Recordamos a través de nuestros cuerpos tanto como a través de nuestro sistema nervioso y de nuestro cerebro.

Los sentidos no sólo transmiten información para el juicio del intelecto; también son medios de inflamar la imaginación y de articular el pensamiento sensorial. Cada forma artística elabora un pensamiento metafísico y existencial a través de su medio característico y compromiso sensorial. Según Merleau-Ponty, “Toda teoría de la pintura es una metafísica”,²⁴ pero esta afirmación podría extenderse también a la actual manera de hacer arte puesto que cada cuadro se basa en suposiciones implícitas sobre la esencia del mundo. “El pintor ‘lleva su cuerpo con él’, dice [Paul] Valéry. En efecto, no podemos imaginar cómo podría pintar una mente”,²⁵ sostiene Merleau-Ponty.

Es igualmente inconcebible que podamos pensar en una arquitectura puramente cerebral que no sea la proyección del cuerpo humano y de su movimiento a través del espacio. El arte de la arquitectura también trata con cuestiones metafísicas y existenciales que conciernen al ser-en-el-mundo del hombre. Hacer arquitectura exige un pensamiento claro, pero éste es un modo concreto y encarnado de pensamiento que tiene lugar a través de los sentidos y del cuerpo, y a través del medio específico de la arquitectura. La arquitectura elabora y comunica ideas del enfrentamiento encarnado del hombre con el mundo mediante “emociones plásticas”.²⁶ En mi opinión, la tarea de la arquitectura es “hacer visible cómo nos toca el mundo”,²⁷ como dijo Merleau-Ponty de los cuadros de Cézanne.

El significado de la sombra

El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia. Durante experiencias emocionales abrumadoras tendemos a cerrar el sentido distanciante de la vista; cerramos los ojos cuando soñamos, cuando escuchamos música o acariciamos a nuestros seres queridos. Las sombras profundas y la oscuridad son fundamentales, pues atenúan la nitidez de la visión, hacen que la

profundidad y la distancia sean ambiguas e invitan a la visión periférica inconsciente y a la fantasía táctil.

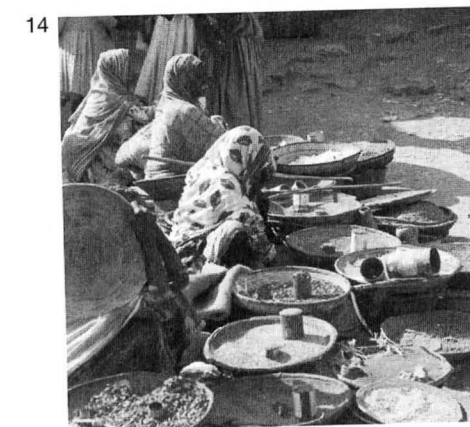
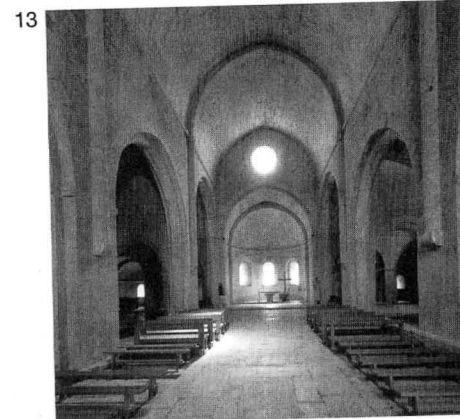
¡Cuánto más misteriosa y atrayente es la calle de una ciudad antigua con sus dominios alternos de oscuridad y luz que las intensas y uniformemente iluminadas calles actuales! La imaginación y la ensoñación se estimulan mediante la luz tenue y la sombra. Cuando se quiere pensar con claridad, tiene que reprimirse la nitidez de la visión para que los pensamientos viajen con una mirada desenfocada y con la mente ausente. La luz brillante homogénea paraliza la imaginación, al igual que la homogeneización del espacio debilita la experiencia del ser y borra el sentido de lugar. El ojo humano está mejor afinado para el crepúsculo que para la luz diurna radiante.

La bruma y la penumbra despiertan la imaginación al hacer que las imágenes visuales sean poco claras y ambiguas; una pintura china de un paisaje de montaña envuelto en la niebla o la arena rastrillada del jardín zen de Royoan-ji originan a una manera desenfocada de mirar que evoca un estado meditativo, como de trance. La mirada con la mente ausente penetra la superficie de la imagen física y enfoca el infinito.

En su libro *El elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki señala que incluso la cocina japonesa depende de las sombras y es inseparable de la oscuridad: “Y cuando nos llevemos a la boca esa materia fresca y lisa [el *yokan*], sentiremos fundirse en la punta de la lengua algo así como una parcela de oscuridad de la sala”.²⁸ El escritor nos recuerda que en tiempos antiguos los dientes ennegrecidos de la geisha, sus labios negro verdosos, así como su cara pintada de blanco tenían la intención de enfatizar la oscuridad y las sombras de la habitación.

Asimismo, el extraordinariamente poderoso sentido del foco y de la presencia en los cuadros de Caravaggio y Rembrandt surge de la profundidad de la sombra en la que está embebido el protagonista, como un objeto precioso sobre un fondo de terciopelo oscuro que absorbe toda la luz. La sombra da forma y vida al objeto en la luz. También proporciona el reino del que emergen fantasías y sueños. El arte del claroscuro también es una habilidad del arquitecto magistral. En los grandes espacios arquitectónicos se respiran constante y profundamente sombra y luz; la sombra inhala luz y la iluminación la exhala.

En nuestra época la luz se ha vuelto una simple materia cuantitativa y la ventana ha perdido su significado como mediador entre dos mundos,



Arquitectura del oído y del olfato

13
En las ciudades y en los espacios históricos las experiencias acústicas refuerzan y enriquecen las experiencias visuales.

La abadía cisterciense de Le Thoronet se fundó en Florielle en 1136 y se trasladó a su emplazamiento actual en 1176.

Fotografía: © David Heald

14
En las experiencias ricas y estimulantes de los lugares, todos los ámbitos sensoriales interactúan y se funden en una imagen memorable del lugar.

Un espacio del olfato: el mercado de especias en Harar, Etiopía

Fotografía: Juhani Pallasmaa

entre lo cerrado y lo abierto, la interioridad y la exterioridad, lo público y lo privado, la sombra y la luz. Habiendo perdido su significado ontológico, la ventana ha pasado a ser una mera ausencia de muro: “El uso ventanales enormes [...] resta a nuestros edificios de intimidad, el efecto de la sombra y la atmósfera [...]. Han equivocado los arquitectos de todo el mundo la proporción del cristal, es decir ventanas o de espacios abiertos hacia el exterior [...]. Ya la vida interior del hogar se ha perdido, se ha perdido por la gran ciudad, la urbe que obliga a la gente a vivir fuera de su casa”,²⁹ escribe Luis Barragán, el verdadero mago del secreto íntimo, el misterio y la sombra en la arquitectura contemporánea. Del mismo modo, la mayoría de espacios públicos contemporáneos se volverían más placenteros con una luz menos intensa y una distribución desigual. El útero oscuro de la sala del consejo del Ayuntamiento de Säynätsalo de Alvar Aalto recrea un sentido místico y mitológico de comunidad; la oscuridad crea un sentido de solidaridad y fortalece el poder de la palabra hablada.

En los estados emocionales, los estímulos sensoriales parecen derivar desde los sentidos más refinados a los más arcaicos, de la vista al oído, al tacto y al olfato, y de la luz a la sombra. Una cultura que trata de controlar a sus ciudadanos es probable que promueva la dirección opuesta de la interacción; alejarse de la individualidad íntima y la identificación hacia un desprendimiento público y distante. Una sociedad de vigilancia es necesariamente una sociedad del ojo *voyeur* y sádico. Un método eficiente de tortura mental es el uso continuado de un alto nivel de iluminación que no deja espacio para un retiro mental o para la privacidad; incluso se deja expuesta y se viola la oscura interioridad del yo.

Intimidad acústica

La vista aísla mientras que el sonido incluye; la vista es direccional mientras que el sonido es omnidireccional. El sentido de la vista implica exterioridad, pero el sonido crea una sensación de interioridad. Contemplo un objeto, pero el sonido me llega; el ojo alcanza, pero el oído recibe. Los edificios no reaccionan a nuestra mirada, pero nos devuelven nuestros sonidos al oído. “La acción concentradora del oído [...] afecta a la percepción que el hombre tiene del cosmos —escribe Walter Ong—. Para las culturas orales, el cosmos es un suceso progresivo con el hombre en el centro. El hombre es el

umbilicus mundi, el ombligo del mundo”.³⁰ Da que pensar que la pérdida mental del sentido del centro en el mundo contemporáneo pueda atribuirse, al menos en parte, a la desaparición de la integridad del mundo audible.

Oír estructura y articula la experiencia y la comprensión del espacio. Normalmente no somos conscientes del significado del oído en la experiencia espacial, a pesar de que el sonido a menudo provee el *continuum* temporal en el que se insertan las impresiones visuales. Por ejemplo, cuando a una película se le quita el sonido, la escena pierde su plasticidad y sentido de la continuidad y de la vida. De hecho, el cine mudo tenía que compensar la falta de sonido mediante una sobreactuación efusiva.

El pintor y ensayista inglés Adrian Stokes hace observaciones perceptivas sobre la interacción entre espacio y sonido, sonido y piedra. “Como madres del hombre, los edificios son buenos oyentes. Los sonidos largos, nítidos o, al parecer, en haces, mitigan los orificios de palacios que se reclinan gradualmente desde el canal o la acera. Un sonido largo con su eco ofrece consumación a la piedra”,³¹ escribe Stokes.

Cualquiera que se haya medio despertado en la noche por el sonido de un tren o una ambulancia en una ciudad, y en su sueño haya experimentado el espacio de la ciudad con sus incontables habitantes diseminados por los edificios, conoce el poder que el sonido ejerce en la imaginación; el sonido nocturno es un recordatorio de la soledad y la mortalidad humana, y le hace a uno ser consciente de toda la ciudad que duerme. Cualquiera que se haya sentido embelesado por el sonido del agua goteando en la oscuridad de una ruina puede dar fe de la extraordinaria capacidad que tiene el oído para esculpir un volumen en el vacío de la oscuridad. El espacio que traza el oído en la oscuridad se convierte en una cavidad esculpida directamente en el interior de la mente.

El último capítulo del fundamental libro de Steen Eiler Rasmussen *La experiencia de la arquitectura* se titula significativamente “Hearing architecture” [“Escuchar arquitectura”].³² El autor describe varias dimensiones de las cualidades acústicas y recuerda el precepto acústico de los túneles subterráneos de Viena en la película *El tercer hombre* de Orson Welles: “Nuestros oídos reciben el impacto tanto de la longitud del túnel como de su forma cilíndrica”.³³

Uno también puede recordar la aspereza acústica de una casa deshabitada y sin muebles en comparación con la afabilidad de una casa vivida,

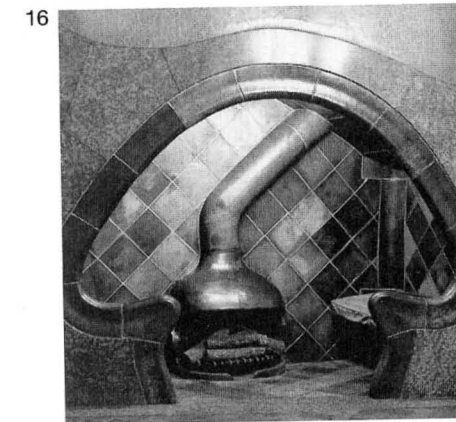
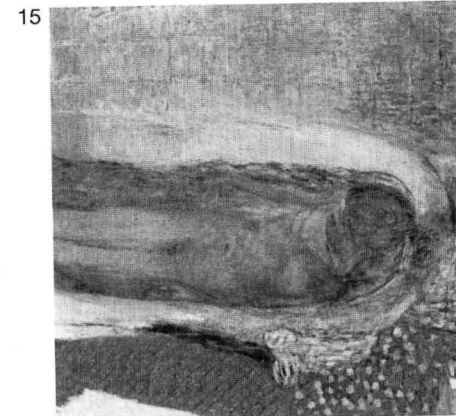
donde el sonido se refracta y suaviza por las numerosas superficies de los objetos de la vida personal. Todo edificio o espacio tiene sus sonidos característicos de intimidad o monumentalidad, invitación o rechazo, hospitalidad u hostilidad. Un espacio se entiende y aprecia tanto por medio de su eco como por su forma visual, pero el precepto acústico normalmente permanece como una experiencia inconsciente de fondo.

La vista es el sentido del observador solitario, mientras que el oído crea una sensación de contacto y solidaridad; nuestra mirada vaga solitaria por las oscuras profundidades de una catedral, pero el sonido del órgano nos hace experimentar de inmediato nuestra afinidad con el espacio. En el circo, observamos atentamente en solitario en los momentos de más peligro, pero la salva de aplausos tras la relajación del suspense nos une con la muchedumbre. El sonido de las campanas de una iglesia que resuena por las calles de una ciudad nos hace conscientes de nuestra ciudadanía. El eco de los pasos sobre una calle pavimentada tiene una carga emocional porque el sonido que reverbera de las paredes circundantes nos sitúa en relación directa con el espacio; el sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible. Con nuestros oídos acariciamos los límites del espacio. Los chillidos de las gaviotas en el puerto despiertan nuestra conciencia de la inmensidad del océano y lo infinito del horizonte.

Toda ciudad tiene su propio eco que depende del trazado y escala de sus calles y de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes. El eco de una ciudad renacentista difiere del de una barroca. Pero nuestras ciudades han perdido su eco por completo. Los espacios amplios y abiertos de las calles contemporáneas no devuelven el sonido, y en los interiores de los edificios actuales los ecos se absorben y se censuran. La música grabada y programada de los centros comerciales y de los espacios públicos elimina la posibilidad de captar el volumen acústico del espacio. Nuestros oídos han sido cegados.

Silencio, tiempo y soledad

La experiencia auditiva más primordial creada por la arquitectura es la tranquilidad. La arquitectura presenta el drama de la construcción silenciada en materia, espacio y luz. En última instancia, la arquitectura es el arte del silencio petrificado. Cuando cesa el alboroto de la obra y los gritos de



Espacios de calidez íntima

15
Las experiencias acentuadas de intimidad, hogar y protección son sensaciones de la piel desnuda.

Pierre Bonnard, *Desnudo en la bañera*, 1937.
Detalle. Musée du Petit-Palais, París.

© Phototèque des Musées de la Ville de Paris/Delepelaire

16
La chimenea como un lugar íntimo y personal de calidez.

Antoni Gaudí, casa Batlló, Barcelona, 1904-1906

los trabajadores se apagan, el edificio se convierte en museo de un paciente silencio de espera. En los templos egipcios tropezamos con el silencio que rodeaba a los faraones, en el silencio de la catedral gótica nos acordamos de la última nota agonizante del canto gregoriano y de los muros del Panteón nos llega el eco de los pasos romanos que se van apagando poco a poco. Las casas viejas nos devuelven al tiempo lento y al silencio del pasado. El silencio de la arquitectura es un silencio receptivo, que hace recordar. Una experiencia arquitectónica potente silencia todo el ruido exterior; centra nuestra atención sobre nuestra propia experiencia y, como ocurre con el arte, nos hace ser conscientes de nuestra soledad esencial.

La increíble aceleración de la velocidad durante el último siglo ha hecho que el tiempo se desplome en la pantalla plana del presente sobre la que se proyecta la simultaneidad del mundo. A medida que el tiempo pierde su duración y su eco en el pasado primigenio, el hombre pierde su sentido del yo como un ser histórico y se ve amenazado por el “terror del tiempo”.³⁴ La arquitectura nos emancipa del abrazo del presente y nos permite experimentar el lento y curativo flujo del tiempo. Los edificios y las ciudades son instrumentos y museos del tiempo. Nos permiten ver y entender el transcurso de la historia y participar en los ciclos temporales que rebasan la vida individual.

La arquitectura nos conecta con la muerte; por medio de los edificios somos capaces de imaginar el bullicio de la calle medieval e imaginarnos una solemne procesión acercándose a la catedral. El tiempo de la arquitectura es un tiempo detenido; en el más grande de los edificios el tiempo se queda firmemente quieto. En el gran peristilo del templo de Karnak el tiempo se ha petrificado en un presente inmóvil y eterno. El tiempo y el espacio están eternamente atrapados uno en el otro en los espacios silenciosos que hay entre estas inmensas columnas; la materia, el espacio y el tiempo se funden en una extraña experiencia primaria: el sentido del ser.

Las grandes obras de la modernidad han detenido para siempre el tiempo utópico del optimismo y de la esperanza; después de décadas de poner a prueba el destino todavía irradian un aire primaveral y de promesa. El sanatorio de Paimio de Alvar Aalto es desgarrador en su radiante creencia en un futuro humano y en el éxito de la misión social de la arquitectura. La villa Savoie de Le Corbusier nos hace creer en la unión entre razón y belleza, entre ética y estética. Durante períodos de cambios socia-

les y culturales dramáticos y trágicos, la casa de Konstantín Mélnikov en Moscú ha permanecido como un testigo silencioso del deseo y del espíritu utópico que en su día la creó.

Experimentar una obra de arte es un diálogo privado entre la obra y el espectador que excluye otras interacciones. “El arte es la puesta en escena de la memoria” y “El arte está hecho por y para el solitario”, escribe Cyril Connolly en *La sepultura sin sosiego*. Es significativo que Luis Barragán subrayara estas frases en su copia de este libro de poesía.³⁵ Un sentido de melancolía yace bajo toda experiencia conmovedora del arte: el pesar de la temporalidad inmaterial de la belleza. El arte proyecta un ideal inalcanzable, el de la belleza que toca momentáneamente lo eterno.

Espacios del olfato

Necesitamos sólo ocho moléculas de una sustancia para desencadenar un impulso olfativo en una terminación nerviosa, y podemos detectar más de 10.000 olores diferentes. A menudo, el recuerdo más persistente de cualquier espacio es su olor. No puedo recordar cómo era la puerta de la granja que, cuando yo era niño, tenía mi abuelo, pero recuerdo la resistencia de su peso y la pátina de su superficie de madera marcada por décadas de uso; y, concretamente, puedo recordar vívidamente el aroma a hogar que golpeaba mi cara como un muro invisible cuando abría esa puerta. Cada casa tiene su olor individual a hogar.

Un olor particular nos hace volver a entrar sin darnos cuenta en un espacio completamente olvidado por la memoria retiniana; las ventanas de la nariz despiertan una imagen olvidada y caemos en una vívida ensoñación. La nariz hace que los ojos recuerden. “La memoria y la imaginación permanecen asociadas”, como escribe Bachelard; “Yo solo, en mis recuerdos de otro siglo, puedo abrir la alacena profunda que conserva todavía, para mí solo, el aroma único, el olor de las uvas que se secan sobre el zarzo. ¡El olor de las uvas! Olor límite; para percibirlo hay que imaginar muy a fondo”.³⁶

¡Qué placer moverse de un reino de olores a otro por las estrechas calles de una ciudad antigua! El ámbito aromático de una tienda de golosinas le hace a uno pensar en la inocencia y curiosidad de la infancia; el denso olor de un taller de zapatero le hace a uno imaginar caballos, mon-

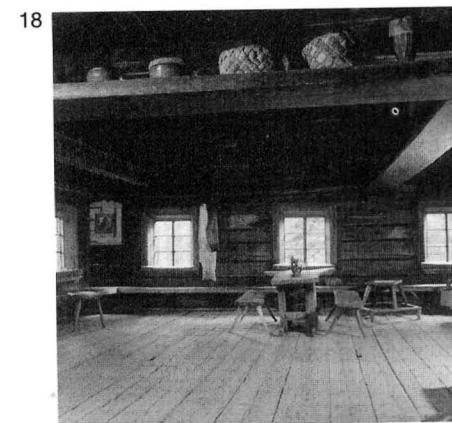
turas, correas de arreos y la excitación de montar a caballo; la fragancia de una panadería proyecta imágenes de salud, alimento y fortaleza física, mientras que el perfume de una pastelería nos hace pensar en la dicha burguesa. Las ciudades de pescadores son especialmente memorables por la fusión de los olores del mar y de la tierra; el fuerte olor a algas le hace a uno sentir la profundidad y el peso del mar, y convierte cualquier puerto prosaico en la imagen de la Atlántida perdida.

Un placer especial del viaje es familiarizarse con una geografía y un microcosmos de olores y sabores. Cada ciudad tiene su gama de sabores y de olores. Los mostradores de los vendedores callejeros son exhibiciones apetitosas de olores: criaturas del océano que huelen a alga, verduras cargadas de olor a tierra fértil y frutas que emanan la dulce fragancia del sol y del aire húmedo de verano. Los menús expuestos en el exterior de los restaurantes hacen que fantaseemos con todos los platos de una cena; las letras que leen los ojos se convierten en sensaciones orales.

¿Por qué las casas abandonadas tienen siempre ese mismo olor a vacío? ¿Es porque este olor se estimula por la vacuidad que observa el ojo? Helen Keller era capaz de reconocer “una vieja casa de campo porque tiene varias capas de olores, dejados por una sucesión de familias, de plantas, de perfumes y de telas”.³⁷

En *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Rainer Maria Rilke evoca las imágenes de la vida pasada en una casa demolida a partir de las trazas impresas en la pared de la casa vecina: “Allí se demoraban los soles de mediodía, las emanaciones, las enfermedades, añejos vapores, el sudor que se filtraba bajo los brazos y volvía pesados los vestidos. Allí estaba el aliento desabrido de las bocas, el olor aceitoso de los pies, la acritud de los orines, el hollín que se quema, los vahos grises de las patatas y la infección de grasas rancias. Allí estaba el dulzón y largo olor de los niños de pecho descuidados, la angustia de los escolares, y el trasudor de las camas de los muchachos púberes”.³⁸

Sin duda, las imágenes retinianas de la arquitectura contemporánea parecen estériles y sin vida cuando se las compara con el poder emocional y asociativo de la imaginación olfativa del poeta. El poeta libera la fragancia y el sabor ocultos en las palabras. A través de sus palabras, un gran escritor es capaz de construir una ciudad entera con todos los colores de la vida. Pero las obras significativas de arquitectura también proyectan imá-



El significado de la sombra y de la oscuridad

17
El rostro está incrustado en la oscuridad como un objeto precioso sobre una superficie oscura de terciopelo.

Rembrandt, *Autorretrato*, 1660. Detalle.

Musée du Louvre, París

18
La oscuridad y las sombras de las casas campesinas finlandesas crean un sentido de intimidad y silencio; la luz se convierte en un valioso regalo.

La casa Pertinotsa de finales del siglo XIX en el Museo al Aire Libre de Seurasaari, Helsinki.

Museum of Finnish Architecture/Fotografía:
István Rácz

genes totales de la vida. De hecho, un gran arquitecto libera imágenes de la vida ideal oculta en los espacios y en las formas. Existen ejemplos de un raro sentido de la vida en las imágenes modernas de la arquitectura, como el boceto de Le Corbusier del jardín elevado de un bloque de viviendas en el que se ve a una mujer golpeando una alfombra en el balcón superior y a su marido golpeando una bolsa de boxeo debajo, o el de la villa Stein-de-Monzie, en el que se ven un pescado y un ventilador eléctrico sobre la mesa de la cocina. Por otro lado, las fotografías de la casa de Mélnikov revelan una distancia dramática que existe entre la geometría metafísica de la casa icónica y las realidades tradicionalmente prosaicas de la vida.

La forma del tacto

“Las manos son un organismo complicado, son un delta en el que desemboca una vida que viene de muy lejos, para verterse en el gran torrente de la acción. Hay una historia de las manos; tienen de hecho su propia cultura, su belleza; se les concede el derecho a tener su propio desarrollo, sus propios deseos, sentimientos, humores y caprichos”,³⁹ escribe Rainer Maria Rilke en su ensayo sobre Auguste Rodin. Las manos son los ojos del escultor; pero también son órganos para el pensamiento, como propone Martin Heidegger: “La esencia de la mano no puede nunca determinarse, o explicarse, por ser un órgano que puede agarrar [...]. Todo movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos se lleva a través del elemento del pensamiento, cada comportamiento de la mano se aguanta a sí mismo en ese elemento”.⁴⁰

La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia. La superficie de un objeto viejo, pulido hasta la perfección por la herramienta del artesano y las manos diligentes de sus usuarios, seduce a la caricia de la mano. Es un placer apretar un pomo de una puerta que brilla por las miles de manos que han cruzado aquella puerta antes que nosotros; el limpio resplandor del desgaste se ha convertido en una imagen de bienvenida y hospitalidad. El tirador de la puerta es el apretón de manos del edificio. El sentido del tacto nos conecta con el tiempo y la tradición: a través de las impresiones del tacto damos la mano a innumerables generaciones. Un guijarro pulido por las olas es placentero para la mano, no sólo por su forma relajante, sino porque expresa el lento proceso de su for-

mación; un guijarro perfecto sobre la palma de la mano materializa la duración, es tiempo convertido en forma.

Al entrar en el magnífico espacio exterior del Salk Institute en La Jolla, California, de Louis I. Kahn, sentí una irresistible tentación de dirigirme directamente hacia el muro de hormigón y tocar la suavidad aterciopelada y la temperatura de su piel. Nuestra piel localiza la temperatura de los espacios con una precisión certera; la sombra fresca y tonificante debajo de un árbol, o la esfera con una calidez que acaricia un lugar soleado se convierten en experiencias de espacio y lugar. Entre las imágenes de mi infancia de la campiña finlandesa puedo recordar vívidamente los muros contra el ángulo del sol, muros que multiplicaban el calor de la radiación y fundían la nieve permitiendo que el primer olor a tierra preñada anunciara la proximidad del verano. La piel y la nariz, tanto como el ojo, identificaban estos retazos tempranos de primavera.

La gravedad se mide por el extremo del pie; rastreamos la densidad y la textura de la tierra a través de las plantas de nuestros pies. Estar descalzo sobre una lisa roca glacial a la orilla del mar al atardecer y sentir la calidez de la piedra calentada por el sol a través de las plantas de los pies, es una experiencia extraordinariamente sanadora, que nos convierte en parte del ciclo eterno de la naturaleza. Sientes el lento respirar de la tierra.

“¿No encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse”,⁴¹ escribe Bachelard, y continúa: “Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna”.⁴²

Existe una fuerte identidad entre la piel desnuda y la sensación de hogar. La experiencia del hogar es esencialmente una experiencia de calidez íntima. El espacio de calidez alrededor de una chimenea es el espacio de la intimidad y confort finales. Marcel Proust ofrece una descripción poética de un espacio hogareño tal como se siente por la piel: “[Una] especie de alcoba impalpable, de cálida caverna abierta en el mismo seno de la habitación, zona ardiente y móvil en sus contornos térmicos”.⁴³ Para mí, el sentido de vuelta a casa nunca ha sido tan fuerte como cuando veía una luz en la ventana de la casa de mi infancia en un paisaje cubierto de nieve al anochecer, la memoria del interior que suavemente calienta mis miembros congelados. El hogar y el placer de la piel se convierten en una sensación singular.

El sabor de la piedra

En sus escritos, Adrian Stokes era particularmente sensible a las sensaciones táctiles y orales: “Al utilizar ‘suave’ y ‘áspero’ como términos genéricos de una dicotomía arquitectónica, soy más capaz de conservar tanto las ideas orales y táctiles que de subrayar lo visual. Hay un ansia por los ojos y, sin duda, ha habido alguna impregnación del sentido de la vista, como del tacto, por el impulso oral que una vez todo lo abarcaba”.⁴⁴ Stokes escribe también sobre la “invitación oral del mármol de Verona”,⁴⁵ y cita una carta de John Ruskin: “Me gustaría zamparme este Verona poquito a poquito”.⁴⁶

Existe una sutil transferencia entre las experiencias táctiles y las gustativas. La vista también se transfiere al gusto; ciertos colores y detalles delicados evocan sensaciones orales. La lengua siente subliminalmente la superficie de una piedra pulida delicadamente coloreada. Nuestra experiencia sensorial del mundo se origina en la sensación interior de la boca, y el mundo tiende a volver a sus orígenes orales. El origen más arcaico del espacio arquitectónico está en la cavidad bucal.

Hace muchos años, cuando visitaba la residencia D. L. James en Carmel, California, obra de Charles y Henry Greene, me vi obligado a arrodillarme y a tocar con la lengua el umbral de mármol blanco de delicado brillo de la puerta principal. Los materiales sensuales y los detalles diestramente trabajados de la arquitectura de Carlo Scarpa, así como los colores sensuales de las casas de Luis Barragán, evocan a menudo experiencias orales. Las superficies deliciosamente coloreadas de *stucco lustro*, un color muy pulido, o las superficies de madera también se prestan al reconocimiento de la lengua.

Junichiro Tanizaki describe admirablemente las cualidades espaciales del sentido del gusto y la sutil interacción de los sentidos en el simple acto de destapar un cuenco de sopa: “Desde que destapas un cuenco de laca hasta que te lo llevas a la boca, experimentas el placer de contemplar en sus profundidades oscuras un líquido cuyo color apenas se distingue del color del continente y que se estanca, silencioso, en el fondo. Imposible discernir la naturaleza de lo que hay en las tinieblas del cuenco, pero tu mano percibe la lenta oscilación fluida, una ligera exudación que cubre los bordes del cuenco y que dice que hay un vapor y el perfume que exhala dicho vapor ofrece un sutil anticipo del sabor del líquido antes de que te

llene la boca [...]. No resulta muy exagerado afirmar que es un placer de naturaleza mística, con un ligero saborcillo zen”.⁴⁷

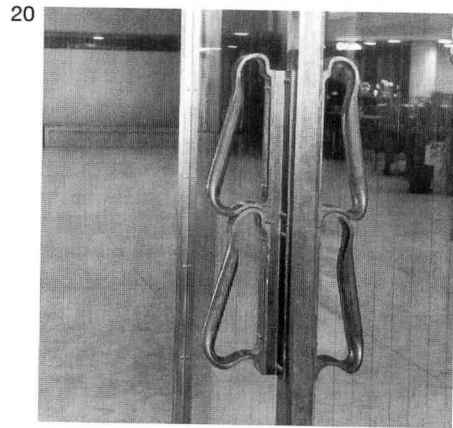
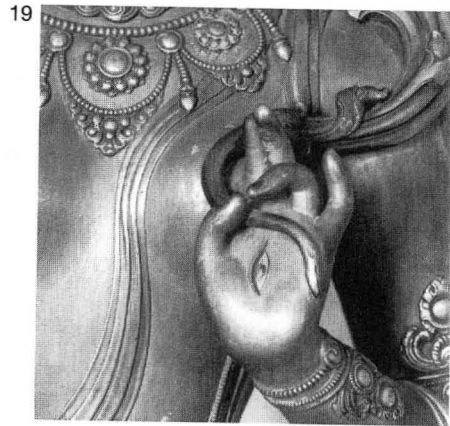
Un espacio arquitectónico de calidad se abre y se presenta a sí mismo con la misma plenitud de experiencia que el cuenco de sopa de Tanizaki. La experiencia arquitectónica trae al mundo a un contacto más íntimo con el cuerpo.

Imágenes de músculo y hueso

El hombre primitivo utilizaba su cuerpo como el sistema para dimensionar y dar proporciones a sus construcciones. Las destrezas esenciales para ganarse la vida en las culturas tradicionales se basaban en la sabiduría del cuerpo almacenada en la memoria háptica. El conocimiento y la habilidad fundamental del cazador, del pescador y del agricultor primitivo, así como del albañil o del cantero, eran una imitación de una tradición incorporada del comercio, almacenada en los sentidos del músculo y del tacto. La destreza se aprendía mediante la incorporación de la secuencia de movimientos refinados por la tradición, no por las palabras ni por la teoría.

El cuerpo sabe y recuerda. El significado arquitectónico deriva de las respuestas y reacciones arcaicas que el cuerpo y los sentidos recuerdan. La arquitectura tiene que responder a los rasgos del comportamiento primigenio conservados y transmitidos por los genes. La arquitectura no sólo responde a las necesidades intelectuales y sociales funcionales y conscientes del habitante de la ciudad actual; debe también recordar al cazador y agricultor primigenio que se oculta en el cuerpo. Nuestras sensaciones de confort, protección y hogar están enraizadas en las experiencias primigenias de innumerables generaciones. Bachelard las llama “imágenes que hacen salir lo primitivo que hay en nosotros”, o “imágenes primordiales”.⁴⁸ “La casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa en concreto y todas las demás casas no son más que variaciones sobre un tema fundamental. La palabra *hábito* es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable”,⁴⁹ escribe sobre la fuerza de la memoria corporal.

La arquitectura moderna ha tenido su propia conciencia al reconocer una inclinación hacia la naturaleza visual de los proyectos. “La arquitec-



Vista y hapticidad

19
En la vista hay un ingrediente táctil oculto. La diosa budista Tara posee cinco ojos de más (en la frente, en sus manos y pies) considerados como signos de iluminación.

Figura de bronce, Mongolia, siglo xv.

Biblioteca Pública del Estado, Ulan Bator, Mongolia

20
El tirador de la puerta es el apretón de manos de un edificio; puede ser atrayente y cortés, o adusto y agresivo.

Alvar Aalto, Casa de acero, Helsinki, 1954. Tiradores.

Museum of Finnish Architecture/Fotografía: Heikki Havas

tura del exterior parece que ha interesado a los arquitectos de vanguardia a expensas de la arquitectura del interior. Como si una casa tuviera que concebirse para el placer del ojo más que para el bienestar de los habitantes”,⁵⁰ escribió Eileen Gray, cuyo enfoque proyectual parecía crecer a partir de un estudio de las mínimas situaciones de la vida cotidiana más que a partir de ideas visuales y compositivas preconcebidas.

No obstante, la arquitectura no puede convertirse en un instrumento de la simple funcionalidad, del confort corporal y del placer sensorial sin perder su cometido existencialmente mediador. Tiene que mantenerse un claro sentido de la distancia, la resistencia y la tensión con relación al programa, la función y el confort. Una pieza de arquitectura no debería volverse transparente en sus intenciones utilitarias y racionales; tiene que mantener su secreto y misterio impenetrables con el fin de prender nuestra imaginación y nuestras emociones.

Tadao Ando ha expresado un deseo de tensión u oposición entre la funcionalidad y la inutilidad en su obra: “Creo que hay que apartar a la arquitectura de la función tras asegurar la observación de las bases funcionales. En otras palabras, me gusta ver hasta dónde la arquitectura puede perseguir la función y, entonces, tras haber hecho la persecución, ver cuán lejos puede apartarse de la función. El significado de la arquitectura se encuentra en la distancia entre ésta y la función”.⁵¹

Imágenes de acción

Las piedras colocadas a modo de camino en el césped de un jardín son imágenes y huellas de los pasos. Al abrir una puerta, el peso del cuerpo se encuentra con el de la puerta; las piernas miden los pasos al subir una escalera, la mano acaricia el pasamanos y todo el cuerpo se mueve diagonal y dramáticamente por el espacio.

Hay un indicio inherente de acción en las imágenes de arquitectura, el momento del encuentro activo, o una “promesa de función”⁵² y propósito. “Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan su acción posible sobre ellos”,⁵³ escribe Henri Bergson. Es esta posibilidad de acción la que separa la arquitectura del resto de formas de arte. Como consecuencia de esta supuesta acción, una reacción corporal es un aspecto inseparable de la experiencia de la arquitectura. Una experiencia arquitectónica significati-

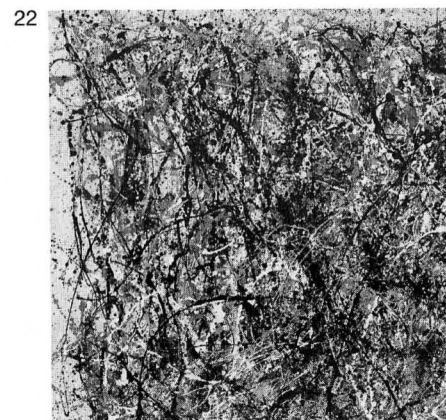
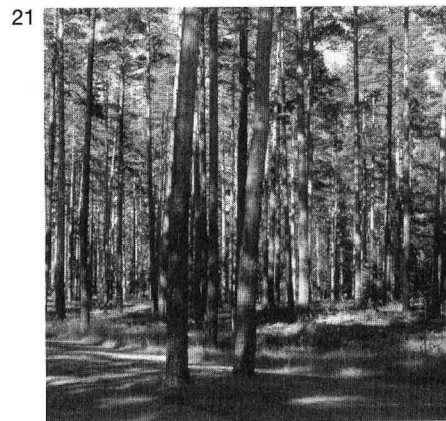
va no consiste simplemente en una colección de imágenes retinianas. Los “elementos” de la arquitectura no son unidades visuales o *Gestalt*; son encuentros, enfrentamientos que interactúan con la memoria. “En dicha memoria, el pasado es incorporado en las acciones. Más que estar contenido separadamente en algún lugar de la mente o del cerebro, el pasado es un ingrediente activo de los mismos movimientos corporales que llevan a cabo una acción particular”,⁵⁴ escribe Edward S. Casey sobre la interacción entre memoria y acciones.

La experiencia del hogar está estructurada en actividades definidas —cocinar, comer, socializar, leer, almacenar, dormir, actos íntimos—, no por elementos visuales. Uno se encuentra con un edificio; nuestro cuerpo se aproxima, se enfrenta, se relaciona con él, se mueve a través suyo, utilizado como una condición para otras cosas. La arquitectura inicia, dirige y organiza el comportamiento y el movimiento.

Un edificio no es un fin en sí mismo; enmarca, articula, estructura, da significado, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe. En consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen una forma verbal más que una nominal. Las experiencias arquitectónicas auténticas consisten, pues, en, por ejemplo, acercarse o enfrentarse a un edificio, más que la percepción formal de una fachada; el acto de entrar, y no simplemente del diseño visual de la puerta; mirar al interior o al exterior por una ventana, más que la ventana en sí como un objeto material; o de ocupar la esfera de calor más que la chimenea como un objeto de diseño visual. El espacio arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la mensurabilidad.

En su análisis sobre *La anunciación* de Fra Angélico en su precioso ensayo “De los escalones de entrada al cuarto de estar” (1926),⁵⁵ Alvar Aalto reconoce la *esencia verbal* de la experiencia arquitectónica al hablar del acto de *entrar* a la habitación y no del diseño formal del porche o de la puerta.

La teoría y la crítica de la arquitectura moderna han tenido una fuerte tendencia a considerar el espacio como un objeto inmaterial definido por superficies materiales en lugar de entender el espacio en términos de interacciones e interrelaciones dinámicas. Sin embargo, el pensamiento japonés se basa en una comprensión relacional del concepto de espacio. En reconocimiento a la esencia verbal de la experiencia arquitectónica, el pro-



Visión periférica y sensación de interioridad

21

El bosque nos envuelve con su abrazo multisensorial. La multiplicidad de estímulos periféricos nos introduce en la realidad de su espacio.

Pinar finlandés en las cercanías de la villa Mairea de Alvar Aalto, Noormarkku.

Mairea Foundation/Fotografía: Rauno Träskelin

22

La escala y la técnica pictórica de los pintores expresionistas abstractos norteamericanos proporcionan estímulos periféricos y nos invitan a entrar en el espacio.

Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950. Detalle.

© 2005 The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia

fesor Fred Thompson utiliza las nociones de “espaciar” en lugar de “espacio”, y de “temporizar” en lugar de “tiempo” en su ensayo sobre el concepto de *Ma* y la unidad de espacio y tiempo en el pensamiento japonés.⁵⁶ Thompson describe acertadamente unidades de experiencia arquitectónica con infinitivos, y no con sustantivos.

Identificación corporal

La autenticidad de la experiencia arquitectónica se basa en el lenguaje tectónico de la construcción y en la integridad del acto de construir para los sentidos. Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal, y el mundo experiencial pasa a organizarse y articularse alrededor del centro del cuerpo. Nuestro domicilio es el refugio de nuestro cuerpo, de nuestra memoria y de nuestra identidad. Nos encontramos en constante diálogo e interacción con el entorno, hasta el punto de que es imposible separar la imagen del *yo* de su existencia espacial y situacional. “Yo soy mi cuerpo”, reivindica Gabriel Marcel,⁵⁷ pero “Yo soy el espacio donde estoy”, establece el poeta Noël Arnaud.⁵⁸

Henry Moore escribe con agudeza sobre la necesidad de la identificación corporal en la actividad artística: “Esto es lo que el escultor debe hacer. Debe esforzarse continuamente en pensar en la forma, y utilizarla, en su completa totalidad espacial. Capta la forma sólida, por así decirlo, en su cabeza; piensa en ella, cualquiera que sea su tamaño, como si la estuviera sujetando completamente cerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja a partir de todo lo que le rodea; mientras mira a un lado sabe cómo es el otro; se identifica con su centro de gravedad, su masa, su peso; es consciente de su volumen y del espacio que la forma desplaza en el aire”.⁵⁹

El encuentro con cualquier obra de arte implica una interacción corporal. El pintor Graham Sutherland expresa su opinión sobre el trabajo del artista: “En cierto sentido, el pintor de paisajes casi debe mirar el paisaje como si fuera él mismo; él mismo como un ser humano”.⁶⁰ Según Cézanne, “el propio paisaje piensa en mí y yo soy su consciencia”.⁶¹ Una obra de arte funciona como otra persona con quien uno conversa inconscientemente. Al enfrentarnos a una obra de arte proyectamos nuestras emociones y sensaciones sobre la obra. Tiene lugar un curioso intercam-

bio: prestamos nuestras emociones a la obra, mientras que la obra nos presta su autoridad y su aura. Finalmente, nos encontramos a nosotros mismos en la obra. La idea de “identificación proyectiva”⁶² de Melanie Klein propone que, de hecho, toda interacción humana implica la proyección de fragmentos del yo sobre otra persona.

Mímesis del cuerpo

Un gran músico más que tocar un instrumento se toca a sí mismo, y un jugador de fútbol diestro juega la entidad de sí mismo, el resto de jugadores y el campo interiorizado e incorporado en lugar de simplemente dar patadas al balón. “El jugador entiende dónde está el gol, de modo que vive el gol más que conocerlo. La mente no habita el campo de juego, sino que el campo es habitado por el cuerpo ‘cómplice’”,⁶³ escribe Richard Lang cuando comenta las opiniones de Merleau-Ponty sobre las habilidades de un jugador de fútbol.

Asimismo, durante el proceso proyectual, el arquitecto interioriza gradualmente el paisaje, todo el contexto y los requerimientos funcionales, así como su edificio imaginado: el movimiento, el equilibrio y la escala se sienten inconscientemente a través del cuerpo como tensiones en el sistema muscular y en las posiciones del esqueleto y los órganos internos. A medida que la obra interactúa con el cuerpo del observador, la experiencia refleja las sensaciones corporales del creador. En consecuencia, la arquitectura es comunicación desde el cuerpo del arquitecto directamente al cuerpo de la persona que encuentra la obra, quizá siglos más tarde.

Entender la escala arquitectónica implica medir inconscientemente el objeto o el edificio con el cuerpo de uno, y proyectar el esquema del cuerpo en el espacio en cuestión. Sentimos placer y protección cuando el cuerpo descubre su resonancia en el espacio. Al experimentar un edificio, inconscientemente imitamos su configuración con nuestros huesos y músculos: el flujo placenteramente animado de una pieza musical se transforma inconscientemente en sensaciones corporales, la composición de un cuadro abstracto se experimenta como tensiones en el sistema muscular y las estructuras de un edificio se imitan y se comprenden inconscientemente a través del sistema óseo. Sin saberlo, interpretamos la función de la columna o de la bóveda con nuestro cuerpo. “Si preguntamos al ladrillo qué es lo que quie-

re ser, dirá: pues me gustan los arcos”,⁶⁴ como dijo Louis I. Kahn, y esta metamorfosis tiene lugar a través de la capacidad mimética del cuerpo.

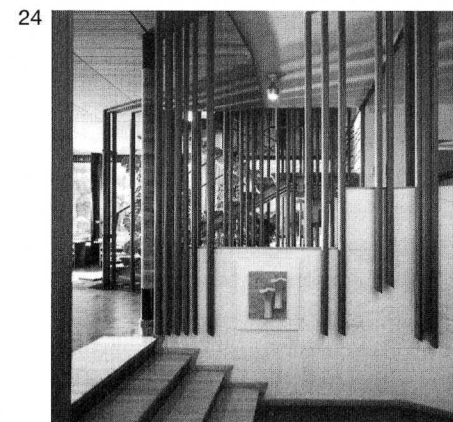
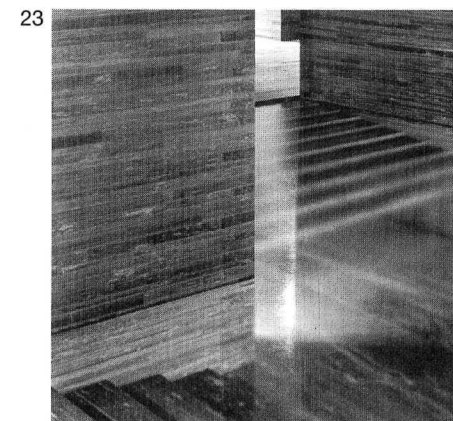
El sentido de gravedad es la esencia de todas las estructuras arquitectónicas y la gran arquitectura nos hace ser conscientes de la gravedad y de la tierra. La arquitectura fortalece la experiencia de la dimensión vertical del mundo. Al mismo tiempo, nos hace ser conscientes de la profundidad de la tierra, nos hace soñar con la levitación y el vuelo.

Espacios de memoria e imaginación

Tenemos una capacidad innata para recordar e imaginar lugares. La percepción, la memoria y la imaginación están en constante interacción; el dominio de la presencia se fusiona en imágenes de memoria y fantasía. Seguimos construyendo una inmensa ciudad de evocación y remembranza y todas las ciudades que hemos visitado son recintos en esta metrópolis de la mente.

La literatura y el cine carecerían de su poder de encantamiento sin nuestra capacidad de *entrar* en un lugar recordado e imaginado. Los espacios y lugares que una obra de arte promete son reales en todo el sentido de la experiencia. “Tintoretto no escogió aquel claro amarillo del cielo sobre el Gólgota para expresar angustia ni para provocarla. Es angustia y cielo amarillo al mismo tiempo. No es cielo de angustia o cielo angustiado; es algo convertido en angustia, angustia que se ha convertido en un claro amarillo del cielo”,⁶⁵ escribe Jean-Paul Sartre. De igual manera, la arquitectura de Miguel Ángel no presenta símbolos de melancolía; en realidad sus edificios lloran. Al experimentar una obra de arte, tiene lugar un curioso intercambio; la obra proyecta su aura y nosotros proyectamos nuestras emociones y preceptos sobre la obra. La melancolía de la arquitectura de Miguel Ángel consiste fundamentalmente en que el espectador siente su propia melancolía desgastada por la autoridad de la obra. Enigmáticamente, nos encontramos a nosotros mismos en la obra.

La memoria nos devuelve a ciudades remotas y las novelas nos transportan a través de ciudades invocadas por la magia de la palabra del escritor. Las habitaciones, las plazas y las calles de un gran escritor son tan reales como cualquiera que hayamos visitado; las ciudades invisibles de Italo Calvino han enriquecido para siempre la geografía urbana del mundo. La ciudad de San Francisco se despliega en su multiplicidad a través del mon-



Una arquitectura enriquecedora de los sentidos

23

Una arquitectura con restricciones formales, con una riqueza sensorial poco común, que se dirige simultáneamente a los sentidos.

Peter Zumthor, Termas de Vals, Grisones, 1990-1996.

© Hélène Binet

24

Una arquitectura que dirige nuestros sentidos del movimiento y del tacto tanto como del ojo, y crea una atmósfera de domesticidad y acogida.

Alvar Aalto, villa Mairea, Noormarkku, 1938-1939. Vestíbulo de entrada, sala de estar y escalera principal.

Mairea Foundation/Fotografía: Rauno Träskelin

taje de *Vértigo* de Alfred Hitchcock; *entramos* en los inquietantes edificios siguiendo los pasos del protagonista y los vemos a través de sus ojos. *Nos convertimos* en ciudadanos del San Petersburgo de mediados del siglo XIX a través de los encantamientos de Fiódor Dostoievski. *Estamos* en la habitación del espeluznante doble crimen de Raskolnikov, nos *encontramos* entre los espectadores aterrorizados viendo a Mikolka y a sus amigos borrachos golpear a un caballo hasta la muerte, frustrados por nuestra incapacidad para evitar la crueldad demente y sin sentido.

Las ciudades de los cineastas, construidas de fragmentos momentáneos, nos envuelven con todo el vigor de las ciudades reales. En las grandes pinturas las calles continúan al doblar la esquina y traspasan los límites del marco del cuadro hacia lo invisible con todas las complejidades de la vida. “[El pintor] hace [casas], esto es, crea una casa imaginaria, y no un símbolo, en el lienzo. Y la casa que aparece de este modo preserva toda la ambigüedad de las casas reales”,⁶⁶ escribe Sartre.

Hay ciudades que permanecen como simples imágenes visuales lejanas cuando se las recuerda, y ciudades a las que se recuerda por su vivacidad. La memoria vuelve a evocar la ciudad deliciosa con todos sus sonidos, olores y variaciones de luz y sombra. Incluso puedo escoger si caminar por la parte soleada o sombría de la calle en la agradable ciudad de mi recuerdo. La verdadera medida de las cualidades de una ciudad la da el que uno pueda imaginarse enamorándose en ella.

Una arquitectura de los sentidos

Podemos distinguir varias arquitecturas según la modalidad sensorial que tiendan a enfatizar. Junto a la arquitectura dominante del ojo, hay una arquitectura háptica del músculo y de la piel. Hay arquitectura que también reconoce los campos del oído, el olfato y el gusto.

Las arquitecturas de Le Corbusier y Richard Meier, por ejemplo, favorecen claramente la vista, ya sea como un encuentro frontal o como el ojo cinético de la *promenade architecturale* (aunque las últimas obras de Le Corbusier incorporan fuertes experiencias táctiles en la presencia enérgica de la materialidad y el peso). Por otra parte, la arquitectura de orientación expresionista, empezando por Erich Mendelsohn y Hans Scharoun, favorece la plasticidad muscular y háptica como una consecuencia de la supre-

sión del dominio perspectívico ocular. Las arquitecturas de Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto se basan en un reconocimiento total de la condición humana encarnada y de la multitud de reacciones instintivas ocultas en el inconsciente humano. En la arquitectura actual, destaca la multitud de experiencias sensoriales en la obra de, por ejemplo, Glenn Murcutt, Steven Holl y Peter Zumthor.

En su arquitectura Alvar Aalto se preocupaba por todos los sentidos de una manera consciente. Su comentario sobre las intenciones sensoriales de su diseño de mobiliario revela claramente esta inquietud: “Un objeto de uso doméstico cotidiano no debe tener reflejos de luz demasiado brillantes, como tampoco debe transmitir sonidos desagradables, etc. Además, un objeto que ha de estar en contacto directo con el cuerpo humano no tiene que estar hecho de un material de alta conductividad térmica”.⁶⁷ A Aalto le interesaba más claramente el encuentro del objeto con el cuerpo del usuario que la simple estética visual.

La arquitectura de Aalto exhibe una presencia muscular y háptica. Incorpora dislocaciones, enfrentamientos sesgados, irregularidades y polirritmias con el fin de suscitar experiencias corporales, musculares y hápticas. Sus elaborados detalles y texturas superficiales, trabajados para la mano, invitan al sentido del tacto y crean una atmósfera de intimidad y calidez. En lugar del idealismo cartesiano desencarnado de la arquitectura del ojo, la arquitectura de Aalto se fundamenta en el realismo sensorial. Sus edificios no se basan en un único concepto dominante o *Gestalt*, sino que son aglomeraciones sensoriales. Incluso a veces parecen torpes e irresueltas como dibujos, pero están concebidas para ser apreciadas en su verdadero encuentro físico y espacial, “en la carne” del mundo vivido, no como construcciones de una visión idealizada.

El cometido de la arquitectura

La eterna tarea de la arquitectura es crear metáforas existenciales encarnadas y vividas que concretan y estructuran nuestro ser-en-el-mundo. La arquitectura refleja, materializa y hace eternas ideas e imágenes de la vida ideal. Los edificios y las ciudades nos permiten estructurar, entender y recordar el flujo informe de la realidad y, en última instancia, reconocer y recordar quiénes somos. La arquitectura nos permite percibir y entender

la dialéctica de la permanencia y el cambio para establecernos en el mundo y para colocarnos en el *continuum* de la cultura y del tiempo.

En su modo de representación y estructuración de la acción y del poder, del orden social y cultural, de la interacción y la separación, de la identidad y la memoria, la arquitectura trata con cuestiones existenciales fundamentales. Toda experiencia implica los actos de guardar, ordenar, recordar y comparar. Una memoria incorporada tiene un papel esencial como la base para el recuerdo de un espacio o un lugar. Transferimos a la memoria encarnada de nuestro cuerpo todas las ciudades que hemos visitado, todos los lugares que hemos reconocido. Nuestro domicilio pasa a integrarse en nuestra propia identidad; pasa a ser parte de nuestro cuerpo y de nuestro ser.

En las experiencias memorables de arquitectura, el espacio, la materia y el tiempo se funden en una única dimensión, en la sustancia básica del ser que penetra nuestra consciencia. Nos identificamos con este espacio, este lugar, este momento, y estas dimensiones pasan a ser ingredientes de nuestra misma existencia. La arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo, y esta mediación tiene lugar a través de los sentidos.

En 1954, a la edad de 85 años, Frank Lloyd Wright formuló el cometido teórico de la arquitectura con las siguientes palabras: “Lo que más se necesita ahora en la arquitectura es exactamente lo que más se necesita en la vida: integridad. Lo propio que en el ser humano, la integridad es la cualidad más profunda de un edificio [...]; si lo conseguimos habremos hecho un gran servicio a nuestra naturaleza moral —la psiquis— de nuestra sociedad democrática [...]. Manténgase la *integridad* en el edificio y se mantendrá la integridad no sólo en la vida de los que construyeron el edificio, sino que también será inevitable una recíproca relación social”.⁶⁸

Esta declaración empática de la misión de la arquitectura es incluso más urgente actualmente que en la época en la que se escribió, hace 50 años. Y esta opinión exige un total entendimiento de la condición humana.

1 Con 800.000 fibras y 18 veces más terminaciones nerviosas que el caracol del oído, el nervio óptico es capaz de transmitir una cantidad increíble de información al cerebro, a una velocidad que excede en mucho a la de los órganos de los otros sentidos. Cada ojo contiene 120 millones de bastoncillos que recogen información en unos quinientos niveles de luminosidad y oscuridad, mientras que más de siete millones de conos nos capacitan para distinguir entre más de un millón de combinaciones de colores. JAY, MARTIN, *Downcast eyes – The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1994, pág. 6.

2 KEARNEY, RICHARD, *Modern movements in European philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 74.

3 MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París, 1976; (versión castellana: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000^o).

4 *Ibid.*

5 BLOOMER, KENT C.; MOORE, CHARLES W., *Body, memory, and architecture*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1977, pág. 44; (versión castellana: *Cuerpo, memoria y arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1982, pág. 56).

6 *Ibid.*, pág. 117.

7 *Ibid.*, pág. 119.

8 BACHELARD, GASTON, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, París, 1960; (versión castellana: *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982, pág. 17).

9 A partir de experimentos con animales, los científicos han identificado 17 modos distintos en los que los organismos vivos pueden responder al entorno. JAY, MARTIN, *op. cit.*, pág. 6.

10 BLOOMER, KENT C.; MOORE, CHARLES W., *op. cit.*, pág. 45.

11 La antropología y la psicología espiritual basada en los estudios de Rudolf Steiner sobre los sentidos distingue doce sentidos: el sentido de la vida, el del movimiento de uno mismo, el equilibrio, el olfato, el gusto, la vista, el sentido de la temperatura, el oído, el sentido del lenguaje, el sentido conceptual y el sentido del ego. SOESMAN, ALBERT, *Our twelve senses. Wellsprings of the soul*, Hawthorn Press, Stroud/Glos, 1998.

12 SPITZ, RENÉ A., *The first year of life*, International Universities Press, Nueva York, 1965, pág. 62; (versión castellana: *El primer año de la vida del niño*, Aguilar, Madrid, 1993). Citado en: BURGÍN, VÍCTOR, “Perverse space” [1991]; (versión castellana: “Espacio perverso”, en *Ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pág. 135) y recogido en: COLOMINA, BEATRIZ (ed.), *Sexuality and space*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1999, p. 233; (versión catalana: *Sexualitat i espai*, Edicions UPC, Barcelona, 1997, págs. 140-153).

13 JAY, MARTIN, citado en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1993.

14 HOULGATE, STEPHEN, “Vision, reflection, and openness – The ‘hegemony of vision’ from a Hegelian point of view”, en LEVIN, DAVID MICHAEL (ed.), *op. cit.*, pág. 100.

15 Citado en HOULGATE, STEPHEN, *op. cit.*, pág. 100.

- 16 Citado en HOULGATE, STEPHEN, *op. cit.*, pág. 108.
- 17 MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Sens et non-sens*, Gallimard, París, 1996; (versión castellana: *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977, pág. 42).
- 18 Citado en MONTAGU, ASHLEY, *Touching: the human significance of the skin*, Harper & Row, Nueva York, 1986, pág. 308; (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004).
- 19 *Ibid.*
- 20 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Saugnier, París, 1923; (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998).
- 21 BACHELARD, GASTON, *La Poétique de l'espace*, PUF, París, 1957; (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994⁴, pág. 36).
- 22 OKAKURA, KAKUZO, *El libro del té*, Kairós, Barcelona, 1981², págs. 44-45.
- 23 CASEY, EDWARD S., *Remembering: a phenomenological study*, Indiana University Press, Bloomington/Indianápolis, 2000, pág. 172.
- 24 Citado en JUDOVITZ, DALIA, "Vision, representation, and technology in Descartes", en LEVIN, DAVID MICHAEL, *op. cit.*, pág. 80.
- 25 EDIE, JAMES M. (ED.), *Maurice Merleau-Ponty. The primacy of perception*, Northwestern University Press, Evanston, 2000, pág. 162.
- 26 LE CORBUSIER, *op. cit.*, pág. 7.
- 27 MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Le visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, *op. cit.*, pág. 19.
- 28 TANIZAKI, JUNICHIRO, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2002¹³, págs. 39-40.
- 29 RAMÍREZ UGARTE, ALEJANDRO, "Los jardines de Luis Barragán" [Entrevista, 1962], en RIGGEN, ANTONIO (ed.), *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, págs. 84-85.
- 30 ONG, WALTER J., *Orality & literacy – The technologizing of the word*, Routledge, Londres/Nueva York, 1991, pág. 73; (versión castellana: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987, pág. 77).
- 31 STOKES, ADRIAN, "Smooth and rough", en *The critical writings of Adrian Stokes* (Vol. II), Thames & Hudson, Londres, 1978, pág. 245.
- 32 RASMUSSEN, STEEN EILER, *Experiencing architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1959; (la versión castellana traduce el capítulo "Hearing architecture" por "El sonido": *La experiencia de la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000).
- 33 *Ibid.*, pág. 176.
- 34 HARRIES, KARSTEN, "Building and the terror of time", en *Perspecta*, 19, 1982, págs. 59-69.
- 35 Citado en: AMBASZ, EMILIO, *The architecture of Luis Barragán*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1976, pág. 108.
- 36 BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, *op. cit.*, pág. 44.
- 37 ACKERMAN, DIANE, *A natural history of senses*, Vintage Books, Nueva York, 1991, pág. 45; (versión castellana: *Una historia natural de los sentidos*, Anagrama, Barcelona, 2000³, pág. 67).
- 38 RILKE, RAINER MARIA, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910]; (versión castellana: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág. 42).
- 39 RILKE, RAINER MARIA, *Auguste Rodin* [1903]; (versión castellana: *Rodin*, en *Obras de Rainer Maria Rilke*, Plaza & Janés, Barcelona, 1967, pág. 1.704).
- 40 HEIDEGGER, MARTIN, "What calls for thinking", en *Martin Heidegger. Basic writings*, Harper & Row, Nueva York, 1977, pág. 357.
- 41 BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, *op. cit.*, pág. 30.
- 42 *Ibid.*, pág. 37.

- 43 PROUST, MARCEL, *À la recherche du temps perdu. I. Du côté de chez Swann*, Éditions Gallimard, París, 1919-1927; (versión castellana: *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pág. 17).
- 44 STOKES, ADRIAN, *op. cit.*, pág. 243.
- 45 Fuente sin identificar.
- 46 STOKES, ADRIAN, *op. cit.*, pág. 316.
- 47 TANIZAKI, JUNICHIRO, *op. cit.*, págs. 37-38.
- 48 BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, *op. cit.*
- 49 *Ibid.*, pág. 45.
- 50 "From eclecticism to doubt", conversación entre Eileen Gray y Jean Badovici, en *L'Architecture Vivante, 1923-1933*, Autonne & Hiver, 1929, citado en: WILSON, COLIN ST. JOHN, *The other tradition of modern architecture*, Academy Editions, Londres, 1995, pág. 112.
- 51 ANDO, TADAO, "The emotionality made architectural spaces of Tadao Ando", citado en: FRAMPTON, KENNETH, "The work of Tadao Ando", en FUTAGAWA, YUKIO (ed.), *Tadao Ando*, ADA Edita, Tokio, 1987, pág. 11.
- 52 A mediados del siglo XIX, el escultor estadounidense Horatio Greenough dio con esta idea la primera formulación sobre la interdependencia entre forma y función, que más tarde pasaría a ser la piedra angular ideológica del funcionalismo. SMALL, HAROLD A. (ed.), *Horatio Greenough. Form and function on art, design and architecture*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1966.
- 53 BERGSON, HENRI, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Presses Universitaires de France, París, 1999⁹.
- 54 CASEY, EDWARD S., *op. cit.*, pág. 149.
- 55 AALTO, ALVAR, "Porraskiveltä arkihuoneeseen" [1926]; (versión castellana: "De los escalones de entrada al cuarto de estar", en SCHLIDT, GÖRAN [ed.], *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, págs. 69-74).
- 56 THOMPSON, FRED Y BARBRO, "Unity of time and space", en *Arkkitehti*, 2, 1981, págs. 68-70.
- 57 Tal y como aparece en la nota de los traductores (Hubert L. y Patricia Allen Dreyfus) de la versión inglesa de: MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Sense and non-sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, pág. XII; (versión original: *Sens et non-sens*, Gallimard, París, 1996).
- 58 ARNAUD, NOËL, *L'état d'ébauche*, Gizard, París, 1950. Citado en: BACHELARD, GASTON, *La Poétique de l'espace*, PUF, París, 1957; (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994⁴, pág. 172).
- 59 MOORE, HENRY, "The sculptor speaks", en JAMES, PHILIP (ed.), *Henry Moore on sculpture*, MacDonald, Londres, 1966, pág. 62.
- 60 *Ibid.*, pág. 79.
- 61 MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Lo visible y lo invisible*, *op. cit.*
- 62 Véase, por ejemplo: SEGAL, HANNA, *Melanie Klein*, The Viking Press, Nueva York, 1979; (versión castellana: *Melanie Klein*, Alianza Editorial, Madrid, 1985).
- 63 LANG, RICHARD, "The dwelling door: towards a phenomenology of transition", en: SEAMON, DAVID; MUGERAUER, ROBERT, *Dwelling, place & environment*, Columbia University Press, Nueva York, 1982, pág. 202.
- 64 KAHN, LOUIS I., "I love beginnings", en LATOUR, ALESSANDRA (ed.), *Louis I. Kahn. Writings, lectures, interviews*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1991, pág. 288; (versión castellana: "Me encantan los comienzos", en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias, entrevistas*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003, pág. 300).
- 65 SARTRE, JEAN-PAUL, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Gallimard, París, 1985; (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2003).

66 *Ibid.*, pág. 4.

67 AALTO, ALVAR, "Rationalismen och människan" [1935]; (versión castellana: "El racionalismo y el hombre", en SCHILDT, GÖRAN [ed.], *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, pág. 127).

68 WRIGHT, FRANK LLOYD, "Integrity", en *The natural house* [1954], publicado en: KAUFMAN, EDGAR; RAEBURN, BEN (eds.), *Frank Lloyd Wright; writings and buildings*, Horizon Press, Nueva York, 1960, págs. 292-293; (versión castellana: "Integridad", en *Frank Lloyd Wright: sus ideas y sus realizaciones*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1962, págs. 313-314).

Otros títulos en esta colección:

artículos de ocasión
josep quetglas

GG

Artículos de ocasión

Josep Quetglas
Maria Luiza Tristão de Araújo (ed.)
264 páginas
ISBN: 84-252-1525-0

El presente libro agrupa restos de escritos publicados en diversas ocasiones, múltiples y dispersos en su origen y destino. Son escritos que fueron apareciendo en revistas, en prensa local o como prólogo de algún libro.

Algunos de ellos, pocos, quedaron hasta aquí inéditos. Otros han sido ahora directamente descartados. Y el resto aquí está. El mérito de algunos de estos escritos, está en que, como los ángeles, inauguran y concluyen un género: no creo que valga la pena instalarse en asuntos y tonos que aquí quedaron descubiertos, aprendidos y agotados.

Josep Quetglas (Palma de Mallorca, 1946), arquitecto por la ETSA de Barcelona (1973), catedrático de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Ha publicado los libros: *Escritos colegiales*, *La casa de don Giovanni*, *El horror vitrificado: imágenes del Pabellón de Alemania y Pasado a limpio I y II*.

sin tesis
federico soriano

GG

Sin tesis

Federico Soriano
200 páginas
200 ilustraciones en b/n
ISBN: 84-252-1948-5

“Seis palabras. Seis negaciones han acompañado mi actividad arquitectónica durante estos primeros años. Seis renunciaciones suaves, seis simplificaciones, seis reflexiones.

Son seis intuiciones que revolotean sin cesar sobre los trabajos, las lecturas, las visitas, los ocios, los viajes. Las imágenes o los textos que se han ido acumulando con el tiempo se han ido afiliando silenciosamente a cada término, casi sin querer”.

Estas seis negaciones sin escala, sin forma, sin peso, sin planta, sin detalle y sin gesto conforman la (sin)tesis doctoral presentada por Federico Soriano en la Escuela de Arquitectura de Madrid en el 2002. En estas negaciones se reflexiona sobre la nueva condición de la arquitectura y de los modos de abordarla en la actualidad, todo ello bajo la perspicaz mirada de su autor.

pensar la arquitectura
peter zumthor

GG

Pensar la arquitectura

Peter Zumthor
72 páginas
9 ilustraciones b/n
ISBN: 84-252-1992-2

“La construcción es el arte de configurar un todo con sentido a partir de muchas particularidades. Los edificios son testimonios de la capacidad humana de construir cosas concretas. El núcleo propio de toda tarea arquitectónica reside, para mí, en el acto de construir. Es aquí, cuando los materiales concretos se ensamblan y se levantan, donde la arquitectura pensada se convierte en parte del mundo real” (Peter Zumthor).

Este libro recopila diversos escritos de Peter Zumthor cuyo valor reside en la reflexión que acompaña a la intensidad de su obra. Escritos a lo largo de diez años, estos textos constituyen un raro y preciado testimonio del pensamiento del maestro suizo.

escritos circenses
mansilla, rojo, tuñón

GG

Escritos circenses

Mansilla, Rojo, Tuñón
192 páginas
56 ilustraciones b/n
ISBN: 84-252-1990-6

En 1993, Luis Moreno Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón fundan la cooperativa de pensamiento Circo y, desde entonces, editan una publicación mensual bajo el mismo nombre. *Circo* constituye una plataforma de pensamiento en torno a la arquitectura, una pista de circo a la que se invita a participar.

Con doce años de andadura, *Circo* lleva ya más de 120 números publicados, cada uno de ellos con un único texto. De entre los publicados hasta la actualidad, se han entresacado y recopilado aquí aquellos que han sido escritos por sus fundadores, bien sea en solitario, en dúo o en trío.

