

Tocando el mundo

Tocando el mundo

Juhani Pallasmaa

Edición a cargo de Queralt Garriga Gimeno

Traducción a cargo de Cătălina Frâncu y Nina Aleydis Millet

Presentación

Según Wittgenstein, la arquitectura asociada al ser humano es la advertencia de una reflexión necesaria que nos aproxima como algo inherente a la sensibilidad y a su propio sentido. Esta condición nos lleva a pensar que la arquitectura y la vida, junto con el arte, son inseparables.

Por su parte, Juhani Pallasmaa afirma que su inclinación por el diseño y por el arte de las imágenes y su sentido nació del interés por el enigma del mundo y la vida. Como Merleau-Ponty, ha dedicado gran parte de sus reflexiones a apreciar las cualidades sensoriales de la arquitectura y del arte y nos aporta una rica miscelánea de conceptos, contrastes, experiencias y visiones que permiten aproximarnos a la realidad a través de la experiencia espacial y corporal que alienta nuestra participación. Y cuando Pallasmaa aduce que no podemos experimentar solo con el intelecto, ya que también lo hacemos con la emoción, está recuperando la vieja idea, ya expresada agudamente por Susan Sontag, según la cual la interpretación es una hipertrofia del intelecto en detrimento de la energía y la capacidad sensorial del arte.

La nueva colección Poliedrica se presenta con dos obras de autores de reconocida trayectoria investigadora en el mundo de la arquitectura, y una de ellas es la flamante publicación *Tocando el mundo*, de Juhani Pallasmaa, que tenéis en vuestras manos.

Espero que disfrutéis de su lectura como yo lo he hecho, habiendo experimentado cómo la sensibilidad táctil permite saborear la plasticidad y cómo la arquitectura, el espacio público y el arte se aprecian y se comprenden gradualmente, fragmento a fragmento, lo cual me ha reafirmado en la tesis de Manuel de Solà Morales sobre la urbanidad material.

Estanislau Roca Blanch
Vicerrector de Infraestructuras y Arquitectura
Universitat Politècnica de Catalunya. UPC

Índice

Prólogo	4
Queralt Garriga Gimeno	La imaginación empática
8	74
Introducción	5
12	Complejidad en la simplicidad
1	92
Ambiente y estado de ánimo	6
18	Tradición y novedad
2	106
Habitar en el tiempo	Presentaciones y publicaciones anteriores
36	122
3	
Vaguedad e incertidumbre	
54	

Prólogo
por Queralt Garriga Gimeno

El libro que tienen en sus manos compendia la mayoría de las ideas sobre arquitectura que Juhani Pallasmaa ha preconizado en sus múltiples escritos de los últimos años. A mi modo de ver, es una obra esencial para comprender su línea de pensamiento. Por ello, y por su consistencia como unidad editorial, se ha considerado una oportunidad ineludible poder publicarla dentro de la colección Poliédrica.

El libro hay que leerlo tal como Pallasmaa sugiere que hay que leer la arquitectura: el todo da sentido a las partes. Y es mediante la nebulosa conjunta de sus fragmentos que el autor abraza la esencia de aquello a que se refiere: el espacio y la dificultad de su revelación.

POLIFONÍA¹

A Juhani Pallasmaa no le preocupa la fotogenia de sus escritos: repetir e insistir sobre los mismos argumentos forma parte de su método de trabajo. Se trata de añadir capas de información, rememorando y reconsiderando lo leído, analizado y experimentado; dibujando una espiral infinita que se mueve siempre alrededor de lo mismo, según un proceso que no es cerrado sino abierto, flexible y difuso.

Toda esta particular metodología revela y está en coherencia con una determinada comprensión del espacio y viceversa. Pallasmaa construye un libro de estructura polifónica en el cual los múltiples niveles argumentales se superponen, encajan y aparecen en diversas reflexiones a la vez. Su escrito, al igual que la realidad arquitectónica de que trata, es una composición de fragmentos.

Como señala Ehrenzweig, citado por Pallasmaa, a propósito de los espacios “todas las estructuras artísticas son esencialmente polifónicas y parten, no de una simple línea de pensamiento, sino de varias líneas superpuestas a la vez”.

Esta narrativa es, en paralelo al contenido del texto, como nuestra percepción –fragmentada– y también como nuestra manera habitual de pensar. Pallasmaa escribe lo que piensa, tal como lo piensa. Existe una sólida coherencia entre lo que dice y cómo lo escribe.

Pero esos ingredientes diversos se articulan y rearticulan en un discurso continuo lento, fluido y coherente, que abarca un universo complejo de realidades.

Así, leer sus escritos es algo parecido a pasear por un bosque –como él mismo confiesa–. Un lugar aparentemente uniforme, al cual volvemos constantemente porque siempre nos ofrece experiencias ricas y distintas.

1. “Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico”. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, <www.rae.es> (fecha de consulta: 27/07/2019).

PASEO

Pallasmaa confiesa haber aprendido a asumir sus tareas como exploraciones abiertas, sin un fin definido. Esta manera de hacer es, en su opinión, la única forma de llegar a nuevos enfoques.

La atención difusa y la observación vacía o no focalizada que el autor practica recuerdan la actitud del protagonista de la novela *El paseo*, del escritor suizo Robert Walser. Al igual que aquel persistente caminante real, el Pallasmaa autor recorre una y otra vez los mismos itinerarios mentales, descubriendo –no buscando– siempre cosas nuevas y dejándose sorprender por ellas.

Pallasmaa practica como él una mirada curiosa, paciente y serena sobre la realidad. Una mirada que no se impone sobre las cosas, sino que reposa sobre ellas, en una actitud que atiende lo aparentemente ordinario y efímero, la extraordinaria cotidianeidad de la vida.

Se trata también de una actitud que defiende la duda permanente como modo de pensamiento. El texto acumula incertidumbres, no certezas, y en ello se basa su belleza. Como él mismo confiesa: “En vez de convertirme en un profesional, me he ido convirtiendo cada vez más en un *amateur*”.

De los 128 autores que cita,² 41 los cita más de una vez. Entre ellos, hay casi tantos arquitectos (21) como artistas (26), escritores (22) y filósofos (22), además de poetas (8), cineastas (6), músicos (5); psicólogos y psiquiatras (5), físicos (3), matemáticos (3), neurólogos (2), historiadores (2), mirmecólogos (1), ingenieros (1), antropólogos (1). Esta es una clara muestra de su manera de entender la arquitectura: como una disciplina en resonancia e interacción con la vida y con el mundo en toda su complejidad. Y también es una muestra de su universo intelectual: una constelación diversa, amplísima y fecunda de compañeros de viaje.

EXPERIENCIA

Pallasmaa no habla de la arquitectura desde la distancia y la abstracción, describiéndola con la mirada objetiva de un científico, sino desde dentro, desde su experiencia, desde el mosaico de observaciones captadas por la persona en movimiento.

Porque, según él, la arquitectura “no son solo espacios sin vida para nuestras actividades. Estos guían, temporizan, coreografían y estimulan acciones, intereses y estados de ánimo o, en caso negativo, los reprimen o prohíben (...) Nuestras experiencias del mundo están articuladas y estructuradas por arquitectura”.

2. Maurice Merleau-Ponty (filósofo) es citado 12 veces; Joseph Brodsky (poeta), 10 veces; Paul Valéry (escritor/poeta), 9 veces; Alvar Aalto (arquitecto), 8 veces; Constantin Brancusi (escultor), 6 veces; John Dewey (filósofo), 5 veces; Gaston Bachelard (filósofo), 5 veces; Anton Ehrenzweig (teórico del arte), 4 veces; Ludwig Wittgenstein (filósofo), 4 veces, y Thomas Stearns Eliot (escritor), 4 veces.

El arte de la arquitectura es, para Pallasmaa, “una categoría impura o desordenada, porque contiene y fusiona ingredientes de categorías en conflicto y a veces irreconciliables, como la materialidad y los sentimientos, la construcción y la estética, la realidad física y las creencias, el conocimiento y los sueños, el pasado y el futuro, los medios y los fines”.

Lo mismo puede decirse exactamente de sus escritos.

Leer su texto es una suerte de experiencia tranquila, ajena a la idea de velocidad. Algo parecido a la “experiencia interior del mundo”, parafraseando a Rilke.

Como teórico, Pallasmaa no pretende domesticar el espacio, sino que lo asume en su extraordinaria complejidad y nos lo muestra, desde su vivencia, tal como lo experimenta. Entiende la arquitectura como promesa de belleza, inabarcable en su esplendor, y también como una forma de mirar el mundo.

Como la arquitectura que le interesa, este es un libro mediador, reconciliador... que funde múltiples dimensiones en una identidad experiencial y estructurada. El libro se convierte en un viaje ‘a través de’, no ‘sobre’. Transitamos por una textura rugosa, con pausas, giros y silencios, con momentos de suspensión del tiempo en que el autor abre ventanas hacia una mayor profundidad del pensamiento.

Queralt Garriga Gimeno
Dra. Arquitecta

Introducción
por Juhani Pallasmaa

Mi método de escritura consiste en centrarme repetidamente en los temas que me interesan y considerarlos cada vez desde un punto de vista distinto, incorporando nuevos aspectos de interés y conocimientos que he acumulado desde el primer encuentro. Es un proceso muy similar a pasear por un bosque, abarcando círculos cada vez más amplios, para descubrir cada vez más terreno. He seguido trabajando en algunos temas, como los sentidos, la experiencia, el tiempo, la memoria, la imaginación, la empatía, la atmósfera, la tradición, la inconsciencia y la belleza, durante casi tres décadas. De entre ellos elegí para estas seis conferencias los que considero más pertinentes para el discurso arquitectónico actual: la atmósfera, el tiempo, la vaguedad, la empatía, la sencillez y la tradición. Aunque estas conferencias no tratan en absoluto de la arquitectura australiana, fueron concebidas, pronunciadas y perfeccionadas durante mi estancia con mi esposa Hannele en el Droga Apartment de Sídney, entre febrero y abril de 2017. Desde el principio tenía previsto publicar estas conferencias en forma de libro para que tuvieran un impacto un poco más amplio y duradero. Tras haber escrito y editado más de sesenta libros, el formato de libro me resulta una forma familiar de pensar y comunicar, especialmente tras cerrar mi estudio de arquitectura en Helsinki en 2011. Mi último proyecto arquitectónico fue un centro de arte y una sala de conciertos, que satisfizo totalmente mis expectativas arquitectónicas.

Elegí intencionadamente dar seis conferencias –ni cinco, ni siete– en referencia respetuosa a la famosa serie de conferencias *The Charles Eliot Norton Lectures* en la Universidad de Harvard.¹ Me han influido las conferencias publicadas en Harvard por el compositor ruso Ígor Stravinski (*The Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, 1939-1940), el poeta argentino Jorge Luis Borges (*This Craft of Verse*, 1967-1968) y el escritor italiano Italo Calvino (*Six Memos for the Next Millennium*, 1985-1986). Mientras trabajaba en mis seis conferencias, también estuve pensando en la legendaria conferencia inaugural del pragmático filósofo estadounidense John Dewey en las *William James Lectures* de Harvard en 1932 (publicada como *Art as Experience*, 1934), en que presentó una nueva forma de comprender la psicología, la filosofía y el significado del arte. Confieso que todas estas conferencias me han influido mucho en las últimas décadas y, de hecho, cito a sus cuatro autores en mis seis conferencias.

1. La Cátedra Charles Eliot Norton de Poesía de la Universidad de Harvard se creó en 1925 como una cátedra anual de “poesía en el sentido más amplio del término”. Distinguidas personalidades creativas, estudiosos de la poesía, la pintura, la arquitectura y la música, pronunciaron allí sus conferencias. Muchas de ellas han sido publicadas por Harvard University Press.

Las conferencias de Italo Calvino, que nunca llegaron a pronunciarse, se han convertido en un apasionado análisis no solo de la situación de la literatura actual, sino también de la cultura globalizada, consumista y digitalizada en general. Cuando había finalizado los manuscritos de cinco de las seis conferencias previstas, murió trágicamente antes de llegar a pronunciarlas en la Universidad de Harvard, donde también tenía la intención de escribir su conferencia final sobre la “Coherencia”; lamentablemente, de esta última conferencia solo sabemos el título. Las cinco conferencias terminadas se publicarían en inglés en 1998, y las notas de Calvino me impresionaron tanto que yo mismo dicté una conferencia titulada “Seis temas para el próximo milenio: la arquitectura en la perspectiva poshistórica”, como la *Herman Miller Lecture* en el Royal Institute of British Architects de Londres en 1994.² Las conferencias de Calvino se titulaban: (1) “Ligereza”, (2) “Rapidez”, (3) “Exactitud”, (4) “Visibilidad”, (5) “Multiplicidad” y (6) [“Coherencia”]. Los subtítulos de los seis temas de mi conferencia de Londres eran: (1) “Lentitud”, (2) “Plasticidad”, (3) “Sensualidad”, (4) “Autenticidad”, (5) “Idealización” y (6) “Silencio”. Las diferencias entre los títulos de Calvino y mis subtítulos reflejan las diferencias y las condiciones culturales específicas de las formas artísticas de la literatura y la arquitectura, respectivamente, en nuestra turbulenta era.

Los seis memorándums de Calvino son el testamento literario del escritor de *Las ciudades invisibles* (1972), el libro más bello sobre ciudades imaginarias (que, sin embargo, se revelan como representaciones de Venecia, la ciudad de Marco Polo, el narrador de las descripciones de las ciudades fantásticas de Kublai Khan). Calvino reconoce la confusión y la superficialidad de nuestro tiempo pero, al mismo tiempo, expresa su gran confianza en la literatura: “Mi confianza en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que solo la literatura puede darnos a través de sus medios específicos”.³ Sin embargo, Calvino matiza su confianza: “Solo si los poetas y los escritores se fijan tareas que nadie más se atreve a imaginar, la literatura seguirá teniendo una función”,⁴ señala, y añade: “El gran desafío de la literatura es ser capaz de entrelazar las diversas ramas del conocimiento, los diversos ‘códigos’, en una visión múltiple y multifacética del mundo”.⁵

Mi confianza en la arquitectura y la comprensión de su desafío actual son exactamente las mismas. La arquitectura también consiste en cosas que solo la arquitectura puede darnos, por medios propios, pero este arte solo tiene futuro si los arquitectos se

2. Pallasmaa, Juhani (1994): “Six Themes for the Next Millennium: Architecture in the Post-historical Perspective”. Conferencia pronunciada en el marco de las *Herman Miller Lectures* en el Royal Institute of British Architects de Londres, el 8 de marzo de 1994. Publicada en *Architectural Review*, 7, julio de 1994. pp. 74-80, y en MacKeith, Peter (2005): *Encounters - Juhani Pallasmaa: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing. pp. 295-305.
3. Calvino, Italo (1988): *Six Memos for the Next Millennium*. Nueva York: Vintage Books. p. 1.
4. *Ibidem*. p. 112.
5. *Ibidem*.
6. Los intensos estudios del profesor Aulis Blomstedt sobre los fundamentos armónicos compartidos de la música y la arquitectura occidental durante los años cincuenta y sesenta, basados en las teorías del filósofo Pitágoras en el siglo VI a.C., me han llevado a utilizar las pro-

porciones pitagóricas en mi trabajo de diseño. Estas proporciones se basan en la serie de números pequeños (excluyendo los números indivisibles 7, 11, 13, 17, etc.) y sus multiplicaciones. Véase MacKeith, Peter (ed.) (2005): "Man, Measure, and Proportion", *Juhani Pallasmaa - Encounters: Architectural Essays*. Helsinki, Rakennustieto Publishing. pp. 231-248.

7. Las producciones teatrales más famosas de Leigh Fondakowski son *The Laramie Project* (2000), basada en el cruel asesinato de un joven homosexual en la pequeña ciudad de Laramie, Wyoming, en 1998, y *The People's Temple* (2005), basada en el suicidio masivo de más de 900 seguidores de Jim Jones en Georgetown, la capital de Guyana, el 18 de noviembre de 1978.

8. McCarter, Robert; Pallasmaa, Juhani (2012): *Understanding Architecture*. Nueva York: Phaidon.

proponen unas tareas que nadie más se atreve a imaginar. En el campo de la arquitectura, este coraje crítico debe ir más allá de la estética arquitectónica y de las ambiciones profesionales y replantear la ideología equivocada del consumo y la cuasi-racionalidad en nuestras sociedades posindustriales globalizadas. También debemos examinar críticamente las opiniones que provienen de nosotros mismos y de nuestros hábitos sensoriales, así como los fundamentos de la educación arquitectónica, con el fin de comprender qué está sucediendo con el gran arte de la arquitectura en la actualidad y por qué. La arquitectura es siempre un reflejo y una consecuencia de las condiciones y de los valores culturales prevalentes y, para mejorarla, necesitamos analizar y criticar sus fundamentos sociales y culturales.

También considero mis seis conferencias como memorándums o propuestas tentativas para una visión más sólida del arte y la arquitectura. No pretendo otorgar a mis humildes conferencias la categoría de los legendarios escritos mencionados anteriormente de algunos de los más grandes pensadores y artistas del siglo pasado, pero me gustan los paralelismos históricos, los desafíos, las comparaciones y las resonancias. Debo confesar que también tengo algunas preferencias numerológicas y, como buen pitagórico, me gusta el número seis.⁶ Durante tres semanas de 2010 participé en seis debates públicos sobre arte en distintos espacios de la Universidad de Minnesota, como distinguido presidente de *The Imagine Fund*, que compartí con la estadounidense Leigh Fondakowski, dramaturga, actriz y directora de teatro radical del Tectonic Theater de Nueva York.⁷ En 2012 también publiqué la obra titulada *Understanding Architecture*,⁸ en colaboración con el profesor Robert McCarter de la Universidad de Washington en St. Louis, y este libro acabó teniendo doce capítulos (dos veces seis), otro número atractivo para un pitagórico.

En la era moderna, la arquitectura ha estado dominada por la cuasi-racionalidad, la visualidad obsesiva, la aspiración a la perfección, la visión enfocada –en vez de la percepción periférica–, la claridad –en vez de la vaguedad–, la forma y el espacio –en vez de la materialidad, la atmósfera y el tiempo– y una obsesión por el futuro y por la novedad. Mis conferencias trazan formas alternativas de ver el arte y la arquitectura. Siempre hablo y escribo sobre arquitectura en conjunción con otras formas de arte, pues veo que todas las artes tienen la misma intención poética, la articulación de la experiencia de la existencia humana y del ser humano. Estos son

temas que he estado desarrollando durante varios años en numerosas conferencias en todo el mundo, así como en diversos ensayos con diferentes títulos y énfasis. Para esta serie de conferencias, he reelaborado y ampliado cada tema, y estos seis temas jamás han sido presentados o publicados antes como una sola entidad. He cambiado ligeramente algunos de los títulos, para reflejar mejor el contenido.

Suelo mostrar numerosas imágenes, a menudo en dúos dialécticos, como una narrativa visual paralela o un contrapunto al texto. Debido a las dificultades y al coste excesivo que supone adquirir un número tan grande de permisos de publicación, la idea inicial de incluir todas las imágenes de mis conferencias (unas quinientas en total) en este libro tuvo que ser abandonada. He dado a las seis conferencias un título unificador: “Tocar el mundo a través de la arquitectura”, derivado de un comentario de Maurice Merleau-Ponty sobre las pinturas de Paul Cézanne, las cuales “hacen visible cómo nos toca el mundo”.⁹ En mi opinión, esta es también la tarea fundamental de la arquitectura: proporcionarnos un punto de apoyo existencial en este mundo y concienciar y expresar cómo nos toca el mundo y nos abraza, y viceversa, cómo tocamos el mundo a través de nuestros sentidos y de nuestro entendimiento. “A través de la visión, tocamos el sol y las estrellas”, escribe Merleau-Ponty.¹⁰ La tarea de la arquitectura es fortalecer nuestro sentido de lo real poetizando nuestra realidad experiencial.

Por último, quiero recordar a mis lectores que he practicado la arquitectura durante medio siglo. Además, sin ninguna decisión, plan o ambición deliberados, progresivamente me he ido introduciendo en el campo de la escritura, especialmente en los ámbitos fenomenológicos, psicológicos y psicoanalíticos. Recientemente, también he escrito y dictado conferencias sobre las interacciones entre el arte, la arquitectura y la neurociencia. En ocasiones me presentan como un teórico pero, al igual que mi profesor y mentor Aulis Blomstedt (1906-1979), un notable arquitecto y filósofo de la arquitectura, me siento incómodo con esa definición. No sé sinceramente qué puede ser una teoría de la arquitectura. Blomstedt solía recordar a sus estudiantes y lectores que la palabra griega *θεωροίη* significaba inicialmente “observar” o “mirar” las cosas, no especular sobre ellas. Todos mis escritos se basan en observaciones y surgen de mis experiencias multifacéticas en el trabajo de diseño, de la lectura, de los viajes intensos, de las amistades con numerosos arquitectos, artistas y pensadores en

9. Merleau-Ponty, Maurice (1964): “Cezanne’s Doubt”, *Sense and Non-Sense*. Evanston, ILL: Northwestern University Press. p. 9.

10. Maurice Merleau-Ponty, citado en Lewin, David Michael (ed.) (1993): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley y Los Angeles, CA: University of California Press. p. 14.

varios campos y países y, lo más importante, de mis propias experiencias y encuentros con el mundo. Normalmente, comienzo a escribir sin ninguna idea preconcebida y el proceso de escribir en sí mismo va produciendo las ideas y las formulaciones. Las teorías científicas son proposiciones que se someten a pruebas empíricas; mis escritos han sido probados experimentalmente a lo largo de ochenta años de vida personal.

En el contexto de la publicación de mis seis conferencias, deseo agradecer al Instituto Australiano de Arquitectos (AIA) la oportunidad única de vivir y trabajar en mis conferencias en Sídney durante un período de tres meses en 2017 como profesor visitante del AIA.

A principios de 2019 la ETSAB/UPC se puso en contacto conmigo y expresó su interés en retomar sus actividades editoriales con un libro mío. Sugerí mis seis conferencias de Australia, pues tenía la intención de publicarlas en forma de libro. Me complace que mis conferencias hayan sido consideradas dignas de ser publicadas en una de mis ciudades favoritas.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Estanislau Roca, Vicerrector de Infraestructuras y Arquitectura de la UPC, a Félix Solaguren-Beascoa, director de la ETSAB, y a Queralt Garriga, profesora asociada de la UPC y editora del libro.

Juhani Pallasmaa
Helsinki, 11 de junio de 2019



Joseph Mallord William Turner, *Rain, Steam and Speed - the Great Western Railway*, 1844

1 Ambiente y estado de ánimo

Sentir espacios
y lugares

CONFERENCIA 1
Sala Utzon, Opera House, Sidney
Martes, 23 de febrero de 2016

“Las experiencias más enriquecedoras suceden mucho antes de que el alma se dé cuenta. Y cuando empezamos a abrir los ojos al mundo visible, ya hemos sido defensores de lo invisible durante mucho tiempo”¹

Gabriele D’Annunzio

LA FUSIÓN DEL MUNDO Y LA MENTE

La cualidad de un espacio o lugar no es simplemente una cualidad perceptiva visual, como se suele suponer. El juicio del carácter ambiental es una compleja fusión multisensorial de numerosos factores que se perciben inmediatamente y sintéticamente como una atmósfera, un ambiente, un sentimiento o un estado de ánimo generales. “Entro en un edificio, veo una habitación y, en una fracción de segundo, me genera esta sensación”, confiesa Peter Zumthor, uno de los arquitectos que ha reconocido la importancia de los ambientes arquitectónicos.² John Dewey, el visionario filósofo estadounidense (1859-1952), que hace ya ochenta años captó la esencia inmediata, física, emotiva y subconsciente de la experiencia, expresa la naturaleza de este encuentro existencial en estos términos: “Primero te llega una impresión absolutamente abrumadora, quizás en un arrebato provocado por la gloria del paisaje, o por el efecto que nos produce entrar en una catedral, cuando la luz tenue, el incienso, los vitrales y sus majestuosas proporciones se funden en un todo inextricable. Decimos acertadamente que un cuadro nos impacta. Existe una impresión que precede a todo reconocimiento definido de lo que se trata”.³

Esta experiencia es esencialmente multisensorial. En su libro, *The Experience of Place*, el escritor estadounidense Tony Hiss emplea la noción de “percepción simultánea” para referirse al sistema que utilizamos para percibir nuestro entorno”.⁴ Sin embargo, esta es también nuestra forma normal de observar, con todos los sentidos a la vez. Como apunta Maurice Merleau-Ponty, el gran filósofo francés de la fenomenología: “Mi percepción [...] no es una suma de datos visuales, táctiles y sonoros: percibo de manera total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa en cuestión, una forma única de ser, que apela a todos mis sentidos a la vez”.⁵ Una percepción atmosférica también implica juicios más allá de los cinco sentidos aristotélicos, como la sensación de orientación, de gravedad, de equilibrio, de estabilidad, de movimiento, de duración, de continuidad, de escala y de iluminación. En efecto, el juicio

1. D’Annunzio, Gabriele (1912): *Contemplazione della morte*. Milán, pp. 17-18. Citado en Bachelard, Gaston (1983): *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas, TX: The Pegasus Foundation. p. 16.

2. Zumthor, Peter (2006): *Atmospheres – Architectural Environments – Surrounding Objects*. Basilea, Boston, Berlín: Birkhäuser. p. 13.

3. Dewey, John [1934] (1987): *Art as Experience*. Citado por Johnson, Mark (2007): *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press. p. 75.

4. Hiss, Tony (1991): *The Experience of Place*. Nueva York: Random House, Inc.

5. Merleau-Ponty, Maurice (1964): “The Film and the New Psychology”, en *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press. p. 48.

inmediato del carácter del espacio requiere todos nuestros sentidos físicos y existenciales, y se percibe de manera difusa, periférica e inconsciente, y no a través de una observación precisa, enfocada y consciente. Esta evaluación compleja también incluye la dimensión del tiempo, puesto que la experimentación implica duración y la experiencia funde la percepción con la memoria y la imaginación. Asimismo, cada espacio y cada lugar invita y sugiere siempre actos distintos: en mi opinión, los espacios y las auténticas experiencias arquitectónicas son verbos.

Además de las atmósferas ambientales, existen atmósferas culturales, sociales, laborales, familiares, interpersonales etc. La atmósfera de una situación social puede ser alentadora o desalentadora, liberadora o sofocante, inspiradora o aburrida. Podemos hablar incluso de las atmósferas concretas de determinadas entidades culturales, regionales o nacionales. El *genius loci*, el espíritu del lugar, es un carácter experiencial igualmente efímero, desenfocado y no material que está estrechamente relacionado con la atmósfera. En efecto, podemos hablar de la atmósfera de un lugar, que le da un carácter y una identidad perceptivos y emotivos únicos. Dewey explica este carácter unificador como una cualidad específica: “Una experiencia tiene una unidad que le da su nombre, esa comida, esa tormenta, ese arrebato de amistad. La existencia de esta unidad está constituida por una única *cualidad* que impregna toda la experiencia aunque varíen sus elementos integrantes. Esta unidad no es ni emocional, ni práctica, ni intelectual, pues estos términos indican distinciones que se pueden realizar dentro de dicha unidad”.⁶ En otro contexto, el filósofo vuelve a insistir en el poder integrador de esa cualidad experiencial: “La cualidad global permea, afecta y controla cada detalle”.⁷

El filósofo Martin Heidegger vincula inextricablemente el espacio con la condición humana: “Cuando hablamos del hombre y del espacio, parece como si el hombre estuviera en un lado y el espacio, en otro. Sin embargo, el espacio no es una realidad a la cual se enfrente el hombre. No es un objeto externo ni una experiencia interna. No es que haya hombres y, por encima de ellos, exista un espacio...”.⁸ Al entrar en un espacio, el espacio entra en nosotros y la experiencia es esencialmente un intercambio y una fusión entre el objeto y el sujeto. Robert Pogue Harrison, un profesor de literatura estadounidense, afirma poéticamente: “En la fusión entre lugar y alma, el alma contiene tanto el lugar como el lugar contiene el alma; ambos son susceptibles de las mismas

6. Dewey, John [1934] (1987): *Opus cit.* p. 74.

7. *Ibidem.* p. 73.

8. Heidegger, Martin (1997): *Building, Dwelling, Thinking, Basic Writings*. Nueva York: Harper & Row. p. 334.

fuerzas de destrucción”.⁹ De forma similar, la atmósfera es un intercambio entre las propiedades materiales o existentes del lugar y el reino inmaterial de la percepción y de la imaginación humanas. Sin embargo, no son “cosas” o hechos físicos, sino “creaciones” experienciales humanas.

Paradójicamente, captamos la atmósfera antes de identificar sus detalles o de entenderla intelectualmente. De hecho, puede que seamos completamente incapaces de decir algo significativo acerca de las características de una situación y, sin embargo, tengamos una imagen sólida, una actitud emotiva y un recuerdo de ella. Asimismo, aunque no analizamos ni entendemos conscientemente la interacción de los fenómenos meteorológicos, captamos enseguida la esencia del tiempo, lo cual condiciona inevitablemente nuestro estado de ánimo y nuestras intenciones. Del mismo modo, al entrar en una nueva ciudad, captamos su carácter global sin haber analizado conscientemente ni siquiera una sola de sus innumerables propiedades materiales, geométricas o dimensionales. Dewey incluso habla de procesos que parten de una comprensión inicial temporal del todo y van hacia los detalles en todos los procesos de pensamiento: “Todo lo que pensamos sobre cualquier tema empieza por un todo no analizado. Cuando el tema es bastante familiar, las distinciones relevantes se manifiestan rápidamente y su mero carácter cualitativo acaso no permanezca el tiempo suficiente para que sea fácilmente recordada”.¹⁰

Se trata de una capacidad intuitiva y emotiva que parece de origen biológico y bastante determinada de forma inconsciente e instintiva a través de la programación evolutiva. “Percibimos las atmósferas a través de nuestra sensibilidad emocional –un modo de percepción que funciona de forma muy rápida y que los humanos necesitamos evidentemente para poder sobrevivir”,¹¹ señala Peter Zumthor. La psicobiología y la psicología ecológica estudian estas causalidades evolutivas en el comportamiento instintivo y la cognición humana.¹² Es evidente que estamos genética y culturalmente condicionados para buscar o para evitar ciertos tipos de situaciones o atmósferas. El placer que compartimos al estar bajo la sombra de grandes árboles mirando hacia un campo abierto iluminado por el sol se explica a partir de esta programación evolutiva –un escenario de este tipo demuestra las nociones básicas de “refugio” y “perspectiva” que se aplican para explicar, por ejemplo, la agradable sensación prerreflexiva de las casas de Frank Lloyd Wright.¹³

9. Harrison, Robert Pogue (2008): *Gardens: An Essay on the Human Condition*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press. p. 130.

10. Dewey, John [1934] (1987): *Opus cit.* p. 75.

11. Zumthor, Peter (2006): *Opus cit.* p. 13.

12. Véase, por ejemplo, Hildebrand, Grant (1999): *The Origins of Architectural Pleasure*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, y Hildebrand, Grant (1992): *The Wright Space: Pattern & Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*.

Seattle: University of Washington Press.
13. Véanse Hildebrand (1992 y 1999) y Wilson, Edward O. (1984): *The Right Place. Biophilia*. Cambridge, MA; Londres: Harvard University Press. pp. 103-118.

Aunque la atmósfera y el estado de ánimo parecen ser cualidades generales de nuestros entornos y espacios, estas cualidades no han sido demasiado observadas, analizadas ni teorizadas por la arquitectura o la planificación. El pensador Gernot Böhme es uno de los pioneros de la filosofía de las atmósferas, junto con Hermann Schmitz¹⁴ Estudios filosóficos recientes basados en datos neurológicos, como *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*¹⁵ de Mark Johnson, y estudios neurológicos, como *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*¹⁶ de Iain McGilchrist, valoran significativamente el poder de las atmósferas. Los recientes descubrimientos sobre las neuronas espejo (*mirror neurons*) permiten entender que podemos interiorizar situaciones y experiencias físicas externas a través de la simulación.

LAS ATMÓSFERAS EN LAS ARTES

La atmósfera parece un objetivo más consciente en el pensamiento literario, cinematográfico y teatral que en la arquitectura. Incluso las imágenes de una pintura contienen una atmósfera o sentimiento general; el factor unificador más importante de las pinturas suele ser la sensación que suscitan específicamente su iluminación y color, más que su contenido conceptual o narrativo. De hecho, existe todo un planteamiento pictórico, que ejemplifican Joseph Mallord William Turner y Claude Monet, que podemos denominar “pintura atmosférica”, en los dos sentidos del término, al ser la atmósfera tanto el tema como el medio expresivo de estas pinturas. “La atmósfera es mi estilo”, confesó Turner a John Ruskin, como nos recuerda Zumthor.¹⁷ Los ingredientes formales y estructurales de las obras de estos artistas se suprimen deliberadamente para favorecer una atmósfera envolvente y sin forma que sugiere temperatura, humedad y movimientos sutiles del aire. Los pintores del movimiento “*Colour field*” eliminan asimismo la forma y los límites y utilizan el gran tamaño de sus lienzos para crear una interacción de intensa inmersión y la presencia del color.

Grandes películas de Jean Vigo, Jean Renoir, Michelangelo Antonioni y Andréi Tarkovski están también impregnadas de un *continuum* atmosférico muy característico. También el teatro confía, en gran medida, en la atmósfera para dar integridad y continuidad a la historia, independientemente de los rasgos a menudo abstractos

14. Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre*. Suhrkamp Verlag, y Böhme, Gernot (2006): *Architektur und Atmosphäre*. Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, y Schmitz, Hermann (1969): *System der Philosophie, Bd. III: Der Raum, 2, Teil: Der Gefühlsraum*. Bonn.
15. Johnson, Mark (2007): *The Meaning of the Body, Aesthetics of Human Understanding*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
16. McGilchrist, Iain (2009): *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*. New Haven y Londres: Yale University Press. p. 184.
17. Zumthor, Peter (2006): *Opus cit.*, portada.

y vagamente insinuados del lugar o del espacio. El ambiente puede ser tan sugerente y dominante que se precisen muy pocos indicios en el escenario, como sucede en la película *Dogville* (2003) de Lars von Trier, en que las casas y las habitaciones se insinúan con meras líneas de tiza o palabras escritas sobre el suelo oscuro, pero el drama se apodera por completo de la imaginación y de las emociones del espectador.

Asimismo, también podemos hablar, paradójicamente, de una “escultura atmosférica”, por ejemplo en las obras-boceto de Medardo Rosso, Auguste Rodin y Alberto Giacometti. A menudo es esta atmósfera, como la de las esculturas abstractas de Constantin Brancusi, la que crea el sentido único de un mundo artístico singular.

Los artistas parecen ser más conscientes del papel fundamental del ambiente que los arquitectos, que tienden a pensar más en las cualidades “puras” del espacio: la forma y la geometría. Los arquitectos parecen considerar la atmósfera como un elemento romántico y meramente anecdótico. Además, la tradición seria de la arquitectura occidental se basa fundamentalmente en considerar la arquitectura como un objeto material y geométrico, tal como se experimenta a través de una visión enfocada. Las imágenes arquitectónicas estándar buscan la claridad en vez de la fugacidad y el ambiente.

Al describir su proceso creativo en el ensayo *The Trout and the Mountain Stream*, el maestro arquitecto finlandés Alvar Aalto confiesa: “Siguiendo mis instintos, yo no dibujo síntesis arquitectónicas, sino a veces incluso composiciones infantiles y, partiendo de este camino, llego a una base abstracta del concepto principal, a una especie de sustancia universal que me permite armonizar los numerosos sub-problemas en disputa [en la tarea del diseño]”.¹⁸ La noción de “sustancia universal” de Aalto parece referirse a una atmósfera unificadora o a un sentimiento intuitivo, más que a una idea conceptual, intelectual o formal.

Entre las distintas formas de arte, la música es particularmente atmosférica y tiene un fuerte impacto en nuestras emociones y estados de ánimo, independientemente de lo poco o mucho que entendamos intelectualmente las estructuras musicales. Hace unos meses, hablé con un virtuoso compositor finlandés y con una pianista sobre el significado de la atmósfera en la música y ambos respondieron con una sonrisa: “La música es atmósfera”. La música crea espacios interiores atmosféricos, campos de experiencia

18. Aalto, Alvar (1985): “The Trout and the Mountain Stream”, *Alvar Aalto Sketches*. Edición de Göran Schildt. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press. p. 97.

efímeros y dinámicos, en lugar de formas, estructuras u objetos distantes. La atmósfera se centra en el sostenimiento del ser en una situación más que un momento singular de percepción. Otro buen compositor finlandés, Paavo Heininen, compañero mío de clase, me dijo en cierta ocasión que piensa en la música que está componiendo como si estuviera amueblando un interior, y el criterio principal para la cualidad de la pieza es qué se siente sentándose y descansando en la música, como si fuera una silla reclinable bien diseñada. El hecho de que la música pueda conmovernos hasta las lágrimas es una prueba concluyente del poder emotivo del arte y de nuestra capacidad innata de simular e interiorizar estructuras experienciales abstractas o, más precisamente, de identificar nuestras emociones con estructuras abstractamente simbólicas.

EL RECONOCIMIENTO DEL LUGAR Y DEL ESPACIO

El reconocimiento instantáneo de la naturaleza inherente de un lugar es similar a la lectura automática de las identidades y las esencias de las criaturas en el mundo biológico. Los animales reconocen instantáneamente a otras criaturas cruciales para su supervivencia, ya sean una presa o una amenaza para ellos, y los humanos identificamos a rostros individuales entre miles de configuraciones faciales prácticamente iguales y reconocemos el significado emotivo de cada uno de ellos a partir de expresiones musculares diminutas. Un espacio o un lugar son una especie de imagen multisensorial difusa, una “criatura” experiencial, una experiencia singular, que se funde con nuestra experiencia y con nuestros conocimientos existenciales. En cuanto hemos valorado un espacio como acogedor y agradable, o poco atractivo y deprimente, difícilmente podremos alterar nuestro primer juicio. Sentimos apego por ciertos entornos y permanecemos alienados en otros tipos de entornos, y ambas respuestas intuitivas son difíciles de analizar verbalmente o de alterar como realidades experienciales.

El valor existencial de la comprensión difusa pero completa del ambiente de una entidad espacial o de todo un paisaje puede entenderse desde el punto de vista de la supervivencia biológica. Este hecho ha supuesto una ventaja evolutiva al permitir diferenciar inmediatamente una escena de peligro potencial de un entorno de seguridad y alimento. Permítanme insistir en que tales juicios no pueden deducirse conscientemente de los detalles; deben entenderse instantáneamente como una lectura intuitiva, basada en

una comprensión “polifónica” del ambiente. La percepción y la cognición polifónicas también han sido identificadas como condiciones para la mente creativa. En este punto, quiero señalar que la idea elemental de percepción, imagen y pensamiento es muy cuestionable, si no totalmente errónea. Y también es erróneo un enfoque elemental que conciba la arquitectura como una entidad aditiva de elementos definibles y preconcebidos.

LA PERCEPCIÓN INCONSCIENTE Y EL PENSAMIENTO CREATIVO

Contrariamente a una idea muy extendida, la búsqueda creativa también se basa en formas difusas, polifónicas y muchas veces inconscientes de percepción y pensamiento, y no solo en una atención focalizada e inequívoca.¹⁹

La exploración creativa inconsciente y no focalizada también capta entidades y procesos complejos, sin una comprensión consciente de ninguno de los elementos concretos, del mismo modo que captamos las entidades atmosféricas.

Quisiera insistir en el hecho de que tenemos unas capacidades de síntesis insospechadas de las cuales normalmente no somos conscientes y que, además, no consideramos como áreas de especial inteligencia o valor. El enfoque prioritario a la lógica racional y su significado en la vida mental humana explica, en gran medida, este desafortunado rechazo. En efecto, es sorprendente que, más de un siglo después de los descubrimientos revolucionarios de Sigmund Freud, las filosofías y las prácticas pedagógicas más importantes sigan subestimando gravemente todo el universo de los procesos inconscientes y presentidos. También la educación arquitectónica sigue insistiendo en la intencionalidad consciente y en los conceptos e imágenes más que en el ámbito prerreflexivo de la experiencia arquitectónica.

Tradicionalmente hemos subestimado los roles y las capacidades cognitivas de las emociones, frente a nuestra comprensión conceptual, intelectual y verbal. Sin embargo, las reacciones emocionales son, a menudo, los juicios más completos y sintéticos que podemos producir, aunque apenas podamos identificar los componentes de estas evaluaciones. Cuando tememos o amamos a alguien o algo, no cabe mucho margen o necesidad para la racionalización.

19. Pallasmaa, Juhani (2011): “In Praise of Vagueness: diffuse perception and uncertain thought”. Manuscrito de un ensayo para un libro sobre psicoanálisis y arquitectura que será publicado por la Universidad de Texas, Austin. En sus libros seminales *The Psychoanalysis of Artistic vision and Hearing: Introduction to a Theory of Unconscious Perception* (1953) y *The Hidden Order of Art* (1970), Anton Ehrenzweig sostiene que, para captar la entidad inarticulada e inconsciente de las obras artísticas, hemos de adoptar la actitud mental de la atención difusa. Escribe sobre la estructura “polifónica” de las obras de arte profundas, que solo puede apreciarse a través de la “atención multidimensional”. También Paul Klee en *The Thinking Eye* (1964) utiliza el término *polifónico* para referirse a la esencia de la estructura artística. La percepción de la atmósfera requiere una atención difusa similar a este fenómeno polifónico.

El filósofo estadounidense Mark Johnson asigna a las emociones un papel crucial en el pensamiento: “No hay cognición sin emoción, aunque a menudo no seamos conscientes de los aspectos emocionales de nuestro pensamiento”.²⁰ Sostiene que las emociones son la fuente de significado principal: “Las emociones no son cogniciones de segunda clase, sino más bien patrones afectivos de nuestro encuentro con el mundo, a través de los cuales captamos el sentido de las cosas de forma primordial”.²¹ Señala que “las emociones son procesos de interacción entre el organismo y el ambiente..”.²² y sugiere que las situaciones son el *locus* de las emociones, no las mentes o los cerebros.²³ “Las emociones son una parte fundamental del sentido humano”, concluye Johnson.²⁴

Quisiera añadir aquí la opinión de algunos filósofos, como Alva Noë, de California, que sostienen que la conciencia humana no se encuentra en el cerebro, sino que es un proceso relacional y una experiencia entre la mente y el mundo.

Además, nuestra comprensión aceptada de la inteligencia es muy limitada. Estudios psicológicos recientes han revelado que existen entre siete y diez categorías distintas de inteligencia, más allá del campo restringido de la inteligencia medida por la prueba estándar del coeficiente intelectual. El psicólogo estadounidense Howard Gardner enumera siete categorías de inteligencia: la inteligencia lingüística, la inteligencia lógico-matemática, la inteligencia musical, la inteligencia corporal y kinestésica, la inteligencia espacial, la inteligencia interpersonal y la inteligencia intrapersonal.²⁵ Más adelante en su libro, sugiere tres categorías adicionales: la inteligencia naturalista, la inteligencia espiritual y la inteligencia existencial.²⁶ Personalmente, añadiría definitivamente las categorías de inteligencia emocional, estética y ética en esta lista de capacidades cognitivas humanas, e incluso sugeriría la inteligencia atmosférica como un ámbito específico de la inteligencia humana. La sensibilidad y la inteligencia atmosférica son cruciales en cualquier labor artística para percibir la integridad de la obra.

20. Johnson, Mark (2007): *Opus cit.* p. 9.

21. *Ibidem.* p. 18.

22. *Ibidem.* p. 66.

23. *Ibidem.* p. 67.

24. *Ibidem.*

25. Gardner, Howard (1999): *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*. Nueva York: Basic Books. pp. 41-43.

26. *Ibidem.* p. 47.

LA INTELIGENCIA ATMOSFÉRICA, UNA CAPACIDAD DEL HEMISFERIO DERECHO

Estudios recientes sobre las diferencias entre los hemisferios cerebrales humanos han establecido que, independientemente de su interacción esencial, los hemisferios tienen funciones distintas: el hemisferio izquierdo está orientado al procesamiento de la

observación detallada y de la información, mientras que el hemisferio derecho está dominado por las experiencias periféricas y la percepción de las entidades. Además, el hemisferio derecho también está orientado a los procesos emocionales, mientras que el izquierdo se ocupa de los conceptos, las abstracciones y el lenguaje.

Parece que el reconocimiento de las entidades atmosféricas se produce de forma periférica e inconsciente, principalmente a través del hemisferio derecho. En su sugerente y exhaustiva obra sobre el “cerebro dividido”, titulada *The Master and His Emissary*, el filósofo psicoanalista escocés Iain McGilchrist asigna la tarea de la percepción periférica y la integración de los múltiples aspectos de la experiencia al hemisferio derecho: “Solo el hemisferio derecho se ocupa del campo visual periférico, del cual tienden a surgir nuevas experiencias; solo el hemisferio derecho puede dirigir la atención a lo que nos llega desde los extremos de nuestra conciencia, *sin importar de qué lado...* Así que no es de extrañar que, desde el punto de vista fenomenológico, sea el hemisferio derecho el que está en sintonía con la aprehensión de cualquier cosa nueva..”²⁷ El hemisferio derecho, con su mayor poder de integración, está buscando constantemente patrones en las cosas. De hecho, su comprensión se basa en un complejo reconocimiento de patrones.²⁸

McGilchrist localiza también en el hemisferio derecho la comprensión contextual, el reconocimiento de entidades configuradoras y el juicio emocional: “Cualquier cosa que requiera una interpretación indirecta, que no sea explícita ni literal, eso es, que requiera una comprensión contextual, depende del lóbulo frontal derecho para que su significado sea transmitido o recibido.”²⁹

Lo que, al parecer, el hemisferio derecho es capaz de hacer [aquí] es ver los aspectos ‘configuradores’ del todo”.³⁰ “Es el hemisferio derecho el que da valor emocional a lo que se ve..”³¹

ESPACIO E IMAGINACIÓN

Nuestra capacidad innata de captar atmósferas y estados de ánimo integrales es similar a nuestra capacidad de proyectar imaginativamente los escenarios emocionalmente sugerentes de una novela mientras la leemos. Al leer una buena novela, construimos todos los escenarios y las situaciones de la historia

27. McGilchrist, Iain (2009): *Opus cit.* p. 40.

28. *Ibidem.* p. 47.

29. *Ibidem.* p. 49.

30. *Ibidem.* p. 60

31. *Ibidem.* p. 62.

a partir de las palabras del autor y nos movemos sin esfuerzo y de forma fluida de un escenario a otro, como si ya existieran como realidades físicas antes de nuestra lectura. En efecto, las escenas parecen estar ya dispuestas para que entremos en ellas a medida que pasamos de una a otra a lo largo del texto. Singularmente, no experimentamos estos espacios imaginarios como imágenes, sino en toda su espacialidad y atmósfera. Esta misma plenitud se aplica a nuestros sueños; los sueños no son imágenes, sino que son espacios, o cuasi-espacios, y experiencias vividas imaginariamente. Sin embargo, son totalmente productos de nuestra imaginación. Las imágenes sensoriales evocadas por la literatura parecen ser una especie de atmósfera sensorial imaginativa.

Los procesos de la imaginación literaria se estudian en el reciente libro *Dreaming by the Book* de Elaine Scarry. La autora explica lo que se vive de un texto literario profundo del modo siguiente: “Para lograr la ‘vivacidad’ del mundo material, las artes verbales deben imitar, en cierto modo, también su ‘persistencia’ y, lo que es más importante, su calidad de ‘ofrecer’. El carácter ‘instructivo’ de las artes verbales parece ser, casi con toda certeza, el que cumple este requisito mimético de ‘ofrecer’”.³² El escritor checo Bohumil Hrabal también señala la concreción de nuestra imaginación literaria: “Cuando leo, realmente no leo: me surge una hermosa frase en la boca y la sorbo como licor hasta que el pensamiento se disuelve en mí como el alcohol, llenando mi cerebro y mi corazón, y corre por las venas hasta la raíz de cada vaso sanguíneo”.³³

La arquitectura exige también un sentido más profundo de la materialidad, la gravedad y la realidad, y no un aire de entretenimiento o fantasía. El poder de la arquitectura reside en su capacidad de reforzar la experiencia de lo real, e incluso su dimensión imaginativa surge de este sentido reforzado y resensibilizado de la realidad. Como reclama Constantin Brancusi: “La obra debe proporcionar, inmediatamente, de golpe, el impacto de la vida, la sensación de respirar”.³⁴

Experimentar, memorizar e imaginar escenarios de espacios, situaciones y eventos apela a nuestras habilidades imaginativas; los propios actos de experimentar y memorizar son actos físicos en que las imágenes vividas evocan una realidad imaginativa que parece una experiencia real. Estudios recientes han revelado que los actos de percepción e imaginación se producen en las

32. Scarry, Elaine (2001): *Dreaming by the Book*. Princeton, NJ: Princeton University Press. p. 30.

33. Hrabal, Bohumil (1990): *Too Loud a Solitude*. San Diego, Nueva York, Londres: Harcourt. p. 1.

34. Constantin Brancusi, citado en Shanes, Eric (1989): *Constantin Brancusi*. New York: Abbeville Press. p. 67.

mismas áreas del cerebro y, por consiguiente, están estrechamente relacionados.³⁵ Incluso la percepción requiere imaginación ya que las percepciones no son productos automáticos de nuestros mecanismos sensoriales, sino esencialmente creaciones y productos de la intencionalidad y la imaginación. Ni siquiera la luz podríamos ver sin nuestra “luz interior” mental y sin nuestra imaginación visual formativa, como sostiene Arthur Zajonc.³⁶

La atmósfera o el ambiente son una dimensión o una predicción épica de la experiencia ya que leemos automáticamente los aspectos sociales y de conducta –ya sean reales, potenciales o imaginarios– en la imagen atmosférica. También leemos una estratificación o narrativa temporal en este escenario y apreciamos emocionalmente la superposición de rastros temporales así como imágenes de la vida pasada en nuestro entorno. Nos gusta estar conectados con los signos de la vida, en vez de estar aislados en condiciones herméticas y artificiales. ¿Acaso no buscamos escenarios históricamente densos porque nos conectan de forma experiencial e imaginativa con nuestra vida pasada y nos sentimos seguros y enriquecidos de formar parte de ese continuo temporal? Los rastros de vida proporcionan imágenes de seguridad y generan más imágenes de la continuidad de la vida.

No juzgamos los ambientes simplemente con nuestros sentidos, sino que también los evaluamos a través de nuestro sentido de la imaginación. Escenarios reconfortantes y acogedores inspiran nuestro imaginario, sueños y fantasías inconscientes. Como afirma Gaston Bachelard, “... el beneficio principal de la casa [es que] la casa alberga a quienes sueñan despiertos, la casa protege al soñador, la casa permite soñar en paz... [L]a casa es uno de los mayores poderes de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad”.³⁷ El psicólogo social Herbert Marcuse también reconoce la conexión entre las atmósferas de los escenarios y nuestras fantasías cuando sugiere, de manera provocadora, que el aumento alarmante de la violencia sexual y la sexualidad distorsionada hoy en día son consecuencia de que nuestros escenarios modernos no estimulan ni fomentan las fantasías eróticas.³⁸ La mayoría de las veces, la atmósfera de los paisajes urbanos y de las viviendas contemporáneas carece de aire sensual y erótico.

35. Kojo, Ilpo (1996): “Miellikuvat ovat aivoille todellisia” [“Las imágenes son reales para el cerebro”], *Helsingin Sanomat*, 16 de marzo. El artículo se refiere a la investigación realizada en la Universidad de Harvard por un grupo de investigadores bajo la supervisión de Stephen Rosslyn a mediados de los años noventa.

36. Zajonc, Arthur (1995): *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press. p. 5.

37. Bachelard, Gaston (1969): *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press. p. 6.

LA “COMPRENSIÓN” DE LA IMAGEN ARTÍSTICA

Se nos ha enseñado a concebir, observar y evaluar espacios y escenarios arquitectónicos principalmente como entidades formales y estéticas. Sin embargo, el ambiente general difuso es, a menudo, mucho más decisivo y poderoso para determinar nuestra actitud hacia el entorno. Incluso edificios y detalles que apenas poseen valores estéticos consiguen crear un ambiente sensorialmente rico y agradable. Los escenarios vernáculos y las ciudades tradicionales son ejemplos de ambientes agradables que surgen a menudo de unidades poco interesantes desde el punto de vista estético. Tales atmósferas urbanas son creadas, con frecuencia, por materialidades, escalas, ritmos, colores o temas formales específicos, con algunas variaciones. Los materiales, el color, el ritmo y la iluminación son notablemente atmosféricos, probablemente por su naturaleza corporal, táctil y envolvente. Por el contrario, la forma y la cohesión formal parecen tener un impacto de cierre y externalización en lugar de abrazarnos.

38. Marcuse, Herbert (1991): *The One-Dimensional Man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Boston: Beacon Press. p. 73. “... toda una dimensión de la actividad humana y la pasividad ha sido des-erotizada. El ambiente en que el individuo podía obtener placer y que podía considerar gratificante, casi como una zona extendida del cuerpo, ha sido drásticamente reducido. En consecuencia, el ‘universo’ de la catexis libidinosa también se reduce. El efecto es la localización y la contracción de la libido, la reducción de la experiencia y de la satisfacción sexual erótica”.

39. McGilchrist, Iain (2009): *Opus cit.* p. 142

En la educación arquitectónica se nos aconseja generalmente que desarrollemos nuestros diseños desde aspectos elementales hacia entidades más grandes pero, como he indicado, nuestras percepciones y juicios experienciales avanzan de manera inversa, desde la entidad hasta los detalles. Cuando se experimenta una obra de arte, el todo da sentido a las partes y no al revés. Necesitamos captar y concebir imágenes completas, en lugar de elementos singulares, y, de hecho, no hay “elementos” en el mundo de la expresión artística, solo entidades poéticas completas, entrelazadas con orientaciones emotivas distintas.

Como ya he señalado anteriormente, esta visión de la preeminencia del todo se apoya en las constataciones actuales de las neurociencias: “Según el hemisferio derecho, la comprensión se deriva del todo, ya que solo a la luz del todo se puede comprender verdaderamente la naturaleza de las partes”, afirma McGilchrist.³⁹

Las obras de arte nos afectan mental y emocionalmente antes de entenderlas; de hecho, normalmente no las “entendemos” en absoluto. Me atrevería a argumentar que, cuanto mayor es el trabajo artístico, menos lo entendemos intelectualmente. Un elemento constitutivo de la imagen artística es un claro cortocircuito mental entre el encuentro vivido y emotivo y la “comprensión” intelectual. Esta opinión también es compartida por Semir Zeki, uno de los neurólogos más importantes en la actualidad, que estudia el ámbito neurológico de las imágenes y

los efectos artísticos. Considera que un alto grado de ambigüedad, como el de las imágenes inacabadas de los esclavos de Miguel Ángel o las narrativas humanas ambivalentes de las pinturas de Vermeer, es un factor esencial para la grandeza de estas obras.⁴⁰ Con referencia a la gran capacidad que tienen los artistas profundos de evocar, manipular y dirigir nuestras emociones, Zeki sostiene el sorprendente argumento: “La mayoría de los pintores son también neurólogos...: han experimentado y, sin darse cuenta, han comprendido algo sobre la organización del cerebro visual, aunque con las técnicas que les son propias”.⁴¹

ESPACIO EN PERSPECTIVA Y VISIÓN PERIFÉRICA

La percepción global e instantánea de las atmósferas exige una forma específica de percepción: la percepción periférica inconsciente y desenfocada. Esta percepción fragmentada del mundo es, de hecho, nuestra realidad habitual, pese a que creemos que lo percibimos todo con precisión. Nuestra imagen del mundo de los fragmentos perceptivos se mantiene unida por la constante exploración activa de los sentidos, el movimiento y una fusión e interpretación creativa de estas percepciones inherentemente disociadas a través de la memoria.

El desarrollo histórico de las técnicas de representación del espacio y la forma está estrechamente relacionado con el desarrollo de la propia arquitectura. La comprensión en perspectiva del espacio dio lugar a una arquitectura de la visión, mientras que la búsqueda para liberar el ojo de su fijación en perspectiva permite concebir un espacio desde múltiples perspectivas, simultáneo y atmosférico. El espacio en perspectiva nos deja como observadores externos, mientras que el espacio desde múltiples perspectivas y atmosférico y la visión periférica nos encierran y envuelven en su abrazo. Esta es la esencia perceptiva y psicológica del espacio del impresionismo, del cubismo y del expresionismo abstracto; somos arrastrados hacia el espacio y llevados a experimentarlo como una sensación plenamente corpórea y una atmósfera “gruesa”. La realidad especial de un paisaje de Cézanne, de la pintura de Jackson Pollock, así como de la arquitectura y los paisajes urbanos atractivos, deriva del modo en que estas situaciones experienciales involucran nuestros mecanismos perceptivos y psicológicos. Como argumenta Merleau-Ponty, “no venimos a ver la obra de arte, sino el mundo según la obra”.⁴²

40. Zeki, Semir (1999): *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press. pp. 22-36.

41. *Opus cit.* p. 2.

42. Citado en McGillchrist, Iain (2010): *The Master and His Emissary*. New Haven, Londres: Yale University Press. p. 409.

Mientras el ojo agitado de la cámara captura una situación momentánea, una condición pasajera de luz o un fragmento aislado, enmarcado y enfocado, la experiencia de la realidad arquitectónica depende fundamentalmente de la visión periférica y anticipada; la mera experiencia de la interioridad implica la percepción periférica. El campo perceptivo que captamos más allá de la esfera de la visión enfocada es tan importante como la imagen enfocada que puede ser captada por la cámara. De hecho, hay datos que demuestran que la percepción periférica e inconsciente es más importante para nuestro sistema perceptivo y mental que la percepción enfocada.⁴³

Este supuesto sugiere que una de las razones por las cuales los espacios contemporáneos a menudo nos alienan –a diferencia de los escenarios históricos y naturales, que suscitan un fuerte compromiso emocional– tiene que ver con la pobreza de nuestra visión periférica y con la consiguiente debilidad de la calidad atmosférica. La visión enfocada nos convierte en meros observadores externos, mientras que la percepción periférica transforma las imágenes de la retina en una implicación espacial y corporal y provoca la sensación de una atmósfera cautivadora y participación personal. La percepción periférica es el modo perceptivo a través del cual captamos las atmósferas. La importancia de los sentidos del oído, el olfato y el tacto (temperatura, humedad, movimiento del aire) para la percepción atmosférica es debida a su esencia como sensaciones no-direccionales y abrazadoras. El papel de la percepción periférica e inconsciente explica por qué una imagen fotográfica suele ser un testigo poco fiable de la verdadera cualidad arquitectónica; lo que queda fuera del marco, e incluso detrás del observador, tiene tanta importancia como lo que se ve conscientemente. De hecho, los arquitectos actuarían mejor si estuvieran menos preocupados por las cualidades fotogénicas de sus obras. Como sugiere la comprensión neurológica, el significado siempre está basado en el contexto.

La urgencia del momento actual de una arquitectura ecológicamente sostenible también sugiere una arquitectura no autónoma, frágil y colaborativa, adaptada a las condiciones precisas de la topografía, el suelo, el clima y la vegetación, así como a otras condiciones de la región y el lugar. Las potencialidades de la atmósfera, la débil *Gestalt* y la fragilidad adaptativa serán, sin duda, objeto de exploración en un futuro próximo, en búsqueda de una arquitectura que reconozca las condiciones y los principios de la realidad ecológica y de nuestra propia naturaleza biohistórica.

43. Ehrenzweig, Anton (1973): *The Hidden Order of Art*. Frogmore, St Albans: Paladin. p. 284. Ver: "El estanque de la vaguedad. Una visión periférica", en Conferencia 3.

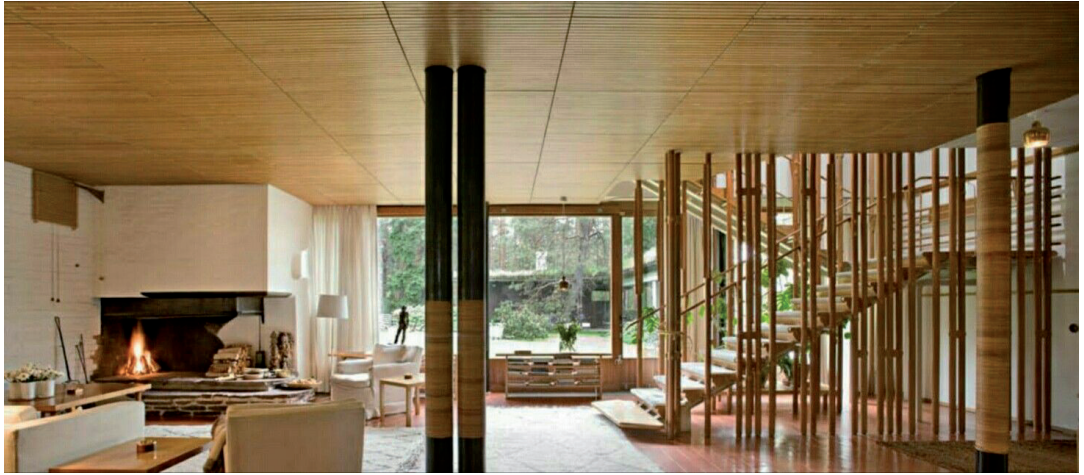
Sugiero que nos intereseamos más por las atmósferas que por las formas expresivas individuales. Comprender las atmósferas nos revelará muy probablemente el poder secreto de la arquitectura y cómo puede influir en toda la sociedad y, al mismo tiempo, nos permitirá definir nuestro propio punto de referencia existencial individual.

Nuestra capacidad para captar entidades atmosféricas cualitativas de situaciones ambientales complejas, sin realizar un registro ni una evaluación detallada de sus componentes e ingredientes, bien podría denominarse nuestro “sexto sentido” y es probable que sea nuestro sentido más importante para nuestra existencia, supervivencia y vida emocional.

“No estamos seguros, y nunca podremos estarlo, de si la mente, e incluso el cuerpo, son algo en absoluto. La mente tiene las características de un proceso más que de una cosa; de un devenir o una forma de ser, más que una entidad. Cada mente individual es un proceso de interacción con todo lo que existe aparte de nosotros mismos, según su propia historia privada”.⁴⁴

Iain McGilchrist

44. McGilchrist, Iain (2009): *Opus cit.* p. 20.



Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormarkku, 1938-1939

2

Habitar en el tiempo

El significado
arquitectónico
del tiempo

CONFERENCIA 2
Galería Nacional de Victoria, Melbourne
Jueves, 10 de marzo de 2016

“Es como si el espacio, consciente [...] de su inferioridad con respecto al tiempo, le respondiera con la única propiedad que el tiempo no posee: la belleza”.

Joseph Brodsky¹

EL TIEMPO EN LA CIENCIA Y LA FICCIÓN

El tiempo es la dimensión más misteriosa de la realidad física y de la conciencia humana. Parece evidente en el contexto de la vida cotidiana, pero resulta incomprensible en los análisis científicos y filosóficos más profundos. San Agustín hizo un comentario apropiado sobre el misterio fundamental del tiempo: “¿Qué es el tiempo? Si la gente no me pregunta qué es el tiempo, lo sé. Si me lo preguntan, entonces no lo sé”.²

El tiempo es objeto de fascinación tanto para el escritor como para el científico y, de hecho, hoy en día los sueños del escritor de ficción y del científico apenas se pueden distinguir unos de otros; ambos sugieren múltiples realidades del tiempo. En su precioso librito sobre las múltiples facetas del tiempo, titulado *Einstein's Dreams*,³ el profesor de física y escritor Alan Lightman se imagina dos docenas de realidades diferentes del tiempo, como por ejemplo el tiempo circular, el tiempo que fluye de manera irregular por los riachuelos y los remolinos como una corriente, el tiempo invertido, el tiempo como calidad en vez de cantidad y el tiempo como un ruiseñor. Por su parte, los astrofísicos actuales están teorizando sobre la viabilidad de viajar en el tiempo a través de unos “agujeros de gusano transitables” y de los “motores de curvatura” (*warp drives*). Hablan seriamente de “protección cronológica” y de “máquinas del tiempo”. Los teóricos de la gravedad cuántica sostienen que, analizados más de cerca, incluso el espacio y el tiempo ordinarios se disuelven en un caos en ebullición que denominan “espuma espacio-temporal”.⁴

Algunos teóricos de la gravedad cuántica argumentan incluso que el espacio y el tiempo son una suerte de ilusión o una aproximación que espera ser remplazada por una idea más fundamental en el futuro. A pesar de los vertiginosos arrebatos de fantasía en la física contemporánea, Stephen Hawking confiesa modestamente en su libro *The Universe in a Nutshell*: “Incluso si resulta que el viaje en el tiempo es imposible, es importante que entendamos por qué”.⁵

1. Brodsky, Joseph (1997): *Watermark*. Londres: Penguin Books. p. 44.

2. Citado en Borges, Jorge Luis (2000): *This Craft of Verse*. Cambridge, MA; Londres: Harvard University Press. p. 19.

3. Lightman, Alan (1993): *Einstein's Dreams*. Nueva York: Pantheon Books.

4. Overbye, Dennis (2005): “Remembrance of Things Future: The Mystery of Time”. *New York Times*, 28 de junio.

5. *Ibidem*.

Nuestra comprensión común del tiempo parece que se ha evaporado bajo el escrutinio de la ciencia; de hecho, actualmente existen varias teorías muy distintas sobre el tiempo en la física. También existen varias escalas diferentes del tiempo, como el tiempo cósmico, el geológico, el evolutivo, el cultural y el de la experiencia humana. Y todos conocemos la flexibilidad y la variabilidad del tiempo experiencial, que puede depender de la situación humana o del horizonte que proporciona la medida del paso del tiempo.

EL ESPACIO-TIEMPO MODERNO

El espacio y el tiempo, junto con el *continuum* espacio-tiempo, son cuestiones centrales en la teoría del arte y de la arquitectura desde principios del siglo pasado. El nuevo concepto de espacio-tiempo es el foco de atención del trascendental libro de Sigfried Giedion, titulado *Space, Time and Architecture*, publicado en 1941. “En la física moderna, el espacio es concebido como relativo a un punto de referencia en movimiento y no como la entidad absoluta y estática del sistema barroco de Newton. Y, en el arte moderno, por primera vez desde el Renacimiento, una nueva concepción del espacio lleva a una ampliación consciente de las formas de percibir el espacio. Fue el cubismo que lo logró plenamente”, argumenta Giedion.⁶ Las obras maestras del cubismo ejemplifican la nueva integración del espacio y del tiempo a través del movimiento y la fragmentación de las imágenes. Según Giedion, esta nueva concepción fue formulada por primera vez por el matemático Hermann Minkowski, que en 1908 afirmó: “A partir de ahora, el espacio solo o el tiempo solo están condenados a desaparecer en una mera sombra: únicamente una cierta unión entre ambos preservará su existencia”.⁷ De hecho, el cubismo surgió poco después de esta proclamación y sentó las bases de la conciencia artística moderna.

En los primeros años del siglo xx, escritores, poetas, pintores, escultores y arquitectos progresistas abandonaron la idea de un mundo externo objetivado y estático, como puede verse, por ejemplo, en la representación en perspectiva, y entraron en una dinámica experiencial de la percepción y de la conciencia humana que fusionaba la actualidad con la memoria, la realidad con el sueño.

6. Giedion, Sigfried (1952): *Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press. p. 368.
7. *Ibidem*. p. 376.

No obstante, mi intención no es hablar de las especulaciones de la física o de la filosofía sobre la esencia del tiempo, ni de la dimensión del tiempo, entendida en los términos del observador en movimiento que sintetiza su mosaico dinámico de observaciones. Más bien voy a comentar el significado del tiempo como dimensión mental del fenómeno artístico y de la arquitectura. Podría caracterizar el tema de mi exposición como “la psique y la poética del tiempo”. Marcel Proust afirma: “Así como hay geometría en el espacio, hay psicología en el tiempo”.⁸

EL COLAPSO DEL TIEMPO

Filósofos de la posmodernidad, como David Harvey, han señalado distintos cambios que se han producido en nuestra percepción y comprensión del espacio y el tiempo. Por ejemplo, han indicado una inversión curiosa o un intercambio entre ambas dimensiones físicas: la espacialización del tiempo. A mi parecer, también se ha dado la otra inversión: la temporalización del espacio. Estas inversiones son ilustradas por el hecho de que hoy medimos el espacio con medidas de tiempo, y viceversa. Daniel Bell señala que el espacio se ha convertido, a través del tiempo, en un enfoque central de la estética: “El espacio es el principal problema estético de la cultura de mediados del siglo xx, así como el tiempo (con Bergson, Proust y Joyce) fue el principal problema estético de las primeras décadas del siglo”.⁹

La era posmoderna también ha provocado un nuevo y curioso fenómeno: el colapso o la implosión del horizonte temporal en la pantalla plana del presente. Hoy podemos hablar apropiadamente de la simultaneidad del mundo. En 1989, David Harvey escribió sobre la “compresión espacio-temporal” y argumentaba: “Quiero señalar que durante estas dos décadas hemos estado experimentando una intensa fase de compresión del espacio-tiempo, que ha tenido un impacto desorientador y disruptivo sobre la práctica político-económica, el equilibrio de poder entre las clases y la vida cultural y social”.¹⁰

En este proceso de compresión espacio-temporal, el tiempo ha perdido su profundidad experiencial, su plasticidad. Este colapso es provocado por una increíble aceleración del tiempo en el mundo contemporáneo. La velocidad es el fruto más trascendental de la fase actual de la cultura industrial, como afirma el urbanista y filósofo Paul Virilio (1932-2018) que desarrolla una “lógica de la

8. Proust, Marcel (1996): *In Search of Lost Time*. Vol. 5: *The Captive & The Fugitive*. Londres: Random House. p. 637.

9. Daniel Bell, *The Cultural Condition of Capitalism*, citado en Harvey, David (1992): *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA; Oxford: Blackwell Publishers. p. 201.

10. Harvey, David (1992): *Opus cit.* p. 284.

11. Por ejemplo, Virilio, Paul (1994): *Katoamisen estetiikka* [“La estética de la desaparición”]. Tampere: Gaudeamus.

velocidad”¹¹ que denomina *dromología*. Desde su punto de vista, la arquitectura contemporánea no expresa la ausencia de espacio y de tiempo, sino más bien el concepto del espacio-tiempo que domina nuestras vidas.

No obstante, la estética de la velocidad ya fue introducida en las primeras décadas del siglo pasado. “La magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza; la belleza de la velocidad”, señalaba Marinetti en su *Manifiesto futurista*.¹² Tendemos a pensar en la belleza como una cualidad de lo material, pero también podemos sentir la belleza en el tiempo y en el movimiento.

La firma austriaca de arquitectos deconstructivistas Coop Himmelb(l)au hablaba de una “arquitectura de la desolación”, una estética arquitectónica de la velocidad, la compresión, la fragmentación y la muerte, que describía del modo siguiente: “La estética de la arquitectura de la muerte en sábanas blancas. La muerte en habitaciones de hospital alicatadas. La arquitectura de la muerte súbita en el pavimento. La muerte por una caja torácica perforada por un eje de dirección. La trayectoria de la bala a través de la cabeza de un traficante en la calle 42. La estética de la arquitectura del bisturí afilado del cirujano. La estética del sexo *peep show* en cajas de plástico lavables. De las lenguas rotas y los ojos secos”.¹³ Esta es una declaración estética chocante para la arquitectura, comparada con el credo de Le Corbusier de 1923: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”.¹⁴

La vertiginosa aceleración del tiempo experiencial en las últimas décadas es bastante fácil de reconocer, frente al lento y paciente tiempo proyectado por las grandes novelas clásicas alemanas, francesas y rusas del siglo XIX. Basta con mencionar la descripción lenta y dolorosa de los siete años de la estancia de Hans Castorp en el Sanatorio Berghof de *La montaña mágica* de Thomas Mann, o las tres mil quinientas páginas de la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Italo Calvino hace un comentario interesante sobre la aceleración del tiempo a lo largo del último siglo: “Las largas novelas escritas hoy en día son posiblemente una contradicción: la dimensión del tiempo se ha roto; ya no podemos pensar o vivir de otra manera que no sea en fragmentos de tiempo, cada uno siguiendo su trayectoria y desapareciendo inmediatamente. Tan solo podemos redescubrir la continuidad del tiempo en las novelas de

12. Citado por Thom Mayne en Qiu, Ligang (ed.) (2006): “Statement”, *The Architecture of Peter Pran*. Liaoning: Dalian University of Technology Press. p. 4.
13. Coop Himmelb(l)au, *Die Faszination der Stadt*, citado en Vidler, Anthony (1999): *The Architectural Uncanny*. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press. p. 76.
14. Le Corbusier (1959): *Towards a New Architecture*. Londres: The Architectural Press. p. 31.
15. Calvino, Italo (1981): *If on a Winter's Night a Traveller*. San Diego, NY; Londres: Harcourt Brace & Co.. p. 8.

aquel período en que este ya no parecía estar detenido y todavía no parecía haber explotado”¹⁵

Es sobrecogedor escuchar el lamento que escribía el *abbé* Lamennais sobre la desaparición del tiempo, ya en el año 1819: “El hombre ya no lee. No hay tiempo para ello. El espíritu es requerido desde todas las direcciones simultáneamente; tiene que responder rápidamente o, si no, desaparece. Pero ciertas cosas no pueden decirse o comprenderse tan rápidamente y son las más importantes para el hombre. Esta precipitación del movimiento, que no permite al hombre centrarse en nada, finalmente destruye toda la razón humana”¹⁶ ¿No podría ser esta una buena descripción de la vida acelerada de hoy en día? Reproduzco este fragmento literario de hace dos siglos para ilustrar que el problema de la aceleración del tiempo tiene raíces muy profundas en la historia de la cultura moderna. Nuestra pérdida del tiempo es consecuencia de un proceso histórico.

Marcel Proust nos ha dejado un comentario interesante sobre la alteración de nuestra conciencia del tiempo desde la época romana: “Desde que aparecieron los ferrocarriles, la necesidad de no perder el tren nos ha enseñado a tener en cuenta los minutos, mientras que, para los antiguos romanos, que tenían un conocimiento más superficial de la astronomía y llevaban unas vidas menos apresuradas, la noción de los minutos, e incluso de las horas, apenas existía”¹⁷

Quisiera señalar un cambio fundamental que se ha producido recientemente en un detalle pequeño y muy común: la diferencia de lectura del tiempo a través de un reloj tradicional y uno digital. Extraigo mi cita del libro *Conversations about the End of Time*, publicado en el umbral del nuevo milenio, que reproduce una conversación entre el científico estadounidense Stephen J. Gould, el escritor francés Jean-Claude Carrière y el escritor y erudito italiano Umberto Eco, fallecido recientemente: “Cuando miras la esfera del reloj para saber qué hora es, dentro del círculo del tiempo, recuerdas inmediatamente qué has hecho durante el día, dónde estabas esta mañana, qué hora era cuando te has encontrado con tu amigo; recuerdas cuándo comenzará a atardecer y percibes el tiempo que te queda antes de irte a dormir, y te acostarás consciente de haber aprovechado otro día y con la certeza de que, al día siguiente, el tiempo seguirá su curso diario en tu reloj. Si lo único que ves es un pequeño rectángulo, tienes que vivir la vida como una serie de momentos,

16. Citado en Huyghe, René (1955): *Dialogue avec le visible: Connaissance de la peinture*. Paris: Flammarion.

17. Proust, Marcel (1996): *Opus cit.* Vol. 4: *Sodom and Gomorrah*. p. 258.

18. David, C.; Lenoir, F.; De Tonnac, J. P. (eds.) (2000): *Conversations about the End of Time*. Londres: Penguin Books. p. 139.

y pierdes la verdadera noción del tiempo”.¹⁸ Este cambio aparentemente trivial, señala la diferencia experiencial fundamental entre la medida analógica y la digital. Lo que se pierde esencialmente con el reloj digital es la naturaleza cíclica del tiempo.

Aprovecho este pequeño ejemplo para señalar cómo pueden producirse cambios mentales drásticos en nuestra esfera mental como consecuencia de mejoras “inocentes” y “bienintencionadas”. Me temo que tenemos que decir lo mismo de todo el mundo digitalizado; independientemente de sus inmensas ventajas, rompe la conexión de las cosas con nuestra realidad experiencial, “*la chair du monde*” (“la carne del mundo”), para usar una expresión de Maurice Merleau-Ponty.¹⁹

Significativamente, incluso hemos cambiado la posición de nuestro cuerpo en relación con el flujo del tiempo. Los griegos entendían que el futuro venía desde atrás y que el pasado se alejaba ante sus ojos. Hemos girado nuestros ojos hacia el futuro y el pasado está desapareciendo hacia atrás.²⁰

Sin embargo, lo más dramático es que parece que estemos perdiendo nuestros recuerdos. En este sentido, Milan Kundera observa lo siguiente: “El grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido”.²¹

Esta conferencia trata esencialmente de las virtudes y los beneficios de la lentitud, o de la “química del tiempo”,²² utilizando una frase de Proust.

Con toda la razón debemos temer la desaparición y abstracción del tiempo y un fenómeno curiosamente relacionado con ello: la expansión del aburrimiento. No voy a desarrollar este tema más allá de referirme simplemente a un libro reciente sobre la filosofía del aburrimiento, escrito por el filósofo noruego Lars Svendsen.²³ Quisiera señalar que estamos en el proceso de perder la capacidad de morar en el tiempo, eso es, de habitar el tiempo. Hemos sido impulsados fuera del tiempo, fuera del espacio experiencial del tiempo. Podría incluso añadir que el tiempo se ha convertido en un vacío, frente al “sentido táctil [del tiempo]”²⁴ de los escritos de Proust o de mi propia infancia y juventud. Vivimos cada vez más fuera del continuo del tiempo y únicamente en el espacio. Es verdaderamente trágico que, mientras el pensamiento científico ha entrado en la era del espacio cuatridimensional, o multidimensional, desde el punto de vista experiencial estamos

19. Maurice Merleau-Ponty: “The Intertwining-The Chiasm”, en Lefort, Claude (ed.) (1969): *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.

20. Pirzig, Robert M. (1984): “An Author and Father Looks Ahead at the Past”, *The New York Times Book Review*, marzo. pp. 7-8.

21. Kundera, Milan (1966): *Slowness*. Nueva York: Harper Collins. p. 39.

22. Proust, Marcel (1996): *Opus cit.* Vol. 6: *Time Regained*. p. 331.

23. Svendsen, Lars Fr. H. (2005): *Ikävystymisen filosofiaa* [La filosofía del aburrimiento]. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

24. Carrière, Jean-Claude (1999): “Answering the Sphinx”. En: *Conversations about the End of Time*. Londres: Penguin. p. 95.

volviendo al espacio euclidiano, restringido por sus tres coordenadas espaciales. La sustancia del tiempo parece existir hoy solamente como un vestigio arqueológico en las obras literarias, artísticas y arquitectónicas de épocas pasadas. De forma similar, el silencio originario del mundo existe solo fragmentado pero, como sugiere el filósofo del silencio Max Picard, tenemos miedo de todos los fragmentos.²⁵ Tememos por igual los fragmentos de silencio y de tiempo.

LOS MUSEOS DEL TIEMPO

Al igual que encontramos una impresionante presencia del tiempo, casi como un líquido estático y pesado, al leer el relato breve *La estepa* de Antón Chéjov –de hecho, parece más una novela por su extensión–, también experimentamos un tiempo lento y denso al entrar en un claustro románico, en una catedral medieval o caminando por las calles de una ciudad antigua. En su novela legendaria, Proust describe la dimensión temporal que transmite gradualmente la iglesia de Combray: “[...] todo esto revestía a la iglesia para mis ojos de un carácter enteramente distinto al resto de la ciudad: el ser un edificio que ocupaba, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones –la cuarta era la del Tiempo– y que al desplegar a través de los siglos su nave, de bóveda en bóveda y de capilla en capilla, parecía vencer y franquear no solo unos cuantos metros de tierra, sino épocas sucesivas, de las que iba saliendo triunfante [...]”.²⁶

Podemos experimentar una aceleración gradual del tiempo en el arte y en la arquitectura modernos y una aceleración de la velocidad en los edificios deconstructivistas actuales. Los celebrados edificios de nuestros tiempos a menudo parecen apresurarse, como si el tiempo estuviese a punto de desaparecer por completo. Cada época y cada edificio tiene su velocidad característica, su propio sentido del tiempo y del silencio. Hay espacios lentos y pacientes y edificios rápidos y apresurados. También hay espacios y edificios mudos, silenciosos o charlatanes.

Toda experiencia verdaderamente conmovedora del arte –ya sea antiguo, moderno o contemporáneo– parece suspender el tiempo y abrir las ventanas de la experiencia, en una duración calmada y tranquila. Quisiera señalar que la lentitud y el silencio de la experiencia pertenecen a una profunda grandeza artística en general. Al visitar el gran peristilo del templo de Karnak, en

25. Picard, Max (1988): *The World of Silence*. Washington, DC: Gateway Editions. p. 212.

26. Proust, Marcel (1996): *Opus cit.* Vol. 1: *Swann's Way*. p. 71. Traducción española extraída de Google Books.

Luxor, sentí que toda mi persona, mi sentido separado del yo, se evaporaba al fusionarme con el espacio, el tiempo y la materia de la era de los faraones. Del mismo modo que Paul Valéry hace comentar a Sócrates en uno de sus *Diálogos*: “¿No te pareció que el tiempo mismo te rodeaba por todos lados?”;²⁷ experimenté una evanescencia similar de la realidad temporal –de las categorías separadas del pasado, el presente y el futuro– cuando estaba frente a las magníficas pinturas oscuras, casi monocromas, de Mark Rothko en la Rothko Chapel en Houston, Texas. Estos espacios pintados invitan al espectador a adentrarse en un espacio profundo, atemporal, en el umbral del ser y del no-ser. Trasladan al espectador a la *Ultima Thule*, la última orilla del tiempo.

La artista y profesora de origen rumano Sanda Iliescu, una antigua compañera mía, escribe lúcidamente sobre la peculiar esencia perceptiva y mental del tiempo poético: “En las experiencias estéticas, el tiempo parece desacelerarse y ello hace que nuestros recuerdos y percepciones puedan mezclarse. A diferencia del tiempo cronológico, que se ocupa de las acciones y las consecuencias, el tiempo estético es una superficie estratificada en la cual se insertan el presente (lo que se ve, se toca, se huele, se saborea y se escucha) y el pasado (lo que se recuerda o se vuelve a considerar). El pasado y el presente se superponen de manera fluida, sin que ninguno de los dos sirva o sea apelado por el otro. El tiempo deja de ser un viaje singular en que viajamos y se convierte en una superficie profusamente marcada y texturizada que palpamos”.²⁸

27. Valéry, Paul (1956): *Dialogues*. Nueva York: Pantheon Books. p. 94.
 28. Iliescu, Sanda (2006): “Eight Aesthetic Propositions”. Manuscrito inédito.
Sculpture for the Blind [“Escultura para ciegos”], de Constantin Brancusi (1920) se exhibió por primera vez dentro de un saco de tela opaca con mangas a través de las cuales los visitantes podían tocar la forma básica oval de la escultura. Iliescu, *Ibidem*. p. 11.
 29. Ehrenzweig, Anton (1975): *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*. Londres: Sheldon Press.

LA PERCEPCIÓN SIN TIEMPO

Independientemente de su naturaleza efímera y mística, el tiempo es el fluido crucial de nuestras vidas mentales. No vivimos en una realidad fija y objetiva; vivimos en una realidad mental que fluye perpetuamente entre realidad, sueño e imaginación. Nuestra realidad mental no tiene fronteras, ni orden ni categorías temporales fijas. En su trascendental libro, tristemente olvidado, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, publicado en 1953, Anton Ehrenzweig, pianista, pintor y educador austriaco, habla de una conciencia o manera de percibir “atemporal”, como condición necesaria para el pensamiento creativo.²⁹ Una asociación, un

recuerdo y un sueño “atemporales” son también condiciones de nuestra fantasía normal y de nuestro pensamiento concentrado; en estos estados mentales nos separamos de la presencia y del progreso del tiempo.

Ehrenzweig cita una carta de Wolfgang Amadeus Mozart como ejemplo impresionante de escucha “atemporal” (v. conferencia 4: “La imaginación enfática”).³⁰ El compositor describe una desintegración gradual del tiempo lineal en su proceso creativo. ¡Imaginemos que estamos escuchando la *Flauta Mágica* o el *Réquiem* al mismo tiempo, en una composición musical comprimida en un solo volumen de sonido! Esta descripción de Mozart hace pensar en la inimaginable compresión de todo el universo en el momento del *big bang*. Del mismo modo, creo que un genio de la imaginación espacial puede comprimir una compleja entidad espacial, un edificio entero, en una sola experiencia.

LA PERFECCIÓN Y LA IMPERFECCIÓN

El tiempo también tiene una importancia mental trascendental debido a nuestro temor inconsciente a la muerte. No solo vivimos en el espacio y en el lugar, sino que también habitamos en el tiempo. El filósofo Karsten Harries señala la realidad mental esencial del tiempo en el arte de la arquitectura: “La arquitectura no trata solamente de domesticar el espacio, sino que también es una defensa profunda contra el terror del tiempo. El lenguaje de la belleza es esencialmente el lenguaje de la realidad atemporal”.³¹ Nuestro anhelo y búsqueda de la belleza es un intento inconsciente de eliminar temporalmente la realidad de la erosión, la entropía y la muerte. La belleza es una promesa; la experiencia de la belleza es una promesa de la existencia de unas cualidades y de unos valores permanentes. Jorge Luis Borges hace un comentario contundente en este sentido: “Pienso que hay eternidad en la belleza”.³² Pero Paul Valéry advierte, a través de las palabras de Fedro en su diálogo *Eupalinos o el arquitecto*: “Lo más bello es necesariamente tiránico [...]”.³³ Asimismo, Valéry discrepa de Borges con relación a la permanencia de la belleza, pues escribe: “Lo más bello no tiene cabida en lo eterno”.³⁴ Este desacuerdo fundamental entre dos poetas maestros es estimulante, pero no profundizaremos más sobre el tema.

Al mismo tiempo que soñamos en la vida eterna a través de imágenes de belleza y perfección atemporales, necesitamos

30. *Ibidem*. pp. 107-108.

31. Harries, Karsten (1982): “Building and the Terror of Time”, *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 19. Cambridge: The MIT Press.

32. Borges, Jorge Luis (2000): *Opus cit.* p. 115.

33. Valéry, Paul (1956): *Opus cit.* p. 86.

34. *Ibidem*. p. 76.

35. Bachelard, Gaston (1982): *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas, TX: The Pegasus Foundation. p. 6.

experiencias que marquen y midan el curso del tiempo; necesitamos estar convencidos de la profundidad y de la disponibilidad del tiempo. Los rastros de erosión y de desgaste nos recuerdan el destino final del mundo físico y biológico, la “muerte horizontal” –utilizando un concepto de Gaston Bachelard–,³⁵ pero también nos sitúan de manera concreta en el flujo del tiempo. El tiempo se convierte en una sensación táctil; se convierte en una percepción de la piel. La materia expresa tiempo, mientras que la forma, particularmente la forma geométrica, expresa espacio. Una piedra sostenida en la palma de la mano transmite la experiencia del tiempo materializado. Mentalmente, no podemos vivir en un espacio sin lugar, pero tampoco podemos existir en una duración atemporal. En nuestro entorno contemporáneo, altamente tecnológico, construido con materiales sintéticos, no suelen mediar trazas de tiempo e historia. En vez de promover el arraigo y el sentido de pertenencia, evocan un aire de alienación, desapego y falta de empatía. Al comparar el paisaje urbano contemporáneo con las ciudades históricas, podemos distinguir entre un tiempo plano y un tiempo espeso, el tiempo como ausencia frente al tiempo como una presencia reconfortante. Con ello no pretendo expresar nostalgia por el pasado, simplemente señalo unos datos fruto de la experiencia.

La conciencia humana vive en equilibrio entre *Eros* y *Thanatos*, y una de las actividades mentales de la arquitectura es mediar entre ambas polaridades. Paul Valéry argumenta: “Hay dos cosas que amenazan constantemente a la humanidad: el orden y el desorden”.³⁶ La búsqueda de la perfección tiene que ser equilibrada por rastros de imperfección. John Ruskin nos aconseja: “La imperfección es, en cierto modo, esencial para todo lo que conocemos de la vida. Es el signo de la vida en un cuerpo mortal, es decir, en un estado de proceso y cambio. Ningún ser vivo es o puede ser rígidamente perfecto: una parte de él es decadente; otra parte naciente... Y en todas las cosas que viven hay ciertas irregularidades y deficiencias que no son solo signos de vida, sino fuentes de belleza”.³⁷

La arquitectura necesita dispositivos intencionados para expresar la duración y el tiempo. La fascinación por las ruinas artificiales en el siglo XVIII es un ejemplo del intento de ampliar la escala del tiempo arquitectónico. Un elemento que evoca inesperadamente el tiempo junto con la arquitectura es el agua.

36. Paul Valéry, fuente no identificada.

37. Ruskin, John (1980): *The Lamp of Beauty: Writings on Art by John Ruskin*. Edición de Joan Evans. Ithaca, NY: Cornell University Press. p. 238.

38. Brodsky, Joseph (1997): *Opus cit.* p. 42.

EL AGUA Y EL TIEMPO

Joseph Brodsky da un significado sorprendente al tiempo:

“Siempre he suscrito la idea de que Dios es tiempo o, al menos, que su espíritu lo es”.³⁸ Y prosigue con otras asociaciones intrigantes: “Simplemente, pienso que el agua es la imagen del tiempo”³⁹ y “El agua se asemeja al tiempo y aporta a la belleza su doble”.⁴⁰ En la imaginación del poeta, Dios, el tiempo, el agua y la belleza están conectados para crear un ciclo misterioso, o una especie de mandala. Sin embargo, estas asociaciones no las hace únicamente Brodsky; también Gaston Bachelard y Adrian Stokes hacen propuestas similares. El agua es también una imagen frecuente en diversas formas de arte. Piénsese, por ejemplo, en la fusión de las imágenes del agua y el extraordinario sentido del tiempo, la espiritualidad y la melancolía en las películas de Andréi Tarkovski, la suave e hipnótica lentitud de las pinturas de agua de Claude Monet o la arquitectura del agua de Sigurd Lewerentz, Carlo Scarpa y Luis Barragán. El agua que gotea de una caracola gigante en la oscura hendidura en el suelo de ladrillo de la iglesia de Klippan, obra de Lewerentz; la arquitectura subacuática de la capilla del cementerio de Brion, de Scarpa, y los velos reflectantes en el agua, así como las imágenes del agua que se precipita en los edificios de Luis Barragán, evocan una experiencia de duración intensificada y sensibilizada. La superficie reflectante del agua oculta su profundidad, como el presente oculta el pasado y el futuro. La imagen del agua que sostiene la vida también contiene las imágenes mortales del diluvio y la corriente de aire. Estamos suspendidos entre los polos opuestos del nacimiento y la muerte, la utopía y el olvido.

Las imágenes del agua se convierten en instrumentos que conectan el paso del tiempo con su persistencia. El diálogo entre la arquitectura y el agua es verdaderamente erótico. Ejercen una fascinación especial todos los pueblos que dialogan con el agua. Como dice Stokes: “La vacilación del agua revela la inmovilidad arquitectónica”.⁴¹ El sonido de la cascada de la *Fallingwater House* de Frank Lloyd Wright crea una densa trama sensual, casi como un tejido de ingredientes visuales y audibles, con la arquitectura y el bosque que la envuelve; allí se vive confortablemente en una duración natural junto al corazón palpitante de la realidad misma.

39. *Ibidem*. p. 43.

40. *Ibidem*. p. 134.

41. Stokes, Adrian (1978): “Prologue: at Venice”.

En: *The Critical Writings of Adrian Stokes*.

Plymouth: Thames & Hudson, vol. II. p. 88.

EL SÍMBOLO Y LA REALIDAD

Las dos visiones que han dado lugar a conceptos erróneos fundamentales sobre la esencia de los fenómenos artísticos son el arte entendido como símbolo y el arte visto como novedad.

Las obras artísticas y arquitectónicas no solo simbolizan algo fuera de sí mismas, sino que crean una realidad y *son* esta otra realidad. “[Un] poema [...] no es una paráfrasis o una metáfora de la realidad, sino una realidad en sí misma”,⁴² sostiene Brodsky. Una obra de arte o de arquitectura no es un símbolo que representa o retrata indirectamente algo fuera de sí mismo. Es una *realidad de imagen* o una *realidad ideada* que se sitúa directamente en nuestra esfera existencial y en nuestra conciencia. Se convierte en parte de nosotros y nosotros nos convertimos en parte de ella.

La arquitectura también crea su propia realidad alterada en que se transforman las percepciones y las experiencias del espacio, la duración y la gravedad. La arquitectura proyecta horizontes específicos de percepción y comprensión. Los edificios condicionan nuestra lectura del tiempo, así como las artes cinematográficas o literarias pueden acelerar, ralentizar, detener e invertir el tiempo. Los grandes edificios no son símbolos temporales o metáforas; son museos y almacenes de tiempo. A medida que entramos en un edificio excepcional, su particular silencio y modo de tiempo guían nuestras experiencias y emociones. De hecho, la profundidad de todo el tiempo cultural es medida y expresada principalmente a través de las construcciones arquitectónicas. Imaginemos cuán superficial y sin escala sería nuestro sentido de la historia sin la imagen de las pirámides egipcias en nuestras mentes. Ello es así independientemente de si alguna vez hemos visto una pirámide en la realidad o no.

Las estructuras arquitectónicas tienen una función trascendental como estructuras mentales externalizadas y como extensiones de nuestras memorias y conciencias individuales y colectivas. Constituyen instrumentos para entender y sostener la historia y el tiempo, así como para comprender la realidad social y cultural y las instituciones humanas.

42. Brodsky, Joseph (1997): *On Grief and Reason*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. p. 386.

43. Bachelard, Gaston (1968): *The Philosophy of No: A Philosophy of the New Scientific Mind*. Nueva York: The Orion Press.

EL ARTE Y LA NOVEDAD

En su intrigante libro *The Philosophy of No: A Philosophy of the New Scientific Mind*,⁴³ Gaston Bachelard explica el desarrollo del pensamiento científico como una transición desde el animismo,

pasando por el realismo, el positivismo, el racionalismo y el racionalismo complejo, hasta el racionalismo dialéctico.⁴⁴ Esta es, en su opinión, la órbita cerrada del pensamiento científico. “La evolución filosófica de un elemento especial del conocimiento científico es un movimiento a través de todas estas doctrinas en el orden indicado”,⁴⁵ argumenta el filósofo.

Significativamente, el pensamiento artístico aspira a desarrollarse en la dirección opuesta. Una imagen artística se mueve desde la comprensión realista, racional y analítica hacia una comprensión mítica y animista del mundo. Por tanto, la ciencia y el arte parecen moverse en direcciones opuestas a lo largo del mismo continuo. Mientras que el pensamiento científico progresa y se diferencia, el pensamiento artístico busca volver a una comprensión oceánica del mundo indiferenciada y experimentalmente singular. La imaginación artística busca expresiones capaces de transmitir toda la complejidad de la experiencia existencial humana a través de imágenes singulares. En ese sentido, el arte es una tautología perpetua. Sigue repitiendo un mismo mensaje: la experiencia de ser un ser humano en este mundo. La paradójica tarea de unir singularidad y universalidad se logra a través de imágenes poéticas que son experimentadas y vividas, en lugar de ser analizadas y comprendidas.

Nuestro tiempo está obsesionado por las ideas de singularidad y novedad y el arte –especialmente el de nuestro tiempo– suele ser apreciado y juzgado principalmente por su novedad inesperada. Sin embargo, no puedo pensar en un solo artista profundo que haya escrito sobre este tipo de interés futurista, salvo los futuristas, para quienes el interés en el futuro era un motivo semirreligioso. “Ningún escritor de verdad intentó ser contemporáneo”, sostiene Borges.⁴⁶ Ningún auténtico artista o arquitecto está interesado en nociones tan superficiales y sin sentido como la contemporaneidad y la libertad. Siempre que alguien empieza a hablar con entusiasmo de la libertad en un acto artístico, surgen las preguntas: ¿Libertad de qué? ¿Libertad para qué? Como ya nos enseñó Leonardo da Vinci, “la fuerza se deriva de los límites y muere en la libertad”.⁴⁷

44. *Ibidem*. p. 15.

45. *Ibidem*. p. 16.

46. Borges, Jorge Luis (1994): *Borges on Writing*. Edición de Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane. Hopewell, NJ: The Ecco Press. p. 53.

47. Leonardo da Vinci, fuente no identificada.

48. Brodsky, Joseph (1997): *Opus cit.* p. 439.

EL TIEMPO INVERTIDO

“Cuando uno escribe un verso, el público más inmediato no son sus propios contemporáneos, y mucho menos la posteridad, sino sus predecesores”, señala Brodsky.⁴⁸ Ningún trabajo creativo auténtico tiene lugar en un punto cero o en un vacío cultural o mental: el trabajo creativo se desarrolla dentro de un continuo y una tradición cultural, en un diálogo constante con sus grandes predecesores. El artista profundo busca el consejo y la aprobación de los muertos, no de los contemporáneos y menos aún de los futuros lectores, espectadores o habitantes. En consecuencia, el pasado, la profundidad del tiempo, es la verdadera dimensión mental del trabajo artístico. “En su deseo por lograr una gran perfección, cada obra de arte, desde el momento de su finalización, ha de descender a las tinieblas de los milenios con gran paciencia y con extrema cautela y regresar, en lo posible, a la noche inmemorial en que los muertos se reconocerán en esta obra”, escribe Jean Genet.⁴⁹ En vez de aspirar a fantasías futuristas, el artista busca recuperar la conciencia indiferenciada del niño y la singularidad de la existencia humana. El artista defiende la historicidad del ser humano y desea volver a fusionarse con el mundo.

La cualidad mágica del arte reside en el hecho de ignorar el elemento de tiempo progresivo, causal o lineal. Todas las grandes obras de arte superan el abismo del tiempo y nos hablan en presente. “Un artista vale más que mil siglos”, escribe Valéry.⁵⁰ Una pintura rupestre de la Edad de Piedra confronta nuestros ojos y nuestra mente con la misma fuerza de vida y actualidad que cualquier obra de nuestro tiempo. Ello es así precisamente porque el tiempo como cronología o causalidad no tiene sentido en el arte. El arte es fundamentalmente una expresión existencial que hace que el observador se enfrente a su existencia con los sentidos muy atentos y con una gran valentía.

En vez de interesarse por la contemporaneidad, el arte se mueve por una aspiración a un modo ideal de conciencia y de ser. Este deseo de un ideal no es un anhelo sentimental; es la búsqueda de un mundo experimentalmente singular donde la oposición entre el objeto y el sujeto se desvanece; y este es el reino de la belleza. Esta búsqueda del artista es fuente de profunda humildad e incertidumbre. Como escribe sabiamente Brodsky: “La incertidumbre es la madre de la belleza, una de cuyas definiciones

49. Genet, Jean (1987): *Giacomettin ateljeessa* [“En el taller de Giacometti”]. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 15.

50. Valéry, Paul (1956): *Opus cit.* p. XIII.

es que es algo que no es tuyo⁵¹. La belleza no se puede poseer, solo puede encontrarse. Del mismo modo, el significado artístico no puede inventarse, solo puede redescubrirse, reidentificarse y rearticularse.

EL TIEMPO BIOLÓGICO EN LA ARQUITECTURA

Somos principalmente seres biológicos e históricos cuya programación genética se remonta a millones de años atrás, en el pasado de la raza humana. Nuestras reacciones instintivas ante las situaciones y las cualidades espaciales se basan en las condiciones de vida de muchas generaciones pasadas de nuestros predecesores. Las percepciones humanas de dirección, de arriba y abajo, de luz y oscuridad, de seguridad y amenaza, de placer e incomodidad, de horizontalidad y verticalidad, de cercanía y lejanía, etc., se basan en nuestro inconsciente colectivo. Podemos vivir en una ciudad y estar profundamente comprometidos con las realidades tecnológicas y digitales de hoy en día, pero nuestras reacciones físicas siguen basándose en nuestro pasado atemporal; todavía hay un cazador-recolector, un pescador y un agricultor ocultos en los genes de cada uno de nosotros, y la arquitectura necesita reconocer esta profunda historicidad de la humanidad. Esta historicidad biocultural plantea una perspectiva crítica de la preferencia hacia lo novedoso y el entusiasmo acrítico hacia las realidades digitales y virtuales de hoy en día. La investigación científica sobre la esencia biológica y evolutiva de la estética y la belleza apenas ha empezado,⁵² pero el poeta y el artista ya conocen la profundidad de estos fenómenos. “Lo creas o no, el propósito de la evolución es la belleza”, afirma Joseph Brodsky con la seguridad de un gran poeta.⁵³

Probablemente, la base histórica de la arquitectura también se halla claramente en un plano más profundo que lo que sugiere nuestra comprensión actual de los pocos miles de años de historia de la arquitectura. Es evidente que sus orígenes están más allá de la historia y de los relatos verbales, en el profundo pasado antropológico de la humanidad. En mi opinión, la tarea ética de la arquitectura es defender nuestra esencia biológica y nuestra historicidad para enraizarnos en las realidades mentales esenciales de la vida. Esta es, creo, la perspectiva temporal más importante para el arte de la arquitectura.

51. Brodsky, Joseph (1987): *Less than One*. p. 339.

52. Véase, por ejemplo, Rentschler, I.; Herzberger, B.; Epstein, D. (1988): *Beauty and the Brain: Biological Aspects of Aesthetics*. Basilea, Boston, Berlín: Birkhäuser Verlag.

53. Brodsky, Joseph (1997): *Opus cit.* p. 207.

“Como consecuencia de la aniquilación del tiempo, el espacio público es reemplazado por la imagen pública”.⁵⁴

Paul Virilio

“El lenguaje es un aspecto diluido de la materia [...] Manipulándolo para conseguir armonía, o discordancia, un poeta se supera a sí mismo en el dominio de la materia pura –o del tiempo puro, si se prefiere– más rápidamente que a través de cualquier otra línea de trabajo”.⁵⁵

Joseph Brodsky

“Ser consciente significa no estar en el tiempo,
pero solo en el tiempo pueden el momento en el jardín de rosas,
el momento en la pérgola bajo el azote de la lluvia,
el momento en que desciende el humo sobre la iglesia atravesada
por corrientes de aire,
ser recordados, envueltos en el pasado y el futuro.
Solo con tiempo se conquista el tiempo”.⁵⁶

Thomas Stearns Eliot, *Four Quartets*

54. Paul Virilio, citado por Mika Määttä en Virilio, Paul (1994): *Katoamisen estetiikka*. p. 127.

55. Brodsky, Joseph (1997): *Opus cit.* p. 311.

56. Eliot, Thomas Stearns (1989): *Cuatro Cuartetos*. México: El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica. p. 8.



Jackson Pollock, *Number 1*, 1949

3

Vaguedad e incertidumbre

Visión periférica,
exploración mental
y pensamiento difuso

CONFERENCIA 3
Galería de Arte Moderno, Brisbane
Jueves, 31 de marzo de 2016

CONFESIÓN PERSONAL

El mundo de la arquitectura suele seguir las modas pero la investigación orientada al psicoanálisis de los fenómenos mentales y artísticos no está de moda desde hace décadas.

Entre los libros que tuvieron un impacto decisivo sobre mi pensamiento desde mis años de estudiante, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, se encuentran dos obras prácticamente desconocidas en el mundo académico actual, escritas por Anton Ehrenzweig (1908-1966): *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception* (1953)¹ y *The Hidden Order of Art* (1970).² Ehrenzweig era un abogado y pianista vienés que inmigró a la Gran Bretaña a raíz del *Anschluss* en 1938 y se convirtió en profesor de Educación Artística en el Goldsmith College de la Universidad de Londres.

Fui educado en el positivismo y racionalismo de posguerra, para ver y pensar claramente y buscar la precisión y la certeza. Sin embargo, a mediados de los años setenta, empecé a interesarme por el inconsciente humano y por las teorías y prácticas psicoanalíticas y me encontré con aquellos estudios que explicaban la insistente demanda de precisión en la educación académica y en la práctica profesional “como un proceso secundario defensivo, en el sentido psicoanalítico”.³ Ehrenzweig argumentaba, de manera provocativa y convincente, que la creatividad surge de imágenes vagas, yuxtapuestas, que interaccionan difusamente, y de percepciones y procesos inconscientes, no de percepciones enfocadas, de la precisión y de la claridad lógica. Es indicativo de la misión académica de Ehrenzweig que cite la declaración del psicólogo pionero y filósofo estadounidense William James (1842-1910) como el lema de su libro anterior: “Resumiendo, es el restablecimiento de lo vago en su lugar correcto en la vida mental aquello en que quiero seguir centrando mi atención”.⁴

Este punto de vista sacudió los fundamentos de mi formación y de mis nuevas concepciones profesionales. Los dos libros de Ehrenzweig, junto con su ensayo titulado *From Conscious Planning to Unconscious Scanning*,⁵ dieron un giro totalmente nuevo a mis intereses iniciales en los fundamentos mentales de los fenómenos artísticos y el enfoque psicoanalítico de la creatividad artística que finalmente me llevó a la comprensión fenomenológica de los fenómenos existenciales y artísticos. Hoy en día, me interesan profundamente la percepción y el pensamiento inconsciente,

1. Ehrenzweig, Anton [1953] (1975): *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*. Londres: Sheldon Press.

2. Ehrenzweig, Anton [1970] (1973): *The Hidden Order of Art*. Frogmore, St Albans: Paladin. Junto con Art and Visual Perception, de Rudolf Arnheim, y *Theories of Modern Art*, de Herschel Chipp, el segundo libro de Ehrenzweig es considerado uno de los tres clásicos de la psicología del arte.

3. *Ibidem*. p. 59.

4. Citado en Ehrenzweig, Anton (1975), *Opus cit.* p. III.

5. Ehrenzweig, Anton (1965): “Conscious Planning and Unconscious Scanning”. En: Kepes, Gyorgy (ed.), *Education in Vision*. Nueva York: George Braziller Inc.. pp. 27-49.

especialmente la visión periférica desenfocada, aunque estos asuntos no parecen interesar en absoluto a los estudiosos, investigadores y profesores.

Voy a exponer el argumento principal de mi razonamiento ya en este punto, puesto que puede ayudar a seguir mejor los vericuetos de mi discurso. En mi opinión, la experiencia de estar en un espacio no puede ser el resultado de una percepción enfocada, porque ver algo enfocado implica necesariamente estar fuera de lo que se ve; esta experiencia tiene que ser consecuencia de una percepción periférica desenfocada y de una interacción entre todos nuestros sistemas sensoriales y no meramente de la visión. La “carne” del espacio –utilizando el término de Maurice Merleau-Ponty– se ve confrontada fundamentalmente por el sentido físico de nuestro yo y no por la visión.

EL SIGNIFICADO DEL INCONSCIENTE

En el prólogo de su primer libro, Ehrenzweig expone el siguiente argumento, que invita a la reflexión: “La subestructura del arte está formada por procesos profundamente inconscientes y puede presentar una organización compleja, superior a la estructura lógica del pensamiento consciente”.⁶ Sin embargo, no recuerdo haber escuchado el concepto de inconsciencia ni una sola vez durante mis años de formación. Ehrenzweig sugiere, además, que “para tomar conciencia de las formas inarticuladas [expresiones artísticas que se filtran en el trabajo más allá de la intencionalidad y el control conscientes], hemos de adoptar una actitud mental no diferente a la que el psicoanalista debe adoptar cuando trata con material inconsciente, a saber, algún tipo de atención difusa”.⁷ La estructura estratificada y “polifónica” de las obras de arte profundas, que puede apreciarse a través de la “atención multidimensional”, también ha sido señalada por artistas como Paul Klee, especialmente en *The Thinking Eye*.⁸ Ehrenzweig insiste en la importancia de esta estratificación y de la fusión de motivos y señala que requiere un modo específico de atención. “Toda estructura artística es esencialmente polifónica: no evoluciona en una sola línea de pensamiento, sino en varias líneas superpuestas a la vez. Por tanto, la creatividad requiere un tipo de atención difusa y dispersa que contradice nuestros hábitos lógicos normales de pensamiento”.⁹ Por ello, puede ser contraproducente hacer énfasis en la lógica racional en el proceso de diseño. El

6. Ehrenzweig, Anton (1975), *Opus cit.* p. VIII.

7. *Ibidem.* p. XI.

8. Vid. Klee, Paul (1964): *The Thinking Eye*.

Londres: Hutchinson.

9. Ehrenzweig, Anton (1973), *Opus cit.* p. 14.

requisito de la atención difusa afecta tanto la condición de la percepción creativa como la del pensamiento. Ehrenzweig también utiliza las nociones de “estructura integral” (*allover structure*) y “estructura o-o” (*or-or structure*) para describir imágenes artísticas estratificadas y difusas.¹⁰

La visión occidental prioriza el ámbito cognitivo de la conciencia de forma tan obsesiva que estamos dispuestos a aceptar un daño grave a nuestro pensamiento creativo. El enorme potencial del mundo inconsciente sobre nuestra percepción consciente se revela por un cálculo puramente teórico de las capacidades de transmisión de información de nuestros sistemas neuronales conscientes e inconscientes en el cerebro. La capacidad de transmitir información de una sola fibra nerviosa es de unos 20 bits por segundo o, según algunas estimaciones, de un máximo de 100 bits por segundo. Considerando que existen unas 10^{15} fibras nerviosas en el cerebro, la capacidad total de transmisión de información del cerebro es de unos 10^{17} bits por segundo. Sin embargo, solo somos capaces de transmitir un máximo de 100 bits por segundo de contenido de información consciente. Por tanto, la capacidad total de transmisión de información de nuestro cerebro es 10^{15} veces más alta que nuestra capacidad consciente.¹¹ Esta asombrosa diferencia debería hacernos comprender cómo podemos potenciar nuestras capacidades creativas.

LA DINÁMICA DE LA VISIÓN

La vaguedad dinámica y la ausencia de enfoque son también las condiciones de nuestro sistema normal de percepción visual, aunque normalmente no lo reconocemos. La mayoría de nosotros, por el hecho de tener una vista normal, tendemos a creer que vemos el mundo que nos rodea relativamente enfocado en todo momento. Lo cierto es que vemos constantemente una masa borrosa y solo una pequeña fracción del campo visual –aproximadamente una milésima parte de todo el campo visual– se ve claramente en cualquier momento. Fuera de este centro de visión minúsculo, el campo enfocado se vuelve cada vez más vago y confuso hacia la periferia del campo visual. La visión focal cubre unos cuatro grados del ángulo total aproximado de 180 grados. Además, solo vemos el área de enfoque en color, el resto lo vemos sin color. Sin embargo, no somos conscientes de esta falta de precisión fundamental porque escaneamos constantemente el campo de visión con

10. Ehrenzweig, Anton (1965), *Opus cit.* pp. 28 y 30.

11. Bergström, Matti (1979): *Aivojen fysiologiasta ja psyykestä* [“Sobre la fisiología del cerebro y la psique“]. Helsinki. pp. 77-78.

12. Koestler, Arthur (1964): *The Act of Creation*. Londres: Hutchinson & Co.. p. 158.
13. Merleau-Ponty: "The Intertwining. The Chiasm", en Lefort, Claude (1992): *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 4ª ed.): "Mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo [...] esta carne de mi cuerpo es compartida por el mundo [...]" (p. 248) y "La carne (del mundo o la mía) es [...] una textura que regresa a sí misma y se conforma a sí misma" (p. 146). La noción deriva del principio dialéctico de Merleau-Ponty sobre la imbricación entre el mundo y el yo. También habla de la "ontología de la carne" como la conclusión última de su fenomenología inicial de la percepción. Esta ontología implica que el significado está dentro y fuera, es subjetivo y objetivo, espiritual y material a la vez. Véase "Maurice Merleau-Ponty", en Kearney, Richard (1994): *Modern Movements in European Philosophy*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press. pp. 73-90.
14. Soesman, Albert (1998): *Our Twelve Senses: Wellsprings of the Soul*. Stroud, Gloucestershire: Hawthorne.

movimientos de los ojos –que mayoritariamente son inconscientes y pasan desapercibidos– para llevar una parte de la periferia borrosa en un momento dado al estrecho haz de visión que se lleva al punto focal en la fovea.

Diversos experimentos han revelado el sorprendente hecho de que los movimientos oculares inconscientes no son simplemente una ayuda para una visión clara, sino un prerrequisito absoluto de la visión. Cuando la mirada del sujeto se ve forzada experimentalmente a permanecer completamente fija en un objeto inmóvil, la imagen del objeto se desintegra y va desapareciendo y reapareciendo de nuevo en formas y fragmentos distorsionados. "La visión estática no existe; no se puede ver sin explorar", argumenta el escritor y erudito húngaro Arthur Koestler (1905-1983).¹²

Hemos de pensar que la imagen del mundo que adquirimos visualmente no es una "imagen" en absoluto, sino una construcción plástica continua que sigue integrando percepciones singulares a través de la memoria. Las percepciones visuales se integran y se memorizan como entidades táctiles, en lugar de imágenes singulares de la retina, como si fueran instantáneas. Finalmente, la presencia, la permanencia y la continuidad del mundo que experimentamos se establecen y se mantienen como una comprensión táctil y física de "la carne del mundo" –siguiendo con la terminología de Maurice Merleau-Ponty–, que compartimos con nuestra misma existencia física.¹³ El sentido del "yo mismo" en el mundo podría considerarse, de hecho, uno de nuestros modos sensoriales y lo cierto es que la filosofía de Steiner teoriza doce sentidos, uno de los cuales es el sentido del "ego", el sentido del yo.¹⁴ Este sentido es crucial para nuestra experiencia del mundo y de nosotros mismos como un continuo temporal y una experiencia de constancia relativa. Quiero señalar que este sentido del "yo mismo" en el mundo es el sentido más esencial en arquitectura.

Estudios neurológicos recientes han revelado otra característica dinámica y sorprendente de la visión. Algunos experimentos que miden las duraciones relativas en que se perciben el color, la forma y el movimiento muestran que estos tres atributos de la percepción visual no son percibidos al mismo tiempo. El color es percibido 20-30 milisegundos antes que la forma, que es percibida otros 20-30 milisegundos antes que el movimiento, con lo cual la diferencia de percepción entre el color y el movimiento es de 60-80 milisegundos. Ello sugiere que estos diferentes sistemas de percepción –el color, la forma y el movimiento– tienen una función

especializada.¹⁵ ¿No es un poco impactante darse cuenta de que no existe la imagen visual singular, sino que se trata de una secuencia de procesos? La manera en que algunos artistas separan el color, la forma y el movimiento proviene, de hecho, de las facultades de nuestro mecanismo de percepción. En el intrigante libro *Proust was a Neuroscientist*, Jonah Lehrer sugiere que grandes artistas, como Walt Whitman, Marcel Proust, Paul Cézanne, Ígor Stravinski y Gertrude Stein anticiparon ciertos descubrimientos neurológicos actuales hace décadas e incluso un siglo.¹⁶

Koestler sugiere una cauta analogía entre el escaneo visual y el escaneo mental, “entre la visión periférica borrosa fuera del haz focal y las nociones borrosas y medio formadas que acompañan el pensamiento en los márgenes de la conciencia”.¹⁷ “Si uno intenta aferrarse a una imagen o a un concepto mental, para mantenerlo inmóvil y aislado, en el foco de la conciencia, se desintegrará como la imagen estática y visual en la fóvea [...] el pensamiento nunca es un proceso nítido, ordenado y lineal”. Koestler habla de la conciencia focal y la distingue de la conciencia periférica.¹⁸ Incluso pronunciar una palabra común repetidamente hace que se disuelva gradualmente y pierda su significado.

William James hizo un comentario similar sobre el dinamismo fundamental y la historicidad del pensamiento: “Toda imagen definida en la mente es sumergida y teñida en el agua libre que fluye a su alrededor. Con ella va el sentido de sus relaciones, cercanas y remotas; el eco moribundo del lugar de donde viene; el sentido naciente de donde nos va a llevar. El significado, el valor de la imagen, se encuentra en este halo o penumbra que la rodea y la acompaña”.¹⁹

LA PERCEPCIÓN SIN GESTALT Y LA VISIÓN INCONSCIENTE

La teoría de la Gestalt estableció la perspectiva de la articulación, o tendencia Gestalt, de la percepción superficial que selecciona y organiza imágenes y sus elementos de acuerdo con sus distintas propiedades formales, como la simplicidad, la similitud, la compacidad, la coherencia y el cerramiento. Al mismo tiempo, la teoría descuida completamente los elementos no articulados que no forman parte de la Gestalt. Sin embargo, Sigmund Freud ya observó que las experiencias de formas surgidas en los niveles más bajos de la mente, como la visión-sueño, tienden a parecer inarticuladas y caóticas para la mente consciente y, por tanto, pueden ser difíciles o imposibles de percibir de manera consciente. No obstante,

15. Zeki, Semir (1999): *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press. p. 66.
16. Lehrer, Jonah (2008): *Proust was a Neuroscientist*. Boston, Nueva York: Houghton Mifflin.
17. Koestler, Arthur (1964): *Opus cit.* p. 158.
18. *Ibidem.* p. 180.
19. James, William [1890] (1983): *Principles of Psychology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

precisamente esta mezcla indefinida y amorfa de imágenes, asociaciones y recuerdos que interaccionan involuntariamente parece ser la base mental necesaria para el discernimiento creativo y para la riqueza y la plasticidad de la expresión artística, el “impacto de la vida” y la “sensación de respirar”, que Constantin Brancusi considera prerequisites para una obra de arte profunda.²⁰

Ehrenzweig distingue claramente la visión superficial de la visión inconsciente: “Mientras que la visión superficial es disyuntiva, la visión de bajo nivel [nivel primario inconsciente] es conjuntiva y serial”.²¹ La eficiencia superior de la visión inconsciente al escanear el campo total ha sido confirmada por experimentos de visión subliminal, como nuestra capacidad de percibir exposiciones taquistoscópicas de imágenes subliminales conscientemente invisibles en fracciones de segundo. Esta capacidad se despliega astutamente hoy en día en métodos de publicidad subconsciente y otras formas de condicionamiento mental.

Ehrenzweig establece de forma convincente la prioridad de la percepción y del pensamiento inconsciente en el proceso creativo. Incluso sugiere que “cualquier acto de creatividad en la mente humana implica la parálisis temporal de las funciones superficiales [mentales] y una reactivación más larga o más corta de las funciones más arcaicas y menos diferenciadas”.²² Así pues, en vez de limitarse a añadir detalles a la multiplicidad de formas artísticas, los ingredientes inarticulados del lenguaje artístico pueden ser su origen y esencia. Ehrenzweig defiende la importancia central de la “visión sin Gestalt” [modos de visión que escapan de los principios de la Gestalt] y asume que la capacidad de la percepción superpuesta de imágenes simultáneas e yuxtapuestas implica que la percepción normal enfocada debe suprimirse. De acuerdo con los planteamientos de Henri Bergson, sostiene que “todo pensamiento creativo comienza con un estado de visión fluida, comparable a la intuición de la cual [...] luego surgen las ideas racionales”.²³ Ehrenzweig concluye que “toda percepción artística posee un elemento sin Gestalt” y que esta “visión difusa sin Gestalt [...] es la forma artística de ver el mundo”.²⁴

En sus estudios de psicología del pensamiento matemático, el matemático francés Jacques Hadamard (1865-1963) propone que, incluso en las matemáticas, la decisión definitiva debe tomarla el inconsciente, puesto que habitualmente es imposible tener una visualización clara del problema. Hadamard, como Henri Poincaré (1854-1912), otro famoso matemático que le precede, afirma

20. Citado en Shanes, Eric (1989): *Constantin Brancusi*. Nueva York: Abbeville Press. p. 67.

21. Ehrenzweig, Anton (1973): *Opus cit.* p. 46.

22. Ehrenzweig, Anton (1975): *Opus cit.* p. 18.

23. *Ibidem.* p. 35.

24. *Ibidem.* p. 36.

categoricamente que es obligatorio “nublar la conciencia para tomar la decisión correcta”.²⁵ Hadamard hace otra sugerencia interesante: “La geometría griega perdió su impulso creativo en la era helenística a causa de una visualización demasiado precisa. Produjo generaciones enteras de inteligentes calculadores y geómetras, pero ningún geómetra verdadero. El desarrollo en la teoría geométrica se frenó totalmente”.²⁶

He señalado con preocupación que la precisión métrica absoluta del diseño computarizado en la formación arquitectónica y en la práctica tiene un impacto negativo en el flujo intrínsecamente amorfo e inconmensurable de imágenes e ideas en nuestra imaginación.²⁷ Precisar y definir las imágenes demasiado pronto en el proceso de diseño es letal; el pensamiento avanza a través de la vaguedad indefinida y no con la precisión y la certeza. El grosor propio de una línea de carboncillo o de lápiz 6B proporciona este espacio de indeterminación e interpretación dinámicas. La claridad y la precisión ciertamente también son esenciales, pero tienen su papel y su significado más adelante en este proceso.

El método de “nublar” la atención parece que también tiene otras aplicaciones. Richard Buckminster Fuller (1895-1983), el genio americano de la ingeniería, explicó en cierta ocasión su extraordinaria capacidad de leer un libro como un proceso de escaneo en que veía las páginas como superficies grises sin sentido y sin detalles hasta que su inconsciencia descubría una información nueva. Solo en ese momento sus ojos se concentraban en el texto, pero el texto volvía a convertirse en una mancha visual no articulada cuando había leído el pasaje que contenía información nueva para su conciencia.²⁸

En sus estudios pioneros sobre el papel de la percepción visual inconsciente en la creatividad, Ehrenzweig muestra cómo estas dos formas diferentes de percepción también se aplican a la escucha artística y a la música; la Gestalt superficial de las artes visuales está representada por la melodía musical que atrae la atención consciente sobre sí misma y también representa el patrón memorizado de la pieza musical. Sin embargo, la música contiene numerosas inflexiones inarticuladas de la melodía, como el *vibrato*, el *portamento* y el *rubato*, que no son suficientemente articuladas para poder expresarse a través de la notación musical, aunque contribuyen significativamente al impacto emocional de la experiencia musical y forman parte de su estructura esencial. Se confían a la ejecución espontánea del intérprete.²⁹

25. Citado en Ehrenzweig, Anton (1973): *Opus cit.* p. 59
26. *Ibidem.* p. 58.

27. Pallasmaa, Juhani (2009): *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture.* London: John Wiley & Sons. pp. 95-100.

28. Conversación privada con el autor en Nueva Delhi, India, octubre de 1969.

29. Ehrenzweig, Anton (1973): *Opus cit.* p. 43.

EL MUNDO VIVIDO Y LA VISIÓN DESENFOCADA

Fuera del ámbito específico de la percepción artística y la creatividad, un prerrequisito esencial para la experiencia cotidiana de la espacialidad, la interioridad y la hapticidad del mundo que nos envuelve es la supresión deliberada de la visión nítida y enfocada. Percibimos y comprendemos las entidades y las estructuras generales solo a costa de la precisión y del detalle. Sin embargo, esta importante observación apenas se formula en el discurso teórico de la arquitectura ya que la teorización y la enseñanza de la arquitectura siguen interesadas en la visión enfocada, en una fuerte Gestalt, en la intencionalidad consciente y en la comprensión del espacio en perspectiva.

El desarrollo histórico de las técnicas de representación del espacio está muy relacionado con la propia historia de la arquitectura. Las técnicas de representación revelan la comprensión simultánea de la esencia del espacio, y viceversa, los modos de representación espacial determinan la comprensión de los fenómenos espaciales. Es evidente que el sistema humano de percepción sensorial es el resultado de unos procesos evolutivos y viene determinado y limitado por nuestras condiciones existenciales fundamentales primordiales. Sin embargo nuestro intelecto y nuestra imaginación son capaces de operar con características espaciales conceptualizadas, más allá del alcance de la percepción sensorial directa. Las construcciones científicas del espacio multidimensional, que son imposibles de visualizar, ilustran esta extraordinaria capacidad mental.

Es estimulante que las actuales representaciones arquitectónicas generadas por ordenador aparezcan como si se produjeran en un espacio sin valor y homogéneo, un espacio abstracto, matemático y sin sentido, y no en una realidad humana existencial y vivida. La condición humana vivida es siempre una mezcla “impura” o “sucía” de una serie de ingredientes irreconciliables. El mundo vivido está más allá de la descripción formal porque está formado por una multiplicidad de percepciones y sueños, observaciones y deseos, procesos inconscientes e intencionalidades conscientes, así como por aspectos del pasado, del presente y del futuro. Como el proceso de diseño en sí en la práctica computarizada actual está alejado de esta “impureza” –o de “la carne del mundo”, para utilizar de nuevo el concepto elocuente y sugerente de Merleau-Ponty–, la propia fuerza vital de la existencia de la arquitectura tiende a debilitarse o a perderse por completo.

LA EXPERIENCIA FÍSICA DEL ESPACIO

Desde su invención en el Renacimiento, la comprensión del espacio a través de la perspectiva ha enfatizado y fortalecido la arquitectura de la visión retiniana. Por su propia definición, el espacio en perspectiva nos convierte en observadores externos en la medida en que nos empuja fuera del ámbito del objeto de percepción enfocada, mientras que el espacio percibido simultáneamente y táctilmente nos encierra y nos envuelve en un abrazo y nos convierte en participantes internos. En la comprensión retiniana del espacio, lo observamos, mientras que los espacios acústicos, táctiles y olfativos, así como la visión periférica, constituyen nuestra condición existencial compartida y vivida. El mundo y quien lo percibe no están separados y polarizados ya que ambos son ingredientes de la “carne” compartida del mundo.

Los intentos de liberar el ojo de su fijación en perspectiva han dado lugar a las concepciones del espacio de múltiples perspectivas, simultáneo y táctil. Esta es la esencia perceptiva y psicológica de los espacios pictóricos impresionistas, cubistas y expresionistas abstractos que nos arrastran hacia la pintura y nos llevan a experimentarla como infiltrados, en una sensación plenamente física. El espacio visual se convierte así en un espacio físico, envolvente y existencial, que propone esencialmente un diálogo y un intercambio entre el espacio del mundo y el espacio interno del mundo mental del receptor. La experiencia de interioridad y pertenencia es una fusión de los mundos exterior e interior, la evocación de un *Weltinnenraum* –la experiencia interior del mundo–, para utilizar la bella noción de Rainer Maria Rilke.³⁰ “El mundo está totalmente dentro y yo estoy totalmente fuera de mí mismo”, afirma Merleau-Ponty de una manera un tanto enigmática.³¹ Este es el espacio existencial único y personal que ocupamos en nuestra experiencia vivida. En una experiencia de lugar, particularmente el del propio hogar, el mundo y el espacio exterior se interiorizan; se perciben como condiciones intrapersonales más que como objetos materiales o percepciones externas.

La mayor presencia y realidad de las obras de arte profundas se deben a cómo interactúan con nuestros mecanismos perceptivos y psicológicos y articulan el límite entre la experiencia del espectador, de sí mismo y del mundo. Las obras de arte tienen dos existencias simultáneas: por un lado, como objeto material o como espectáculo (en la música, el teatro, la danza) y, por otro, como mundo imaginativo de imágenes e ideales. La realidad experiencial

30. Enwald, Liisa (ed.): “Lukijalle” [“Al lector”]. En: Rilke, Rainer Maria (1997): *Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900-1926* [“El núcleo interior silencioso del arte: cartas 1900-1926”]. Helsinki: TAI-teos. p. 8.
31. Merleau-Ponty, Maurice (1962): *The Phenomenology of Perception*. Traducción de Colin Smith. Londres: Routledge & Kegan Paul. p. 407.

del arte es siempre una realidad imaginativa y es esencialmente una recreación por parte del espectador/oyente/lector/morador.³²

La realidad vivida siempre funde la observación, la memoria y la fantasía en la experiencia existencial vivida. Como consecuencia de esta “impureza” categórica de la experiencia, se encuentra más allá de la descripción objetiva y científica y solo es accesible a través de la evocación poética. Esta es la vaguedad estructural innata de la conciencia humana. Gaston Bachelard era un acreditado filósofo de la ciencia hasta que a mitad de su carrera llegó a la conclusión de que solo desde un enfoque poético, y no a través de una investigación y de una metodología científica, se puede tocar la esencia de la realidad humana vivida.

Del mismo modo, la diferencia entre una arquitectura que nos invita a una experiencia multisensorial y plena, por un lado, y a una visualidad fría y distante, por otro, es muy clara. Las obras de Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Louis Kahn y, más recientemente, de Renzo Piano, Glenn Murcutt, Steven Holl, Peter Zumthor, Rick Joy, Tod Williams y Billie Tsien, entre las de otros muchos destacados arquitectos de hoy en día, son ejemplos de una arquitectura multisensorial que nos arrastra hacia el espacio y refuerza la experiencia de nosotros mismos y el sentido de lo real.

Estas obras nos introducen en las complejidades y los misterios de la percepción y el mundo real en vez de confinarnos en una artificialidad alienante, construida o fabricada. Como ya hemos dicho, los fenómenos artísticos tienen lugar simultáneamente en dos mundos: el de la materia y el de las imágenes mentales. En las obras arquitectónicas más significativas, incluso el mundo imaginario de la arquitectura está enraizado en la realidad tectónica, la materialidad y los procesos de construcción. Esta narrativa y lógica de la construcción y su utilidad también distinguen la arquitectura de otras formas de arte que también utilizan el espacio. Sin la tensión entre su realidad material y, al mismo tiempo, su sugerencia mental imaginaria, una obra arquitectónica resulta superficial e insulsa, o bien sentimental.

32. Para la realidad imaginativa del arte, véase, por ejemplo, Sartre, Jean-Paul (1948): *The Psychology of Imagination*. Secaus, NY: The Citadel Press; Sartre, Jean-Paul (2004): *The Imaginary*. Londres y Nueva York: Routledge, y Kearney, Richard (1988): *The Wake of Imagination*. Londres: Routledge.

LA ATENUACIÓN DE LA VISIÓN Y LA SUAVIZACIÓN DE LOS LÍMITES

En los estados emocionales sublimes, como escuchar música o acariciar a nuestros seres queridos, tendemos a eliminar por completo el sentido objetivador y distanciador de la visión cerrando

los ojos. La integración espacial, formal y de color en una pintura también se aprecia a menudo atenuando la nitidez de la visión; la totalidad de la composición dinámica solo puede apreciarse suprimiendo los detalles.

La máxima interacción del color en la pintura, de hecho, requiere una débil Gestalt formal, que oscurece el límite de la forma y así permite una interacción no restringida de los campos de color. La interacción entre la figura y el fondo en la percepción visual está en proporción inversa a la fuerza de la Gestalt de la figura. Esta genera y mantiene un límite perceptivo estricto, mientras que la percepción sin Gestalt debilita el impacto estructurador de los límites y permite la interacción de la forma y el color a través de las líneas fronterizas y entre el fondo y la figura.

La vaguedad y la suavidad de los límites tienen otro significado en el pensamiento creativo y conciernen a la experiencia del yo. En su ensayo escrito en 1990 en memoria de Herbert Read, el escritor Salman Rushdie se refiere al relajamiento de los límites entre el mundo y el yo que tiene lugar en la experiencia artística: “La literatura se crea en la frontera entre el “yo” y el mundo, y durante el acto creativo esta frontera se relaja, se vuelve penetrable y permite que el mundo fluya hacia el artista y que el artista fluya hacia el mundo”.³³ En el momento de la fusión creativa, incluso el sentido del “yo” del artista/ arquitecto se funde momentáneamente con el mundo y con el objeto de la acción creativa. En la literatura psicoanalítica esta experiencia de igualdad con el mundo se denomina “fusión” o “experiencia oceánica”.

La actividad creativa y el pensamiento profundo seguramente requieren un modo de visión no enfocada, indiferenciada e inconsciente, que se funde con la integración de experiencias táctiles y la identificación física. La visión creativa se vuelve hacia dentro o, de hecho, se dirige hacia fuera y hacia dentro al mismo tiempo. El pensamiento profundo tiene lugar en una realidad transformada, una condición en que las prioridades y las alarmas existenciales se olvidan momentáneamente. El objeto del acto creativo no solo es identificado y observado por el ojo y el tacto, sino que es introyectado (la noción psicoanalítica de la internalización de un objeto a través del interior de la boca en las primeras fases de la infancia) e identificado con el propio cuerpo y condición existencial. En el pensamiento profundo, la visión enfocada se bloquea y los pensamientos viajan con una mirada

33. Rushdie, Salman (1996): “Eikö mikään ole pyhää?” [“¿No hay nada sagrado?”], *Parnasso*, 1. p. 8.

distraída, acompañada de una pérdida momentánea de control superficial de la situación existencial. Por ello, el pensamiento profundo solo puede tener lugar en el abrazo protector de la arquitectura, en la “cuna de la casa” –utilizando una expresión de Gaston Bachelard–,³⁴ y no al aire libre sin protección. Bachelard señala que la arquitectura permite soñar en condiciones de seguridad: “El principal beneficio de la casa [es que] la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz”.³⁵ Mi espacio de trabajo favorito es una habitación en nuestra casa de verano a orillas de un lago, que tiene dos metros de ancho, dos de alto y tres de profundidad; en ese espacio siento que mi mente está intensamente contenida y mi mundo existencial condensado.

EL ESTANQUE DE LA VAGUEDAD. VISIÓN PERIFÉRICA

Las imágenes arquitectónicas fotografiadas son imágenes centralizadas e intencionalmente precisas de percepciones enfocadas. Sin embargo, la calidad de una realidad arquitectónica vivida depende fundamentalmente de la naturaleza de la visión periférica y de la supresión deliberada de la nitidez que envuelve al sujeto en el espacio. Las imágenes fotografiadas, particularmente las tomadas con gran angular y con gran profundidad de campo, son ajenas a las facultades naturales de la visión. En consecuencia, existe una discrepancia evidente entre la arquitectura vivida a través de las fotografías y la experiencia real, hasta el punto de que las imágenes imponentes de la arquitectura en las fotografías a menudo resultan mucho menos impresionantes cuando se experimentan en vivo.

Un entorno forestal, un jardín japonés, un espacio arquitectónico profusamente modelado o un interior ornamentado o decorado proporcionan grandes estímulos para la visión periférica y estos escenarios nos involucran como participantes del espacio y nos centran en él de una manera háptica. A medida que movemos nuestra posición en el espacio, aunque sea ligeramente, los detalles y las distorsiones percibidos inconscientemente y periféricamente vigorizan la experiencia de la interioridad como un masaje háptico inconsciente. Independientemente de la externalidad de los objetos y de la naturaleza estrictamente limitada de nuestra mirada enfocada y del flujo continuo de imágenes fragmentarias individuales, percibimos la continuidad y la plenitud del espacio que

34. Bachelard, Gaston (1969): *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press. p. 7.

35. *Ibidem*. p. 6.

nos rodea como un abrazo. Incluso sentimos el espacio a nuestras espaldas; vivimos en los mundos que nos rodean, no en las imágenes frontales de la retina o en las imágenes en perspectiva que tenemos delante. La espacialidad innata de la percepción se refleja en que nuestra piel tiene la sorprendente capacidad de distinguir e identificar la luz y el color.³⁶

El ámbito de la percepción preconsciente que se experimenta fuera de la esfera de la visión enfocada es existencialmente tan importante como la imagen enfocada. En realidad, vemos dos veces; el primer impulso trasciende nuestra conciencia y alimenta el sistema inconsciente, y solo somos conscientes de la segunda ola de estímulos que entra treinta milisegundos más tarde. De hecho, existen datos médicos que demuestran que la visión periférica tiene prioridad en nuestro sistema perceptivo y mental. Ehrenzweig esgrime el caso médico de la hemianopsia como prueba de la prioridad de la visión periférica en la jerarquía psicológica de nuestro mecanismo de visión. En algunas manifestaciones de esta rara enfermedad la mitad del campo visual se vuelve ciego mientras que la otra mitad retiene la visión. En algunos casos, el campo de visión se reorganiza en un nuevo campo de visión circular completo con un nuevo enfoque de visión nítida en el centro y un campo desenfocado alrededor. A medida que se forma el nuevo enfoque, la reorganización implica necesariamente que algunas partes del antiguo campo periférico de visión inexacta adquieren agudeza visual y, lo que es más importante, el área de la antigua visión enfocada renuncia a su capacidad de visión nítida a medida que se transforma en una parte del nuevo campo periférico desenfocado. “Las historias de estos casos prueban, si cabe, que existe una abrumadora necesidad psicológica que nos obliga a tener la mayor parte del campo visual en una vaga mezcla de imágenes”, señala Ehrenzweig.³⁷

LA PÉRDIDA DE ESPECIFICIDAD Y EL SENTIDO DE CONTINUIDAD

Estas observaciones sobre el significado existencial de la visión periférica desenfocada sugieren que una de las razones por las cuales los entornos arquitectónicos y urbanos de nuestro tiempo a menudo proyectan una débil sensación de espacialidad, interioridad y lugar, en comparación con el mayor compromiso emocional de los entornos históricos y naturales, podría ser su escasa proporción de estímulos para la percepción periférica. Me

36. Turrell, James (2003): “Plato’s Cave and Light Within”. En: Heikkinen, Mikko (ed.), *Elephant and Butterfly: Permanence and change in architecture*. Jyväskylä, 9º Simposio Alvar Aalto. p. 144.
37. Ehrenzweig, Anton (1973): *Opus cit.* p. 284.

atrevo a sugerir que, en estos tiempos modernos, vivimos en un mundo más concentrado que en épocas anteriores. El hecho de que el mundo sensorial humano haya cambiado drásticamente a lo largo del tiempo se ha argumentado de forma convincente en la literatura. Esta relativamente nueva precisión adquirida –desde una perspectiva evolutiva– bien podría haberse visto facilitada por el papel central de la lectura y de la imagen en nuestra cultura que requieren un ojo centrado y obsesionado. Es evidente que la experiencia visual del mundo ha adquirido fuerza en detrimento de las experiencias auditivas, táctiles y olfativas. Este es el mensaje que transmite Walter J. Ong en su destacada obra *Oralidad y alfabetización (Orality and Literacy)*.³⁸ Es probable que, al mismo tiempo, la visión centrada haya empezado a dominar sobre la visión periférica.

La actual hegemonía indiscutida del ojo puede ser, de hecho, una condición bastante reciente, independientemente de su fundamento filosófico en la óptica y el pensamiento griegos. Según Lucien Febvre: “El siglo xvi no veía primero: oía y olía, olfateaba el aire y captaba sonidos. Solo más tarde se dedicó seriamente y activamente a la geometría, centrando la atención en el mundo de las formas, con Johannes Kepler (1571-1630) y Girard Desargues (1593-1662). Fue entonces cuando se desató la visión en el mundo de la ciencia, así como en el mundo de las sensaciones físicas y también en el mundo de la belleza”.³⁹

La percepción periférica inconsciente transforma imágenes retinianas nítidas y fragmentarias en experiencias espaciales, corporales y táctiles vagas y sin Gestalt, que constituyen nuestra experiencia existencial y plástica completa y nuestro sentido de continuidad. Vivimos en un mundo plástico y continuo gracias a nuestro sistema dinámico de percepción, conciencia, memoria y movimiento, que va construyendo una entidad fluida a partir de fragmentos discontinuos. La visión periférica nos integra en el espacio mientras que la visión enfocada nos convierte en meros observadores oculares. En el entrenamiento físico, nuestras habilidades físicas se maximizan deliberadamente para los fines del deporte que practiquemos, pero los procesos mentales de percepción creativa y pensamiento apenas se abordan directamente en la educación. Es hora de reconocer el papel que tienen la vaguedad y la percepción periférica en la comprensión de nosotros mismos así como en el pensamiento artístico y arquitectónico y en la educación.

38. Ong, Walter J. (1992): *Orality and Literacy – The Technologizing of the World*. [Oralidad y alfabetización - La tecnologización del mundo]. Londres y Nueva York: Routledge.
39. Citado en Jay, Martin (1994): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press. p. 34.

LA VIRTUD DE LA INCERTIDUMBRE

La vaguedad y la indefinición están relacionadas con la noción de incertidumbre. Usualmente, se nos enseña a buscar la certeza en nuestro pensamiento y en nuestro trabajo pero la autoconfianza en el sentimiento de certeza tiende a detener el flujo de la exploración creativa sensible y, en consecuencia, resulta contraproducente.

Joseph Brodsky pondera el valor de la inseguridad y la incertidumbre para el esfuerzo creativo. “En la tarea de escribir, lo que se acumula no es experiencia, sino incertidumbres”,⁴⁰ confiesa el poeta, y creo que un verdadero arquitecto también acaba acumulando incertidumbres. Brodsky relaciona la incertidumbre con el sentido de humildad: “La poesía es una gran escuela de la inseguridad y la incertidumbre... La poesía –tanto si la escribes como si la lees– te enseñará humildad, y bastante rápido. Sobre todo si la escribes y la lees”.⁴¹ Esta observación seguramente es aplicable también a la arquitectura y es una lección de humildad para quienes la practican y teorizan sobre ella. Pero el poeta señala que estos estados mentales, que normalmente se consideran perjudiciales, pueden convertirse en una ventaja creativa: “Si no te destruyen, la inseguridad y la incertidumbre se convierten al final en tus amigos íntimos y casi les atribuyes una inteligencia propia”, advierte.⁴² La incertidumbre y la inseguridad son estados mentales especialmente receptivos que sensibilizan para la percepción creativa y la perspicacia. Como aclara Brodsky, “[...] cuando se evoca la incertidumbre, se percibe la proximidad de la belleza. La incertidumbre es simplemente un estado mayor de alerta que la certeza, y así crea un mejor clima lírico”.⁴³

Personalmente, comparto plenamente los puntos de vista del poeta. Tanto en la escritura como en el dibujo, el texto y la imagen deben emanciparse de un sentido preconcebido de propósito, objetivo y camino. Cuando uno es joven y estrecho de miras, quiere que la palabra y la línea del dibujo concreten y demuestren una idea preconcebida para dar a la idea una formulación y una forma instantánea y precisa. Aumentando la capacidad de tolerar la incertidumbre, la vaguedad, la falta de definición y la interpretación precisa, así como la falta de lógica momentánea y la indefinición, se aprende gradualmente la habilidad de cooperar con el propio trabajo y permitir que este proponga sus sugerencias y haga giros y movimientos propios e inesperados. Progresivamente, a través de la experiencia del diseño, se aprende a hacer que la duda y la certeza, la claridad y la vaguedad, la precisión y la ausencia de forma entren

40. Brodsky, Joseph (1998): “Less than One”.

En: *Less than One*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. p. 17.

41. Brodsky, Joseph (1997): “In memory of Stephen Spender”. En: *On Grief and Reason*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. pp. 473-474.

42. *Ibidem*. p. 473.

43. Brodsky, Joseph (1998): “On ‘September 1, 1939’ by W. H. Auden”. En: *Less than One*. p. 340.

en un diálogo constante y productivo. En vez de dictar un pensamiento, el proceso de pensar se convierte en un acto de escucha, colaboración, diálogo y espera paciente. El objeto de su trabajo está dentro del espacio de la mente, mientras que la mente se proyecta simultáneamente hacia fuera en la obra; de este modo, el espacio interior y el exterior constituyen una cinta de Moebius con una sola superficie, por así decirlo. La obra se convierte en un viaje que puede exponer visiones e ideas que nunca antes se habían concebido, o cuya existencia se desconocía antes de haber sido guiada por el trabajo de la propia mano y de la imaginación, así como por la actitud combinada de vacilación y curiosidad, unidas por una incertidumbre genuina y creativa.

Existe una oposición intrínseca entre lo definido y lo indefinido en el arte. Un fenómeno artístico quiere escapar a la definición hasta alcanzar su existencia autosuficiente. La verdadera fusión creativa siempre logra más de lo que puede proyectar cualquier teoría y el diseño profundo siempre logra más de lo que el *briefing* o cualquiera que participe en el proceso podrían anticipar. ¿No es por ello que Milan Kundera habla de la “sabiduría de la novela” y cree que todos los grandes escritores escuchan esta sabiduría supra-individual? En su opinión, las grandes novelas son siempre más sabias que sus autores.⁴⁴ La arquitectura intensa es también más profunda y sabia que su creador individual, ya que se basa en la sabiduría combinada de la tradición y el arte mismo.

He comenzado mi intervención con una confesión personal y voy a finalizarla con otra. La “atención difusa” y una “mirada vacía” o “desenfocada”⁴⁵ se han convertido paulatinamente en mi método de trabajo, tanto en el diseño como en la escritura, y me han ayudado a emancipar la percepción y el pensamiento de las limitaciones de un enfoque y una racionalidad restrictivos. Solo después de haber aprendido a confrontar mis tareas como exploraciones abiertas sin apenas ideas preconcebidas sobre la entidad, su esencia y sus límites, me he sentido capaz de trabajar de una manera que puede conducir a nuevos fundamentos de visión y pensamiento.

Me he dado cuenta de que, desde los días insensatos de mi juventud (que ciertamente encubrían la incertidumbre genuina, la estrechez de miras y la miopía), la sensación de incertidumbre ha crecido constantemente en mí hasta el punto de que se ha

44. Kundera, Milan (1986): *Romaanin taide* [“El arte de la novela”], Helsinki: Werner

Soderstrom Ltd., p. 165.

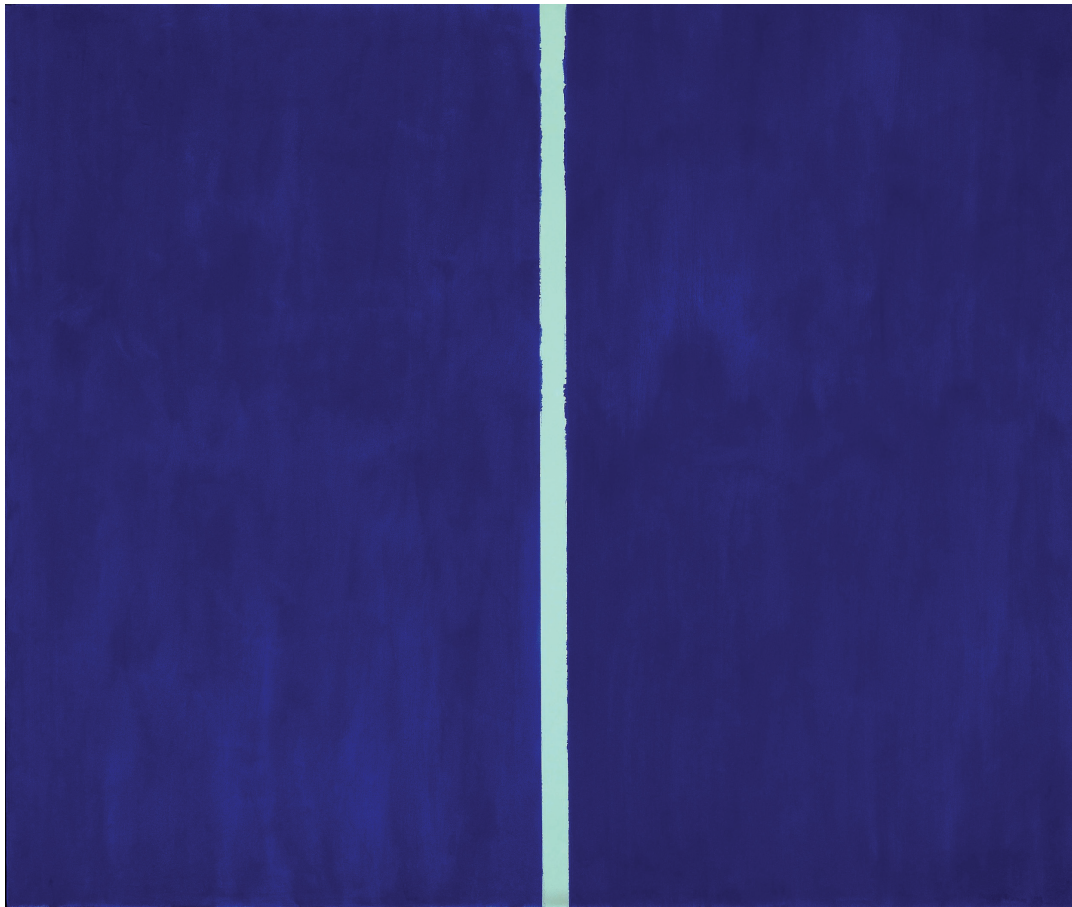
45. Ehrenzweig, Anton (1965): *Opus cit.* pp. 32 y 34.

convertido en mi condición de vida. Cualquier cuestión, pregunta o pensamiento están tan profundamente arraigados en los misterios de la existencia humana que a menudo no parece existir una respuesta o una interpretación satisfactoria o no contradictoria. Fundamentalmente, puedo decir que en vez de convertirme en un profesional que posee soluciones y respuestas inmediatas y seguras, con la edad y la experiencia me he convertido progresivamente en un aficionado. Pero también se aprende a tolerar la incertidumbre y la vaguedad, e incluso a aprovechar estos estados mentales, que normalmente son vistos como debilidades psíquicas y amenazas a la sensación de seguridad y de uno mismo.

“Lo que es más humano no es el racionalismo sino la fuente constante, incontrolada e incontrolable de imaginación radical creativa en y a través del flujo de representación, afectos y deseos”.

Cornelius Castoriadis⁴⁶

46. Citado en Modell, Arnold H. (2006): *Imagination and the Meaningful Brain*. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press, portada.



Barnett Newman, *Onement VI*, 1953

4

La imaginación empática

La simulación
física y emotiva
en la arquitectura

CONFERENCIA 4
Galería Nacional, Canberra
Sábado, 9 de abril de 2016

“¿Por qué la arquitectura y los arquitectos, a diferencia del cine y de los cineastas, se interesan tan poco por la gente durante el proceso de diseño? ¿Por qué son tan teóricos, tan distantes de la vida en general?”¹

Jan Vrijman, cineasta holandés

ARQUITECTURA E IMÁGENES DE LA VIDA

La arquitectura contemporánea es acusada con frecuencia de frialdad emocional, de estética exclusiva y restrictiva, y de alejarse de la vida. Esta crítica señala que, en vez de sintonizar nuestros edificios con las realidades de la vida y de la mente humana, hemos adoptado actitudes formalistas. Sinceramente, ¿acaso no solemos diseñar nuestros edificios basándonos en criterios funcionales, técnicos y estéticos, en lugar de imaginarlos como escenarios resonantes y fondos de situaciones de la vida real, en vez de intuir las interacciones mentales y de comportamiento entre los espacios y sus ocupantes? “¿Qué pasa detrás de un muro cualquiera?”,² se pregunta provocativamente el poeta francés Jean Tardieu (1903-1995). Pero, ¿tenemos nosotros, los arquitectos, la misma curiosidad por la vida? ¿Nos imaginamos la vida que se desarrolla tras los muros que diseñamos? Sin embargo, la arquitectura siempre es, necesariamente, una coreografía para la vida. La debilidad del sentido de la vida en nuestros edificios acaso no es debida solo a una distancia emocional deliberada o a un rechazo formalista de la complejidad de la vida, de su impureza, de sus matices, sino, simplemente, a que las configuraciones geométricas son más fáciles de imaginar que los actos de vida dinámicos y sin forma, o los sentimientos efímeros evocados por esos espacios. El poeta Joseph Brodsky hace una conjetura audaz en este sentido: “[La ciudad de la memoria] está vacía porque a la imaginación le es más fácil conjurar la arquitectura que los seres humanos”.³

Sin duda, la arquitectura moderna en general –sus teorías, su formación y su práctica– se ha centrado más en la forma y en los criterios estéticos que en la interacción entre la forma construida y la vida, especialmente nuestras vidas mentales internas. El famoso credo de Le Corbusier (1887-1965) de que “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”⁴ convirtió la arquitectura en una forma de arte visualmente autónoma. Debo añadir, sin embargo, que independientemente

1. Vrijman, Jan (1994): “Filmmakers Spacemakers”, *The Berlage Papers*, 11, enero.

2. Jean Tardieu, citado en Perec, Georges (1992): *Tiljoja, avaruuskia* (Espèces d'espaces). Helsinki: Loki Kirjat. p. 50.

3. Brodsky, Joseph (1997): *On Grief and Reason*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. p. 43.

4. Le Corbusier (1959): *Towards a New Architecture*. Londres: The Architectural Press. p. 31.

de su credo formalista, las obras de Le Corbusier proyectan experiencias emocionales contundentes; en ellas, el poeta y artista, con su carácter complejo, releva al teórico, polemista y planificador. No obstante, la forma arquitectónica es humanamente significativa solo cuando se experimenta en interacción y en resonancia con la vida –ya sea real, recordada o imaginada–. El estilo minimalista de moda en las últimas décadas ha tendido a distanciar aún más la arquitectura de las realidades de la vida. De nuevo, tengo que precisar que yo creo en el valor de la reducción, pero la reducción tiene que ser una condensación hacia lo esencial, no un alejamiento. El gran escultor Constantin Brancusi (1876-1957) nos recuerda de forma contundente esta exigencia: “La obra debe proporcionar inmediatamente, de golpe, el impacto de la vida, la sensación de respirar”.⁵

Reivindico un pensamiento arquitectónico que incorpore la vida en todas sus implicaciones prácticas y mentales, más allá de la trinidad vitruviana de “*utilitas, firmitas, venustas*”.⁶ La actitud reductora o formalista frente la vida niega su espontaneidad o “desorden” esencial y tiende a convertir la vida misma en un comportamiento formal y predecible. Sin embargo, como concluye John Ruskin (1819-1900), “la imperfección es, en cierto modo, esencial a todo lo que conocemos de la vida. Es un signo de vida en un cuerpo mortal, es decir, de un estado en proceso y cambio. Nada de lo que vive es ni puede ser rígidamente perfecto; una parte es decadente, otra parte es naciente [...] Y en todas las cosas que viven hay ciertas irregularidades y deficiencias, que no son solo signos de vida, sino fuentes de belleza”.⁷

5. Constantin Brancusi, citado en Shanes, Eric (1989: *Brancusi*. Nueva York: Abbeville Press. p. 67.

6. Vitruvio (1960):

The Ten Books on Architecture (De Architectura Libri Decem). Nueva York: Dover Publications.

7. John Ruskin, citado en Coates, Gary J. (1997):

Erik Asmussen, Architect. Estocolmo: Byggförlaget. p. 230.

8. Cita memorizada de las conferencias del profesor Aulis Blomstedt en la Universidad Politécnica de Helsinki, a principios de la década de 1960.

IMÁGENES DE FORMA O EXPERIENCIA

Cuando comencé mis estudios de arquitectura en la Universidad Politécnica de Helsinki a finales de los años cincuenta, el profesor Aulis Blomstedt (1906-1979), que era el polo contrario de Alvar Aalto en el pensamiento arquitectónico finlandés de posguerra, nos enseñó que “el talento de imaginar situaciones humanas es más importante para un arquitecto que el don de fantasear espacios”.⁸ De hecho, las cualidades del espacio físico, el comportamiento y nuestra sintonía mental están interrelacionados, y cuando diseñamos espacios físicos, también estamos diseñando o especificando implícitamente distintas experiencias, emociones y estados mentales. Debo confesar que en una época en que la

arquitectura se centraba intensamente en una forma plenamente articulada, estructurada y estetizada, el punto de vista de mi profesor no era fácil de entender y menos de aceptar como norma u objetivo de nuestra labor. Más tarde me acabé convenciendo de que, como arquitectos, estamos incidiendo directamente en el cerebro humano y en los sistemas nerviosos tanto como en el mundo de la materia y de la construcción física. Me atrevo a hacer esta afirmación porque la ciencia ha demostrado que los ambientes cambian nuestros cerebros y que estos cambios neuronales alteran nuestro comportamiento.⁹ Las conexiones entre la mente y el entorno físico son mucho más importantes de lo que creíamos. Ya en los años sesenta, los psicólogos observaron que el comportamiento de una misma persona difería más en entornos diferentes que el comportamiento de diferentes personas en un mismo entorno y, como resultado de esta observación, introdujeron la noción de “personalidad situacional”.¹⁰ Hoy en día sabemos que los entornos provocan cambios estructurales permanentes en el cerebro y en los sistemas neuronales. En su sorprendente libro *Survival through Design* (1954), Richard Neutra (1892-1970) señalaba: “Nuestro tiempo se caracteriza por un aumento sistemático de las ciencias biológicas y se aleja de las visiones simplistas y mecanicistas de los siglos xviii y xix, sin menospreciar en modo alguno el bien temporal que dichas visiones pueden haber aportado en algún momento. Un resultado importante de esta nueva forma de ver el oficio de vivir puede ser descubrir y plantear principios de trabajo y criterios de diseño más apropiados”. E incluso manifestó: “Hoy en día, el diseño puede ejercer una influencia muy considerable en la configuración nerviosa de varias generaciones”.¹¹ De hecho, esta predicción ha sido verificada por la ciencia medio siglo después. Los espacios arquitectónicos no son meros escenarios sin vida para desarrollar nuestras actividades: guían, ajustan, pautan y estimulan acciones, intereses y estados de ánimo, o bien los reprimen y prohíben. Y, lo que es más importante: proporcionan a nuestras experiencias cotidianas unos marcos de percepción y unos horizontes de comprensión específicos. Nuestras experiencias del mundo están estructuradas y articuladas por la arquitectura. Cada espacio, lugar y situación se sintoniza de un modo específico y proyecta unas atmósferas que promueven aún más los distintos estados de ánimo y sentimientos. Vivimos en resonancia con nuestro mundo y la arquitectura arbitra y mantiene

9. “Mientras que el cerebro controla nuestro comportamiento y los genes controlan el diseño y la estructura del cerebro, el entorno puede modular la función de los genes y, en última instancia, la estructura de nuestro cerebro. Los cambios en el entorno cambian el cerebro y, por tanto, modifican nuestro comportamiento. Al planificar los entornos en que vivimos, el diseño arquitectónico cambia nuestro cerebro y nuestro comportamiento” (Fred Gage, *Neurociencia y arquitectura*, 2003). Cita extraída de Farling, Melissa (2015): “From Intuition to Immersion”. En Robinson, Sarah; Pallasmaa, Juhani (eds.), *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment and the Future of Design*. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press. p. 183.
10. El impacto del entorno y la situación sobre la personalidad fue teorizado a finales de los años sesenta por Walter Mischel.
11. Neutra, Richard (1954): *Survival through Design*. Oxford: Oxford University Press. p. 7.

esa misma resonancia. De hecho, las cualidades de nuestras experiencias de vida son reflexiones o reverberaciones de esta resonancia. Considero que, debido a nuestro fuerte interés en la forma y en el control formal, no hemos sabido entender las atmósferas, los sentimientos y las emociones en nuestra experiencia y conciencia. Algunos teóricos de la neurofenomenología, como la filósofa californiana Alva Noë, han apuntado, de un modo un tanto chocante, que la razón por la cual los científicos no han sido capaces de localizar la conciencia en el cerebro humano es que la han estado buscando en un lugar equivocado: la conciencia no está localizada en el cerebro, sino que es una experiencia relacional que deriva de la dialéctica entre el sistema neuronal humano y el mundo, y no del cerebro ni tampoco se halla en él.¹²

DOS IMAGINACIONES

Los edificios son productos de la imaginación; toda estructura humana ha existido primero como una imagen mental intencional, y cualquier estructura se proyecta primero en la imaginación humana antes de ser ejecutada en la materia. ¿No es deprimente pensar que toda la fealdad de nuestro entorno es consecuencia de la intencionalidad y el pensamiento humanos? En mi opinión, hay dos niveles de imaginación cualitativamente distintos: el que proyecta imágenes formales y geométricas y el que simula el encuentro sensorial, emotivo y mental con la entidad material proyectada. En cierto modo, este requiere elevar la imaginación al cuadrado. La primera categoría de imaginación proyecta el objeto material de forma aislada de la vida; la segunda, como una realidad vivida y experimentada en nuestro mundo. En el primer caso, el objeto proyectado por la imaginación permanece como una imagen externa, fuera del yo que experimenta y siente, mientras que, en el segundo caso, se convierte en parte de la experiencia existencial del diseñador, como en el encuentro con la realidad material real. Esta es, evidentemente, la capacidad imaginativa de todo gran artista; de lo contrario no podría concebir imágenes que nos conmovieran profundamente. La afinidad neurológica entre lo que realmente se percibe y lo que se imagina ha quedado perfectamente asentada en los estudios científicos de modo que no voy a añadir nada más al respecto.¹³ Toda sensación incluye un componente imaginativo y necesita ser proyectada de nuevo al

12. Noë, Alva (2009): *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. Nueva York, Hill & Wang.

13. Me refiero a la investigación llevada a cabo bajo la supervisión del Dr. Stephen Rosslyn en la Universidad de Harvard a mediados de la década de los noventa, según informa Kojo, Ilpo (1996): "Mielikuvat ovat aivoille todellisia" ("Las imágenes son reales para el cerebro"), *Helsingin Sanomat*, 26 de marzo.

mundo para ser contextualizada y entendida. La imaginación formal se ocupa principalmente de los hechos topológicos o geométricos, mientras que la imaginación empática evoca experiencias, cualidades y estados de ánimo físicos y emocionales. Maurice Merleau-Ponty introdujo el concepto evocador de “la carne del mundo”¹⁴ para referirse a la realidad vivida en que habitamos. La imaginación empática evoca experiencias multisensoriales, integradas y vividas en esta carne. La arquitectura también se desarrolla en esta misma carne.

El Sanatorio Paimio, diseñado entre 1929 y 1933 por Alvar Aalto (1898-1976), es uno de los hitos de la arquitectura funcionalista, pero también es un ejemplo de la actitud y la capacidad empática del arquitecto. Sobre su proceso de diseño, Aalto escribe lo siguiente: “Estaba enfermo cuando recibí el encargo y pude experimentar un poco qué significa estar realmente incapacitado. Era muy molesto tener que estar tumbado en posición horizontal todo el tiempo, y lo primero que observé fue que las habitaciones están diseñadas para las personas que están en posición vertical, no para quienes tienen que estar acostados en la cama todo el tiempo. Como moscas alrededor de una lámpara, mis ojos se giraban hacia la luz eléctrica, y era imposible hallar el equilibrio interior o la paz real en la habitación que podría haber sido diseñada especialmente para una persona enferma y postrada en una cama. Así pues, traté de diseñar habitaciones para pacientes débiles, que proporcionaran una atmósfera de paz a las personas que tuvieran que permanecer en una posición horizontal. Por consiguiente, decidí no instalar aire acondicionado, puesto que la corriente de aire entrante que genera es desagradable para la cabeza, y favorecer la entrada de aire fresco ligeramente calentado entre los dos cristales de las ventanas de doble acristalamiento. Cito este ejemplo para mostrar cómo con detalles sumamente pequeños se puede aliviar el sufrimiento de las personas. Veamos otro ejemplo: el lavabo. Me esforcé por diseñar un lavabo en que el agua no hiciera ruido. El agua cae en la pila del lavabo de porcelana en un ángulo agudo, sin hacer ningún ruido que moleste al paciente de al lado, ya que cuando nuestra condición física o mental está debilitada el impacto del ambiente es mayor”¹⁵. Más tarde, Aalto se refirió a menudo al “pequeño hombre corriente”¹⁶ como el verdadero cliente del arquitecto, y llegó a la conclusión de que siempre deberíamos diseñar para “el hombre en su estado más débil”¹⁷. Estos son algunos ejemplos de imaginación empática, frente a la imaginación formalista.

14. Merleau-Ponty, Maurice: “The Intertwining. The Chiasm”, en: Lefort, Claude (1964): *The Visible and the Invisible*. Evanston, ILL: Northwestern University Press. p. 9.

15. Aalto, Alvar (1955): “Between Humanism and Materialism”, *Der Bau*, 7-8, 1955. Reeditado en Schildt, Göran (ed.) (1997): *Alvar Aalto in His Own Words*. Helsinki: Otava Publishing Company. p. 178.

16. Aalto, Alvar (1985): “Art and Technology”, *Alvar Aalto Sketches*. Edición de Göran Schildt. Cambridge, MA: The MIT Press. p. 129.

17. Aalto, Alvar (1985): “Rationalism and Man”, *Alvar Aalto Sketches*, *Opus cit.* p. 49.

LA IMAGINACIÓN CREATIVA

El gran escultor Henry Moore (1898-1986) proporciona una vívida descripción de la internalización corpórea y, a la vez, de la capacidad externalizadora de la imaginación artística: “Esto es lo que el escultor debe hacer: debe esforzarse continuamente por concebir la forma y utilizarla en toda su plenitud espacial. Capta la forma sólida, por así decirlo, en su cabeza –la concibe, del tamaño que sea, como si la tuviera completamente encerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde todo su alrededor; mientras mira un lado, sabe cómo es el otro; se identifica con su centro de gravedad, su masa, su peso; comprende su volumen y el espacio que la forma desplaza en el aire”.¹⁸ Esta explicación de un gran artista sugiere que el acto de imaginar espacios y objetos no es simplemente un esfuerzo de proyección visual, sino esencialmente un proceso físico, de identificación y percepción de la entidad como una extensión imaginaria de uno mismo a través de la simulación física. El cuerpo del artista o del diseñador se convierte en la obra y, simultáneamente, la obra se convierte en una extensión de su cuerpo. Esto también es aplicable, en términos más generales, al pensamiento: “Trabajar en filosofía –como trabajar en arquitectura, en muchos aspectos– es realmente trabajar en uno mismo, en la concepción de nosotros mismos. En cómo se ven las cosas y en qué se espera de ellas”, señala el filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951).¹⁹ Toda persona creativa trabaja inconscientemente en sí misma y consigo misma, igual que trabaja con los materiales, las formas, los sonidos, las palabras o los números. La famosa confesión de Albert Einstein (1879-1955) sobre su pensamiento visual y muscular al trabajar en los problemas matemáticos y físicos es una alusión autorizada de que todo pensamiento tiene un componente corporal; nuestros músculos, intestinos y glándulas participan en los procesos de “pensamiento” tanto como nuestras células cerebrales.²⁰ Estudios recientes sobre el enormemente complejo universo bacteriano de nuestro cuerpo han revelado que una cantidad asombrosa de información y de procesos biológicos son gestionados por nuestro mundo bacteriano interno, tan inmenso que tenemos un kilo y medio de bacterias y cien veces más ADN bacteriano en nuestros cuerpos que nuestro propio ADN “humano”. Este universo bacteriano funciona como nuestro “segundo cerebro” y, en el curso de la evolución, podría considerarse realmente nuestro primer cerebro.

18. Moore, Henry (1966): “The Sculptor Speaks”, *Henry Moore on Sculpture*. Edición de Philip James. Londres: MacDonal. pp. 62-64.

19. Henrik von Wright y Heikki Nyman. Oxford: Wittgenstein, Ludwig (1998): *Culture and Value*. Edición de Georg Blackwell Publishing. p. 24e.

20. Carta de Albert Einstein publicada en Hadamar, Jacques (1945): *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton: Princeton University Press. Education in Vision Series.

La imaginación no es una proyección cuasi-visual: imaginamos a través de toda nuestra existencia física-corporal y, a través de la imaginación, expandimos nuestro ámbito del ser. La imaginación no es una categoría aislada de los sueños, pues incluso las percepciones tienen un claro componente imaginativo. Pensar es, en realidad, una forma de moldear el mundo como si fuera la arcilla del escultor. Martin Heidegger comparó el pensamiento con la ebanistería. Por su parte, Henry Moore añade un comentario crucial sobre el papel del intelecto consciente: “El artista trabaja concentrando toda su personalidad, y la parte consciente resuelve los conflictos, organiza los recuerdos y le impide intentar avanzar en dos direcciones al mismo tiempo”.²¹ El intelecto es la base y el controlador del proceso, pero la imagen poética no puede surgir de la razón.

DISEÑANDO EXPERIENCIAS

Creo firmemente que las verdaderas cualidades de la arquitectura no son formales o geométricas, ni intelectuales, y ni siquiera estéticas. Son existenciales y poéticas, arquetípicas y arcaicas, materializadas y emotivas; experiencias que nos reconectan con la profunda historicidad humana de ocupar un espacio y que surgen de nuestro encuentro existencial con la obra artística y con el mundo, más que de la mera visión. Imagino las obras de arte y de arquitectura más significativas como lazos que nos reconectan con nuestro pasado biológico y, en consecuencia, salvaguardan el cordón umbilical con nuestro pasado biológico y evolutivo, y nos mantienen unidos como seres integrales. Las imágenes artísticas no son configuraciones formales “puras”; son imágenes que están incrustadas en el sustrato de la historicidad, la memoria y la imaginación humanas. Las verdaderas imágenes arquitectónicas siempre se remontan inconscientemente a nuestra historicidad, y es por ello que la aspiración futurista en las artes suele dar lugar a obras superficiales. Alvar Aalto señaló que la arquitectura y sus detalles derivan, en cierto modo, de la biología.²² No es extraño que el neurobiólogo Semir Zeki sugiera la posibilidad de “una teoría de la estética basada en la biología”.²³ Las imágenes poéticas son siempre nuevas y antiguas al mismo tiempo, y evocan recuerdos, sentimientos y asociaciones. Las imágenes arquitectónicas con sentido no pueden ser meras fabricaciones o invenciones formales, pues están destinadas a hacerse eco de los

21. Moore, Henry (1966): *Opus cit.* p. 62.

22. Aalto, Alvar (1948): “The Trout and the Stream”, *Domus/Arkkitehti*. Republicado en Schildt, Göran (ed.) (1997): *Alvar Aalto in His Own Words*. Helsinki: Otava Publishing Company, p. 108.

23. Zeki, Semir (1999): *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, p. 1.

contenidos de nuestro mundo mental, y las experiencias artísticas son, pues, esencialmente intercambios y diálogos; las experimentamos como parte de nuestro mundo vital y proyectamos en ellas su significado existencial.

Las cualidades arquitectónicas se conforman en el acto de experimentar la obra, como señala el filósofo John Dewey (1859-1952) a propósito de las obras de arte en general en *Art as Experience* (1934): “De común acuerdo, el Partenón es una gran obra de arte. Sin embargo, solo adquiere valor estético cuando la obra se convierte en una experiencia para un ser humano [...]”. El arte es siempre el producto de la experiencia de una interacción del ser humano con su entorno”, argumenta el filósofo.²⁴ El valor de las obras artísticas es que son reales desde el punto de vista de la experiencia y de la emoción. Las obras artísticas no son símbolos o metáforas de otra cosa, son una auténtica realidad experiencial en sí mismas. Todo arte, de hecho, existe simultáneamente en dos campos: el de la materia física y su ejecución, y el de las imágenes mentales. Una pintura es lo que hay pintado sobre un lienzo pero, al mismo tiempo, es una imagen mental y narrativa en el campo mental de la imaginación. La escultura es también, a la vez, un pedazo de piedra y una imagen mental. Y un edificio es también una estructura utilitaria y una sugerencia mental, una metáfora material y espacial de la existencia humana. Esta esencia dual y este doble enfoque son fundamentales para el impacto mental del arte. Experimentar una imagen artística parece crear un cortocircuito instantáneo entre nuestras orientaciones cognitivas y emotivas.²⁵ Normalmente no reconocemos que vivimos en metáforas arquitectónicas e imágenes poéticas que proporcionan marcos y horizontes específicos para experimentar y comprender nuestra propia situación de vida. Además, las obras de arte y de arquitectura alteran nuestra percepción del mundo: “No venimos a ver la obra de arte, sino el mundo según la obra”, señala Merleau-Ponty.²⁶ Este es un aspecto esencial del arte, apenas comprendido en el pensamiento artístico actual que suele ser demasiado egocéntrico. Una obra que espera ser admirada por sí misma es una distorsión narcisista de la idea que sugiere Merleau-Ponty.

Como declara Alvar Aalto en su bello ensayo *La trucha y el arroyo*, las ideas arquitectónicas no suelen nacer como formas claras y finales, sino que surgen como imágenes difusas, a menudo como sentimientos corporales sin forma. Finalmente, se desarrollan y se concretan en bocetos y maquetas sucesivos, perfeccionados y

24. Dewey, John (1934): *Art As Experience*.

Nueva York: Putnam's. pp. 4, 231.

25. Un estudio reciente, realizado por el equipo de investigación dirigido por Julio Bermúdez, ha demostrado que la experiencia del espacio religioso prioriza el canal emotivo sobre el cognitivo. Bermúdez, J.; Krizaj, D.; Lipschitz, D.; Yurgelun-Todd, D.; Nakamura, T. (2012): *fMRI Study of Architecturally-Induced Contemplative States* (“Estudio de los estados contemplativos inducidos arquitectónicamente”): Ponencia presentada en la Conferencia de la ANFA. Jonas Salk Institute, La Jolla, 2012.

26. Maurice Merleau-Ponty, citado en McGilchrist, Iain (2009): *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*. New Haven: Yale University Press. p. 409.

detallados en dibujos de trabajo; se convierten en una existencia material a través de numerosas manos y máquinas y, finalmente, se experimentan como estructuras utilitarias intencionadas en el contexto de la vida. Incluso el arte de la poesía está comprometido con el mundo material y con el cuerpo, como señala el poeta Charles Tomlinson (1927-2015): “La pintura despierta la mano, tu sentido de la coordinación muscular, tu sentido del cuerpo. La poesía, al girar sobre sus tensiones, al avanzar más allá del final de la línea, o al descansar en las pausas de la línea, también pone en juego al hombre en su totalidad y el sentido corporal de sí mismo”.²⁷ El pintor y ensayista británico Adrian Stokes (1902-1972) aporta el argumento definitivo: “En cierto modo, todo el arte tiene su origen en el cuerpo”.²⁸

LA CONSTRUCCIÓN IMAGINATIVA Y LA VIVIENDA

Lo que he dicho hasta ahora plantea la siguiente cuestión esencial: ¿De qué modo las ideas y las aspiraciones arquitectónicas, especialmente las cualidades emotivas, que surgen inicialmente como sentimientos inmateriales del diseñador en el proceso de diseño, pueden traducirse y transferirse al propio edificio y, finalmente, trasladarse a la persona que lo experimenta? ¿Y cómo se pueden comunicar estos sentimientos vagos y poco formalizados? En primer lugar, parece crucial que el diseñador domine todo el proceso de diseño, construcción y experiencia de la obra para poder transmitir y materializar sus intenciones. Un arquitecto con talento también construye su edificio en su imaginación; todo gran edificio ha sido construido dos veces: primero en el ámbito inmaterial de la imaginación y después en el mundo material, siguiendo las leyes de la física. De hecho, deberíamos decir que todo gran edificio ha sido construido varias veces, porque incluso un maestro casi nunca realiza su primera idea. Y cualquier gran edificio ha sido habitado imaginativamente por su diseñador/a. En el bello diálogo titulado *Eupalinos o el arquitecto*, el poeta Paul Valéry se refiere poéticamente a la extrema sutileza que se exige al arquitecto a la hora de transmitir sus intenciones experienciales: “Tuvo igual esmero con todos los puntos sensibles del edificio. Cabría pensar que se trataba de su propio cuerpo (...) Pero todos estos delicados dispositivos no eran nada comparados con los que utilizaba cuando elaboraba las emociones y las vibraciones del alma del futuro observador de su obra”.²⁹ Así describe Fedro el cuidado con que el

27. Tomlinson, Charles (1990): “The Poet as Painter”, en McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters*. Berkeley, LA: University of California Press. p. 280.

28. Stokes, Adrian (1972): *The Image in Form: Selected writings of Adrian Stokes*. Edición de Richard Wollheim. Nueva York: Harper & Row. p. 122.

29. Valéry, Paul (1956): *Dialogues*. Nueva York: Pantheon Books. p. 74.

arquitecto Eupalinos procedió en su proceso de diseño. “Mi templo debe conmover a las personas como lo harían sus seres queridos”, añade el poeta.³⁰ Al respecto, quisiera añadir que, en mi opinión, existe una clara cualidad sensual y erótica en las experiencias espaciales y arquitectónicas más significativas, ya que son abrazos esencialmente sensuales. Todo verdadero espacio arquitectónico es el abrazo del arquitecto, pero también, al mismo tiempo, el abrazo de la madre y del amante.³¹ La gran arquitectura siempre nos hace conscientes de dónde venimos y hacia dónde nos dirigimos. “¿Cómo podría el pintor o el poeta expresar otra cosa que no fuera su encuentro con el mundo?”, se pregunta Merleau-Ponty.³² Seguramente, podríamos formular la misma pregunta a propósito de la arquitectura.

LA ARQUITECTURA COMO UN REGALO

Se suele entender que un diseñador sensible imagina los actos, las experiencias y los sentimientos del usuario del espacio, pero no creo que la imaginación empática funcione así. El diseñador debe situarse en el papel del futuro habitante y poner a prueba la validez de las ideas a través de este imaginativo intercambio de roles y personalidades. Así pues, el arquitecto está siempre obligado a concebir el diseño esencialmente para sí mismo como sustituto momentáneo del ocupante real. Sin ser consciente de ello, el diseñador se convierte en un actor silencioso en el escenario imaginario del proyecto. También es un director que necesita dominar la progresión, el ambiente, el ritmo y la perfección de todo un conjunto complejo y multisensorial. Al final del proceso de diseño el arquitecto ofrece el edificio al usuario como un regalo, al igual que un músico ofrece su música o un pintor su obra pictórica. Con la idea de regalo me refiero al don de poder sentir y experimentar a través de la extraordinaria sensibilidad de un artista o arquitecto dotado, como Rilke, Matisse o Aalto. Es un regalo también en el sentido de que el diseñador ha engendrado la casa de otro del mismo modo que una madre sustituta da a luz al hijo de una mujer que no es biológicamente capaz de hacerlo por sí misma. En las culturas indígenas no especializadas, todo el mundo era capaz de crear arquitectura a través de la construcción de su propia vivienda, y todos los animales siguen haciéndolo. Tras haber estudiado el comportamiento de la construcción animal durante décadas, puedo asegurarles que las casas de los animales suelen ser muy superiores

30. *Ibidem*. p. 75.

31. Pallasmaa, Juhani (2012): “The Eroticism of Space”, *Juhani Pallasmaa: Encounters 2: Architectural Essays*. Edición de Peter MacKeith. Helsinki: Rakennustieto Publishing. pp. 59-65.

32. Merleau-Ponty, Maurice (1982): *Signs*. Evanston, ILL: Northwestern University Press. p. 56.

a nuestras propias construcciones. “Las personas pueden hacer de todo menos construir un nido de pájaro”, reza un viejo proverbio.³³ Como los edificios son extensiones de nuestras facultades corporales y mentales, la metáfora de dar a luz tiene incluso un significado más amplio. La arquitectura significativa es también un don en otro sentido; trasciende sus condiciones dadas y sus intenciones conscientes; una obra creativa es siempre más de lo que podría deducirse o preverse racionalmente; de lo contrario no se calificaría como un producto de la creatividad. Además, las grandes obras moran en el tiempo. “Un artista vale más que mil siglos”, augura Paul Valéry.³⁴

¿TRABAJO CREATIVO EN EQUIPO?

La idea de proyectarse en el proceso de la imaginación empática sugiere otra pregunta crucial: ¿Cómo tiene lugar una proyección mental en el trabajo colectivo, como el trabajo en equipo en una gran oficina de diseño? De hecho, todos los proyectos arquitectónicos están destinados hoy en día a ser fruto de algún tipo de colaboración. En mi opinión, se requiere la sensibilidad y la identidad fusionada de un conjunto musical bien preparado para tener éxito en la tarea exigente y aparentemente imposible de la imaginación colectiva. Y también se requiere sintonía o una atmósfera compartida y un director carismático. Con todo, el trabajo en equipo rara vez logra la intensidad y la integridad de una obra concebida por un solo creador. El trabajo en grupo tiende a potenciar los aspectos racionales, estilísticos y conscientes del diseño como resultado de la necesidad de comunicación y acuerdo colectivo. ¿Acaso no resulta imposible pensar que una obra tan profundamente emotiva y subconsciente como la *Villa Mairea* (1938-1839) o el Ayuntamiento de Säynätsalo (1954) de Alvar Aalto, la Capilla de Notre-Dame du Haut en Ronchamp (1952) de Le Corbusier, las iglesias tardías de Sigurd Lewerentz (1885-1975), la Capilla de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María (1958) de Luis Barragán o el Instituto Salk (1965) de Louis Kahn podrían surgir del trabajo en equipo? Tienen que ser el resultado de una imaginación singular, emotiva, sintetizadora y empática. Evidentemente, estas ideas han sido incubadas en una personalidad singular. Para subrayar la sutileza de la intención creativa, permítanme recordar de qué modo Kahn especifica la calidad que desea para las superficies de hormigón del Instituto

33. Paré, Ambroise (1849): *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme. Oeuvres Complètes*. Vol. III. París: Éditions J.F. Malgaigne. p. 56.

34. Valéry, Paul (1956): *Dialogues*. Nueva York: Pantheon. p. XIII.

Salk: “El gris mate de las alas de una polilla”.³⁵ Esta sutileza de las imágenes no puede surgir del trabajo colectivo.

Pensando un poco más, me doy cuenta de que la imaginación colectiva es genuinamente posible a través de la tradición –la tradición es una forma de imaginación colectiva en que se suprimen las intenciones individuales–. Basta con pensar en las grandes tradiciones constructivas indígenas del mundo o en las grandes catedrales góticas. El pensamiento psicoanalítico identifica una psique y una memoria colectiva –¿por qué no una imaginación colectiva?–, pero ello requiere la supresión del ego individual.

Asimismo, me preocupa la desaparición de un sentido de la vida en los procesos de diseño actuales debido al uso creciente y acrítico de la informática, que tiende a distanciar el objeto de diseño de los vínculos naturales e internos de la psique y el cuerpo humano, proporcionados por la conexión ojo-mano-cuerpo-mente en el dibujo, combinados con una imaginación empática. La informatización del proceso de diseño ha fortalecido significativamente la visualidad del diseño, pero la conciencia retiniana ya era problemática mucho antes de este refuerzo instrumentalizado. Mi otra preocupación en relación con la informatización acrítica es que los significados arquitectónicos y artísticos son siempre significados existenciales, no proposiciones ideadas o fabricadas, es decir, el arte articula nuestras experiencias del mundo y de nosotros mismos directamente en su dimensión existencial. El mensaje fundamental del arte es siempre: “Así es como me siento siendo un ser humano en este mundo”. ¿Cómo puede un proceso básicamente mecanizado, por delicado y sutil que sea, transmitir tales significados? ¿No son las figuras humanas representadas en forma de imágenes en el ordenador meras decoraciones, como flores en un florero, en vez de ser auténticos reflejos de la vida, la realidad fundacional de la arquitectura? No, toda imagen artística y de diseño tiene que ser vivida a través de la imaginación humana.

El proceso de diseño es un proceso vago y emotivo que combina la internalización y la externalización, el pensamiento y el sentimiento, el estado físico y la conceptualización, la asociación y el rechazo, el ensayo y el error, que con el tiempo se vuelven cada vez más concretos y precisos a través del proceso de diseño. La realidad proyectada se interioriza –o “introproyecta”, para utilizar un término psicoanalítico– y el “yo” se proyecta simultáneamente hacia el espacio. Un arquitecto dotado siente e imagina el edificio y sus

35. Poole, Scott (2007): “Pumping Up: Digital Steroids and the Design Studio”, en Cloyd Thomas, Katie (ed.): *Material Matters: Architecture and Material Practice*. London: Routledge. p. 103-114.

infinitas relaciones y detalles como si fueran parte o una extensión de sí mismo y de su propio cuerpo, como Valéry sugería. De hecho, nosotros mismos, con nuestros diseños y ambientes, constituimos en gran medida la carne del mundo.

Las propiedades geométricas y formales de la arquitectura pueden identificarse e imaginarse con bastante precisión a través de la imaginación formal, especialmente mediante el uso de medios técnicos para realizar el proyecto, como axonometrías y perspectivas, maquetas físicas o dibujos por ordenador, representaciones y simulaciones. Las características vividas –el edificio como escenario de actividades e interacciones– requieren una imaginación multisensorial y empática. Significativamente, el diseñador no proyecta el edificio en su realidad de vida actual, sino que imagina la realidad del edificio y se sitúa allí. Esta es la verdadera perspectiva “futurística” del diseño, no los sueños de futuro de las culturas. Las representaciones por ordenador suelen parecer inertes y sin vida porque el proceso en sí no contiene componentes emotivos y empáticos; son el resultado de aplicar la fría mecánica proyectiva en un espacio matematizado.

LA IMAGINACIÓN SINCRÉTICA

Mozart (1756-1791) revela una extraordinaria capacidad imaginativa al describir la sensación de desintegración gradual de la sucesión temporal en su proceso creativo: “Despliego [la composición] de forma más amplia y más clara, y al final casi queda acabada en mi cabeza, aun siendo una pieza larga, de modo que puedo verla toda de un solo vistazo en mi mente, como si fuera un cuadro hermoso o un ser humano atractivo; así que no la escucho en mi imaginación en absoluto como una sucesión –esto vendrá más tarde–, sino de golpe, por así decirlo [...]; lo mejor de todo es escucharlo todo a la vez”.³⁶ Sin duda, un edificio también puede ser percibido de una sola vez, como una sensación singular –una especie de “sustancia universal”– por un genio de la imaginación espacial. No es sorprendente que se hayan incluido las inteligencias musical y espacial entre las doce categorías de inteligencia humana, además de la inteligencia que se mide con el test estándar del coeficiente intelectual.³⁷

Otra cualidad de nuestro sistema perceptivo y emotivo fue señalada por Heinrich Wölfflin (1864-1945) en su tesis doctoral en 1886: “¿Cómo es posible que las formas arquitectónicas puedan

36. Wolfgang Amadeus Mozart, citado en Ehrenzweig, Anton (1975): *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious*. Londres: Sheldon Press. pp. 107-108.

37. Gardner, Howard (1999): *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*. Nueva York: Basic Books.

invocar una emoción o un estado de ánimo?”³⁸ En efecto, ¿cómo es que la arquitectura y la escultura de Miguel Ángel evocan unos sentimientos tan profundos de melancolía, y la música de Mozart suscita estados de ánimo tan fantásticamente dinámicos y optimistas? El propio Miguel Ángel señaló que todo en el arte y en la arquitectura surge del cuerpo humano y, de hecho, sus edificios y esculturas son cuerpos y músculos de mármol que han caído en una profunda y poética melancolía. Cada volumen, miembro estructural, línea y perfil de Miguel Ángel parece estar vivo, como los músculos y los tendones de un cuerpo humano en tensión.

Vittorio Gallese, uno de los descubridores de las neuronas espejo, hace la sugerencia más significativa: “Desde cierto punto de vista, el arte es más poderoso que la ciencia. Con unas herramientas mucho más baratas y con un mayor poder de síntesis, las intuiciones artísticas nos muestran quiénes somos, probablemente de una manera mucho más exhaustiva que el enfoque objetivador de las ciencias naturales. Ser humanos conlleva la capacidad de preguntarnos quiénes somos. Desde los albores de la humanidad, la creatividad artística ha expresado esta habilidad en su forma más pura y elevada”.³⁹

LA IMAGINACIÓN Y LA SIMULACIÓN CORPOREIZADA

La capacidad de las obras de arte –incluso de formas y colores completamente no representativos, como las obras suprematistas del constructivismo ruso, las composiciones geométricas del neoplasticismo holandés (De Stijl) o los campos de color del expresionismo abstracto estadounidense– para suscitar reacciones emocionales en el perceptor sigue siendo un misterio desde que surgió el arte no representativo un siglo atrás. Las teorías psicoanalíticas intentaron explicar estas experiencias mentales y emocionales misteriosas a través de la idea de la proyección inconsciente del “yo”, o fragmentos del “yo”, sobre el objeto percibido. El descubrimiento reciente de las neuronas espejo y las propuestas teóricas que surgen de este descubrimiento han proporcionado nuevas interpretaciones a este enigma. La neurociencia explica este fenómeno mental por medio de nuestros sistemas neuronales inherentes que tienen neuronas especializadas para la imitación subconsciente o la simulación física. Ya Aristóteles observó la importancia de la mimesis como la base de todo aprendizaje, así que no estamos hablando de ningún fenómeno

38. Heinrich Wölfflin, citado por Mallgrave, Harry F. (2015): “‘Know Thyself’: Or What Designers Can Learn From the Contemporary Biological Sciences“. En: Robinson, Sarah; Pallasmaa, Juhani (eds.): *Mind in Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press. p. 13.

39. Gallese, Vittorio y DiDio, C. (2012): “Neuroesthetics: the body in esthetic experience” en: Ramachandran, V.S. (ed.): *Encyclopedia of Human Behaviour*. London, Burlington: Academic Press. p. 687-693.

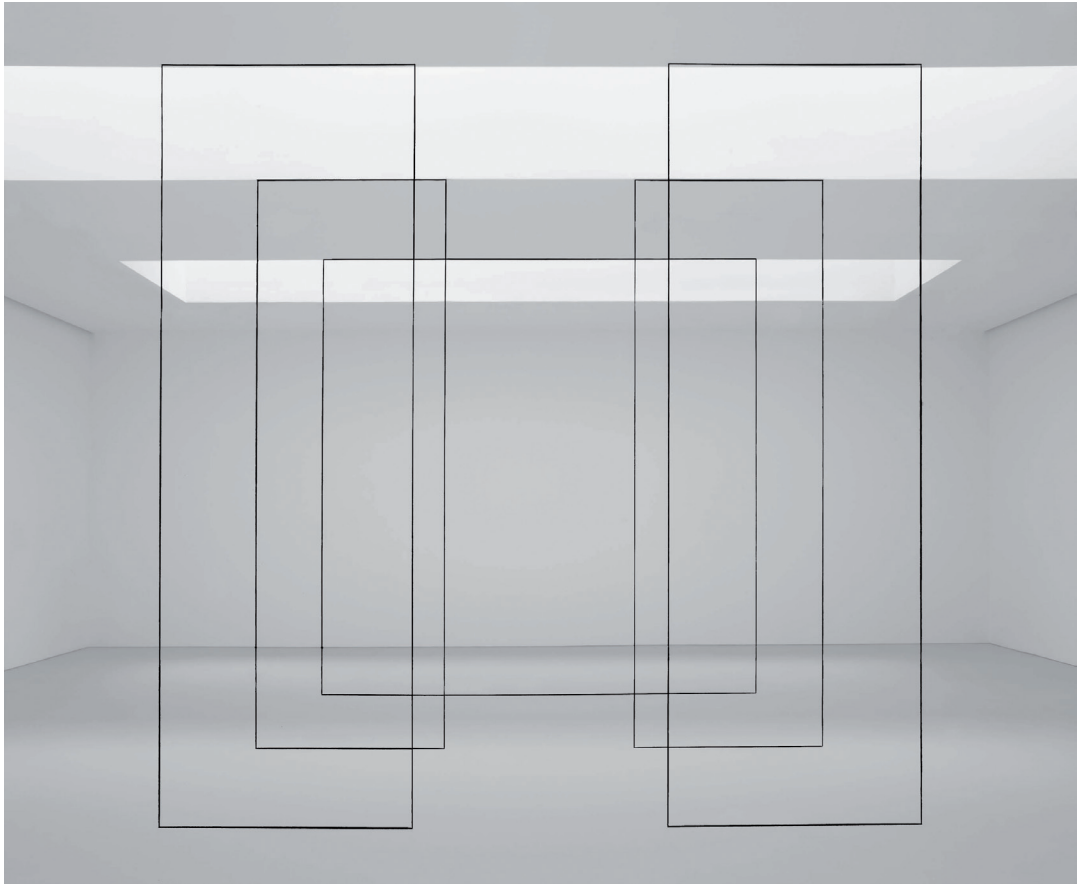
novedoso. Vittorio Gallese ya ha teorizado sobre el significado de este descubrimiento con relación al arte.

No voy a ahondar en la evolución filosófica de las ideas relacionadas con la empatía, la *Einfühlung*, la “imitación interior” o la “resonancia corporal”, que fueron desarrolladas por una serie de estudiosos y pensadores alemanes desde Robert Vischer (1847-1933) en el siglo XIX. Esta línea de pensamiento ha sido bastante olvidada en la filosofía de la modernidad y el arte moderno, pero recientemente ha sido valorada significativamente por Harry F. Mallgrave.⁴⁰

Según Joseph Brodsky, la sugerencia intrínseca de cada poema es “Sé como yo”,⁴¹ y aquí el gran poeta parece anticipar el funcionamiento oculto de nuestras neuronas espejo antes de que la neurociencia haya identificado esta actividad neuronal. Brodsky también se refiere a las lecciones éticas de las grandes obras literarias. Todas las grandes obras de arte hablan convincentemente de la capacidad de la imaginación empática humana, de la intuición y de la compasión. Pero, ¿qué podría ser el verdadero ingenio artístico sino la capacidad de imaginar algo que nadie ha percibido o experimentado todavía, y trasladar esa vaga sensación al contexto de la realidad física y vivida?

La imaginación no es un fenómeno singular, como han demostrado los escritos de Jean-Paul Sartre, Edward S. Casey, Richard Kearney y otros filósofos. En su libro *Water and Dreams*⁴² sobre las imágenes poéticas, Gaston Bachelard distingue entre dos categorías de la imaginación: las imágenes de la forma y las imágenes de la materia, y argumenta que estas últimas son más poéticas y profundas. Quisiera agregar una tercera categoría a los dos ámbitos imaginativos del filósofo: la de las imágenes de la vida. Son las imágenes del crecimiento, el movimiento, el cambio, la acción y el devenir, y me atrevo a afirmar que las imágenes de la vida son las menos comprendidas. En mi opinión, las imágenes arquitectónicas más profundas no son sustantivos, sino verbos. Las imágenes arquitectónicas son invitaciones a la acción y también son promesas.

40. Mallgrave, Harry F. (2013): *Architecture and Embodiment: The Implications of the New Sciences and Humanities for Design*. Abingdon: Routledge.
- Mallgrave, Harry F. (2015): ““Know Thyself”: Or What Designers Can Learn From the Contemporary Biological Sciences”. En: Robinson, Sarah; Pallasmaa, Juhani (ed.): *Mind in Architecture, Opus cit.* pp. 9-31.
41. Brodsky, Joseph (1997): “An Immodest Proposal”. En: *On Grief and Reason*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. p. 206.
42. Bachelard, Gaston (1983): *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas: Dallas Institute. p. 1.



Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Five-Part Construction)*, c. 1987-2019

5

Complejidad en la simplicidad

La estructura interna
de la imagen artística

CONFERENCIA 5
Galería de Arte de Australia del Sur, Adelaida
Sábado, 16 de abril de 2016

“Los medios para pintar nunca logran ser del todo simples. Siempre me he esforzado en ser más simple. Pero la máxima simplicidad coincide con la máxima plenitud. El medio más simple libera el ojo para que pueda ver con la máxima claridad. Y, a la larga, solo el medio más simple es convincente. Pero siempre se ha necesitado coraje para ser simple. Creo que no hay nada más difícil en el mundo. Quienes trabajan con medios sencillos nunca deben tener miedo de resultar aparentemente triviales”¹

Henri Matisse (1869-1954)

“Hacer lo simple complicado es común; hacer lo complicado asombrosamente simple, eso es creatividad”²

Charles Mingus
Músico de jazz (1922-1979)

Tendemos a pensar en la simplicidad y en la complejidad como polos opuestos y excluyentes. Cuando hablamos de los fenómenos según la lógica, esta visión puede ser aceptable, pero nuestras vidas mentales y nuestras imágenes artísticas no siguen las reglas de la racionalidad y la lógica. Mientras los procesos lógicos concentran, la exploración artística emotiva abre y amplía; una entidad lógica es excluyente, mientras que una imagen artística aspira a la integración. El objetivo del arte es evocar siempre el sentimiento de la realidad de la experiencia existencial humana. Además, en nuestras mentes fluyen constantemente las imágenes, los pensamientos, las asociaciones, los recuerdos, las emociones y los sueños. Esta fusión existencial y mental de categorías irreconciliables es el ámbito esencial del arte.

LOS CAMINOS DE LA CIENCIA Y DEL ARTE

En su libro *The Philosophy of No: A Philosophy of the New Scientific Mind*, Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo francés de la ciencia y la imagen poética, autor de *The Poetics of Space* (uno de los textos más influyentes en la teoría y la educación arquitectónicas desde su publicación en 1958), argumenta que todo el pensamiento científico se desarrolla a lo largo de un camino predestinado: desde el animismo, pasando por el realismo, el positivismo, el racionalismo y el racionalismo complejo, hacia el racionalismo dialéctico.³ Sostiene que “la evolución filosófica de

1. Henri Matisse en una conversación con Gotthard Jedlich, 1952. Texto expuesto en la exposición “Matisse Arabesque”. Scuderie del Quirinale, Roma, 2015.
2. La fuente de esta cita es una carta de Michael Matiisen al autor, fechada en enero de 2013.

una parte especial del conocimiento científico es un movimiento a través de todas estas doctrinas en el orden indicado”.⁴ En mi opinión, el pensamiento artístico aspira a avanzar en la dirección opuesta; las artes trabajan desde la comprensión realista, racional, intelectual y analítica del mundo hacia una experiencia mítica y animista unificadora, y el arte busca remitificar, reencantar y reerotizar nuestra relación con el mundo.

EL ARTE COMO IMAGEN DEL MUNDO

Paradójicamente, la noción de simplicidad se utiliza comúnmente tanto en un sentido peyorativo como para reconocer una cualidad distinta. También la noción de complejidad tiene esta doble esencia: por un lado, implica algo caótico o sin resolver y, por otro, una unidad sintética de un campo multifacético de fenómenos. Para complicar aún más la interacción de estas dos nociones en las artes, el significado fundamental de las obras artísticas y arquitectónicas está siempre más allá de la obra material en sí, pues evoca y transmite diversas relaciones y horizontes de percepción, sentimientos y concepciones. Como señala Maurice Merleau-Ponty (1908-1961): “No venimos a ver la obra de arte, sino el mundo según la obra”.⁵ Esta observación del gran filósofo francés es aplicable también a la arquitectura; un edificio complejo enmarca y guía nuestras percepciones, acciones, pensamientos y sentimientos, en vez de ser el objetivo mismo. Proyecta una narrativa épica de la vida humana y de la cultura. Los edificios estructuran y articulan nuestro ser y nuestra comprensión del mundo. Las pinturas de Paul Cézanne nos revelan “cómo nos toca el mundo”, afirma Merleau-Ponty.⁶ En consecuencia, toda la complejidad de la vida pasa a formar parte incluso de la más simple de las obras artísticas o arquitectónicas. Como sugiere Jean-Paul Sartre (1905-1980), “si el pintor nos presenta un campo o un jarrón de flores, sus cuadros son ventanas abiertas al mundo entero”.⁷ Esta apertura al mundo de los sentimientos, de los significados existenciales y de la interpretación es una cualidad inherente de cualquier imagen artística compleja.

En vez de analizar y separar las cosas, el arte se dedica fundamentalmente a unir y fusionar opuestos. Por su parte, el gran arquitecto finlandés Alvar Aalto (1898-1976) afirmaba que solo mediante la unión de los opuestos una obra artística puede alcanzar sentido. “Sea cual sea nuestra actividad [...] en todos los casos [del trabajo creativo] los opuestos deben reconciliarse [...]

3. Bachelard, Gaston (1968): *The Philosophy of No: A Philosophy of the New Scientific Mind*: Nueva York, The Orion Press. p. 15.
4. *Ibidem*. p. 16.
5. Maurice Merleau-Ponty, citado en McGilchrist, Iain (2010): *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*. New Haven & Londres: Yale University Press. p. 409.
6. Merleau-Ponty, Maurice (1964): “Cézanne’s Doubt”, en *Sense and Non-Sense*. Evanston, ILL: Northwestern University Press. p. 19.
7. Sartre, Jean-Paul (1978): *What Is Literature?* Gloucester, MA: Peter Smith. p. 272.

En casi todas las asignaciones formales intervienen docenas, a menudo cientos o miles de elementos conflictivos, que solo pueden conciliarse en una armonía funcional a través de un acto de voluntad. Esta armonía no puede lograrse por ningún otro medio que no sea el arte”.⁸

LA FUSIÓN DE LOS OPUESTOS

La forma artística de la arquitectura es lógicamente una categoría “impura” o “desordenada”, ya que contiene y fusiona ingredientes de categorías en conflicto, e incluso irreconciliables, como la materialidad y el sentimiento, la construcción y la estética, las realidades físicas y las creencias, el conocimiento y los sueños, el pasado y el futuro, los medios y los fines. De hecho, resulta difícil imaginar una actividad humana más compleja e internamente más conflictiva que la arquitectura.

Este conjunto de factores, aspectos, requisitos y preocupaciones no relacionados entre ellos y en conflicto solo pueden llegar a una síntesis –o a una armonía, para utilizar el concepto de Aalto– a través de un proceso creativo basado en una profunda identificación mental, la expresión de metáforas y la fusión de las dudas y las certezas, las emociones y los juicios, la intuición y los sentimientos, las creencias y los deseos. La tarea mediadora y reconciliadora de la arquitectura es doble: funde múltiples dimensiones en una entidad experiencial y estructurada, y hace una fusión esencial entre el mundo y el “yo”. En esta fusión se produce el milagro de la imagen poética y la imaginación. Los proyectos y las proposiciones arquitectónicas son metáforas espaciales vividas, o mandalas espaciales, que tienen impacto sobre todo en un nivel prerreflexivo e inconsciente. Sir Colin Alexander St John Wilson (1922-2007), arquitecto de la Biblioteca Británica, cuya antigua casa de Cambridge alberga actualmente el Archivo Ludwig Wittgenstein, describe este impacto de forma convincente: “Es como si estuviera manipulado por algún código subliminal, no traducido a palabras, que actúa directamente sobre el sistema nervioso y la imaginación, al tiempo que suscita insinuaciones de significados con vívidas experiencias espaciales como si fueran una sola cosa. En mi opinión, este código actúa tan directa y vívidamente sobre nosotros porque nos resulta extrañamente familiar; de hecho, es el primer lenguaje que aprendimos, mucho antes que las palabras [...] ahora lo recordamos a través del arte, que es el único que tiene la clave para hacerlo revivir [...]”⁹

8. Alvar Aalto, “Taide ja tekniikka” (“Arte y tecnología”). Conferencia pronunciada en la Academia de Finlandia el 3 de octubre de 1955, en: Schildt, Göran (ed.) (1997): *Alvar Aalto in His Own Words*. Helsinki: Otava Publishing Company, p. 174.

9. Wilson, Colin Alexander St John (1979): “Architecture. Public Good and Private Necessity”, *RIBA Journal*, marzo.

IMAGEN Y EXPERIENCIA

Las obras espaciales conceptuales del artista americano Fred Sandback (1943-2003) ejemplifican la interacción perceptiva de una imagen sumamente simple y una experiencia inesperadamente compleja y sutil desde el punto de vista sensorial. En su esencia material, sus obras son lo más mínimas que pueden llegar a ser las obras de arte: únicamente unas finas líneas que se extienden por el espacio. Podrían considerarse como “minimalistas” pero a Sandback no le gustaba esta etiqueta y prefería describir sus piezas como “esculturas” o “construcciones”.¹⁰ El *minimalismo* es una noción muy problemática, ya que normalmente se caracteriza mediante una comprensión puramente formal de la obra o con un proceso de simplificación formal deliberada como preconcepción estilística. Sandback define sus obras como “hechos simples”, sin ninguna intención de representación.¹¹ Sin embargo, la declaración consciente de intenciones del artista no puede anular los procesos perceptivos y cognitivos que sus obras activan en la mente del observador. Independientemente de la opinión expresada por el artista, sus obras completan automáticamente su *Gestalt* en la mente del espectador y buscan sus significados. Frank Stella describió su intención con una frase que se hizo famosa: “Lo que ves es lo que ves”;¹² sin embargo, en el fenómeno del arte, lo que experimentas nunca es lo que realmente ves. Esto lo podemos decir de la percepción en general: no “vemos” lo que vemos. Algunos filósofos y eruditos, como Alva Noë, sostienen incluso que la visión es “una gran ilusión”.¹³ Una obra profunda ofrece un amplio abanico de imágenes, significados, asociaciones, recuerdos e intuiciones. Toda gran obra de arte es como una excavación a cielo abierto o como una mina. A la luz de los estudios neurológicos actuales, el proceso de “ver” es mucho más complejo de lo que se suponía; en el proceso de percepción siempre confluyen la observación, la memoria y la imaginación, y es esencialmente un acto creativo. La óptica de la visión nos ha hecho creer que esta era una simple mecánica de proyección, pero investigaciones recientes sugieren que apenas comprendemos en qué consiste la visión o los demás sentidos.

La complejidad oculta de las configuraciones espaciales de Sandback surge de nuestro mecanismo perceptivo, del poder gestáltico de la geometría y de la convención de leer la espacialidad en un dibujo, así como de las ambivalencias y tensiones esenciales e inevitables entre las realidades materiales e imaginativas en el

10. Sandback, Fred (2005): “Untitled”, en Malsch, Friedeman; Meyer-Stoll, Christiane (ed.), *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag.

11. “Una escultura hecha con pocas líneas puede parecer muy purista o geométrica al principio. Mi trabajo no es ninguna de estas cosas. Mis líneas no son destilaciones ni refinamientos de nada. Son hechos sencillos, temas de mi actividad que no representan nada más allá de ellos mismos. Mis piezas se ofrecen como situaciones concretas, literales, y no como indicaciones de ningún otro tipo de orden”. Sandback, Fred (2005): “Untitled”, *Opus cit.* p. 106.

12. Citado en Rosenberg, Harold (1972): *The De-definition of Art*. Chicago: The University of Chicago Press. p. 125.

13. Noë, Alva (ed.) (2002): *Is the Visual World a Grand Illusion?* Exeter: Imprint Academic.

arte, entre lo que sentimos y lo que sabemos (o creemos saber). Además, buscamos constantemente el sentido, porque el acto de dar sentido está incorporado en nuestro propio sistema de percepción. Las líneas casi inmateriales de hilo acrílico de Sandback, tensadas en el espacio, son esencialmente cuestiones filosóficas: ¿Por qué y cómo surge una imagen espacial, y cuál es la realidad de esta irrealidad mental? ¿Por qué existe una cosa en vez de no existir?

EL DIBUJO ESPACIAL

Las obras de Sandback son esencialmente dibujos espaciales; sus líneas nos hacen ver una figura del espacio con una forma específica, un volumen imaginario colocado en el suelo, apoyado en una pared o suspendido en el aire. Las líneas conectadas, dispuestas como configuraciones planas en la esquina de una galería, o suspendidas entre las paredes, en el techo y/o el suelo, pierden su naturaleza lineal como dibujo y se convierten en espacios inmateriales, con una materialidad ideada. El aire dentro de la figura imaginativa parece más denso y de una consistencia ligeramente distinta que el aire fuera de la figura. El plano inexistente adquiere incluso un color y un peso empíricos. Esta alquimia artística es particularmente eficaz en las construcciones de cuatro líneas que nos hacen concebir un plano rectangular apoyado en una pared o alejado de ella. El rectángulo imaginario se transforma en una lámina de vidrio transparente, aunque inexistente, y la construcción parece, paradójicamente, que invoca un volumen imaginario al tiempo que anula su peso y su gravedad. El “plano” inclinado hacia afuera parece estar en peligro de caerse, mientras que el “plano” inclinado contra la pared parece doblarse por su propio peso. Es probable que estas experiencias o percepciones sean fruto de nuestra capacidad empática, provocadas por nuestras neuronas y sistemas espejo; sentimos el plano imaginario a través de nuestra mimesis corporal inconsciente, o simulación física, y de un sentido combinado de equilibrio y gravedad. Del mismo modo, experimentamos el peso y el movimiento ideal de las piezas de acero de Richard Serra a través de nuestros músculos y huesos, de la piel y del sentido del equilibrio. Recreamos lo que vemos a través de la capacidad empática de nuestro cuerpo. Sin ser conscientes de ello, nos convertimos en la obra artística que estamos viendo, escuchando o leyendo. “Sé como yo”: esta es la exigencia de todo

poema a su lector, según Joseph Brodsky (1940-1996), y esta identificación inconsciente se aplica a todo arte, incluida la arquitectura.¹⁴

Sin embargo, los trucos y las ilusiones visuales son meras demostraciones perceptivas del psicólogo o de la magia de un ilusionista, mientras que un impacto artístico exige un contenido metafórico y existencial. Las obras artísticas profundas tratan siempre del mundo y de las situaciones de la vida y de la conciencia de la persona que las percibe. Una obra de arte nos hace encontrar un mundo específico, que no es simbólico, sino real por derecho propio. ¿Cuáles son las metáforas ocultas de las construcciones de Sandback? ¿Acaso sus obras no vienen a cuestionar las suposiciones del realismo ingenuo, y nos revelan la relatividad y la naturaleza dialéctica de nuestra experiencia de la realidad? No vivimos en un mundo dado y objetivo, sino en un mundo que es fruto de nuestra propia creación, y este mundo y nuestro ser constituyen una entidad y un continuo. “En una palabra, la imagen (artística) no tiene un significado determinado [...] sino un mundo entero, reflejado en una gota de agua”, como sugiere el gran director de cine ruso Andréi Tarkovski (1932-1986).¹⁵

Una obra de arte tiene una doble existencia: se desarrolla, por un lado, en su propia realidad en cuanto a la materia y su ejecución y, por otro, en un mundo imaginativo de percepciones, asociaciones, pensamientos y emociones. No solemos ver la silueta de una figura como una línea independiente porque percibimos el objeto físico que encierra, y le ponemos nombre a ese mismo objeto. Al enfocar un aspecto de nuestro campo perceptivo tendemos a perder de vista los demás aspectos. Tampoco experimentamos fundamentalmente la materia física de la escultura, ya que percibimos el volumen y la forma de la pieza en su realidad sugerente e imaginativa. Del mismo modo, en un edificio no experimentamos el espacio físico sin sentido, pues nos afecta el espacio arquitectónicamente articulado, que tiene unas intencionalidades y unos significados específicos. El arte hace visible lo invisible y da sentido al sinsentido. La tensión entre estas dos realidades es fundamental para la magia del arte.

El ideal de todo arte –y algo imposible, lo admitimos– es fusionar la complejidad de las experiencias humanas en una imagen singular, o en “el sentimiento oceánico” de unidad y singularidad identidad que tiene el bebé en el claustro materno, como sugiere el pensamiento psicoanalítico. Rainer Maria Rilke (1875-1926) escribe

14. Brodsky, Joseph (1997): “An Immodest Proposal”, en: *On Grief and Reason*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. p. 206.

15. Tarkovski, Andréi (1986): *Sculpting in Time – Reflections on the Cinema*. Londres: The Bodley Head. p. 110.

unas líneas conmovedoras sobre los ingredientes de esta condensación poética: “Los versos no son, como la gente imagina, simples sentimientos...; son experiencias. Por un solo verso, hay que ver muchas ciudades, hombres y cosas, hay que conocer a los animales; hay que sentir cómo vuelan los pájaros y conocer el movimiento con que se abren las flores por la mañana”.¹⁶ El poeta sigue enumerando las experiencias que son necesarias para escribir un solo verso a lo largo de una página entera. Habla de los caminos que conducen a regiones desconocidas, de encuentros y separaciones inesperadas, de enfermedades de la infancia y del retiro a la soledad de una habitación, de las noches de amor, de los gritos de las mujeres en el parto y del cuidado de los moribundos. Pero ni siquiera todo ello es suficiente para escribir un verso. Según el poeta, hay que olvidarlo todo y tener paciencia para esperar el regreso destilado de estas experiencias. Solo después de que todas nuestras experiencias de vida se han convertido en nuestra sangre dentro de nosotros mismos, puede suceder que “en una extraña hora, la primera palabra de un verso se eleve entre ellas y avance”.¹⁷ La poderosa descripción del poeta deja claro que un poema no es una invención formal; es un mundo construido poéticamente. También lo es la arquitectura.

ARQUETIPOS Y UNIDADES

En los ámbitos mental y artístico, una forma especial de complejidad en la simplicidad es el arquetipo. El concepto surge de la idea de Sigmund Freud (1856-1939) de los “remanentes arcaicos” de la mente. Más tarde, Carl C. Jung (1875-1961) definió el arquetipo como la tendencia de una imagen a evocar distintas asociaciones, sentimientos y significados en nuestra memoria colectiva. Una vez más, la apertura y la estratificación del fenómeno mental es esencial –una riqueza de asociaciones transmitidas por una imagen colectivamente identificable, en vez de un significado específico y cerrado–. En su conexión simultánea inconsciente con nuestro pasado mítico y la realidad vivida, las obras de arte abordan el fenómeno de los arquetipos que son imágenes de significado y poder primordiales ocultos, como el arquetipo de la Gran Madre. Este arquetipo es especialmente fuerte en toda la obra escultórica de Henry Moore.

El pintor expresionista abstracto americano Barnett Newman (1905-1970) tituló algunas de sus pinturas, que consisten en un solo

16. Rilke, Rainer Maria (1992): *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Londres: W.W. Norton & Co.. p. 26.
17. *Ibidem*. p. 27.

elemento lineal sobre el fondo de un solo color, *Onements*. El pintor condensa una multitud de experiencias existenciales en una imagen finalmente simple. La pintura de Kazimir Malévich (1879-1935) de un cuadrado negro sobre fondo blanco y las pinturas monocromáticas de Yves Klein (1928-1962), así como los rascacielos de James Turrell (1943), son “unidades” similares que funden la multiplicidad de experiencias en un todo singular e indivisible. No hay “elementos” en estas obras, solo su singularidad “rizomada”. ¿Representan la simplicidad o la complejidad?

PERCEPCIÓN Y SENTIMIENTO MATERIALIZADOS

La riqueza de estas obras se deriva de su naturaleza enigmática; son generadoras de preguntas y sentimientos inagotables. La experiencia de encontrarse con una obra de arte no es simplemente una cuestión de mirar la obra u oírla. El proceso consiste en una compleja interacción e intercambio entre la obra y la mente física de la persona que la experimenta. Intervienen en el proceso ingredientes de la memoria individual así como significados y sentimientos arquetípicos; el encuentro revela capas de la obra, al mismo tiempo que la obra revela capas de la mente perceptora. En los famosos lienzos rasgados de Lucio Fontana (1899-1966), por ejemplo, el acto violento de cortar está ciertamente muy presente como una experiencia mimética inconsciente; al mirar sus obras, sentimos la amenazante agudeza del filo y el “dolor” del lienzo que se acuchilla. Ver una obra de arte no es muy distinto de visitar una excavación arqueológica en que tanto la profundidad de la obra como la mente que la percibe están siendo “excavadas” simultáneamente.

LOS DOS ÁMBITOS DEL ARTE

La dificultad de determinar algo como simple o complejo en una obra de arte surge del hecho de que cualquier imagen artística –ya sea una pintura, un poema, una pieza musical o un espacio arquitectónico– existe simultáneamente en dos ámbitos: en primer lugar, como fenómeno material en el mundo físico y, en segundo lugar, como imagen mental en la experiencia única de cada individuo. En el primer sentido, el *Cuadrado negro* de Malévich es una simple figura geométrica en negro sobre fondo blanco, ejecutada por el pincel del pintor. Sin embargo, la superficie pintada,

resquebrajada por el tiempo, da a la pintura un sentido de singularidad y autenticidad, realidad y antigüedad, más allá de su esencia geométrica, así como de su autoridad y aura icónica. No está ahí como una simple figura, puesto que sigue insinuando cosas más allá de la escena de la simplicidad y sugiriendo significados. Las antiguas pinturas de iconos poseen una autoridad y un brillo similares. La obra entabla un diálogo con las obras artísticas anteriores a su creación, así como con las posteriores. Su imagen mental es muchas cosas a la vez, que la conectan con ámbitos existenciales, filosóficos, metafísicos, religiosos y simbólicos. Todas las pinturas de iconos tienden a aparecer proyectadas sobre el *Cuadrado negro* de Malévich. Una gran obra siempre invita toda la historia del arte a formar parte de la escena. Las obras artísticas reciben su riqueza y su profundidad a través de este diálogo histórico. Además, la imaginación del espectador y la búsqueda autónoma de sentido impulsan un proceso interminable de asociación e interpretación. Es su indefinición provocativa y su apertura a las sugerencias poéticas lo que le da riqueza evocadora, sentido de la vida y complejidad mental. La simplicidad se convierte en una complejidad laberíntica. Una obra artística o arquitectónica profunda es siempre un rizoma mental interminable. Desprovisto de la enigmática sugerencia de la imagen poética, el cuadrado sigue siendo una mera figura geométrica sin vida, sin significados profundos y sin la capacidad de evocar emociones. La profunda simplicidad arquitectónica condensa las imágenes y los significados de un modo similar. La geometría de las construcciones y de los espacios arquitectónicos se convierte en mandalas espaciales, dispositivos que median entre el cosmos, el mundo y el "yo". También en la arquitectura, la mera simplicidad formal, desprovista de intención poética y riqueza de sentido, es una simple construcción.

LA CASA DEL FILÓSOFO

La Casa Wittgenstein, que Ludwig Wittgenstein (1889-1951) diseñó y construyó en Viena en 1928, es un caso ilustrativo de la necesaria interacción entre la simplicidad formal y la complejidad del contexto y del contenido. Concebida por un gran filósofo del siglo xx, es sin duda producto de un pensamiento serio y preciso, que ha reducido todos los elementos arquitectónicos a su mínima esencia. El hecho de que Wittgenstein haya hecho cincelar la placa del piso

intermedio y la haya colocado tres centímetros más arriba nos indica a las claras la decidida ambición arquitectónica del autor. Sin embargo, el edificio permanece curiosamente mudo y sin vida. Lo que parece que le falta a esta pieza arquitectónica ultrarracional es la complejidad mental y el diálogo contextual, el sentido de corporeidad y la sensualidad poética. “No estoy interesado en construir un edificio, sino en [...] presentar ante mí los fundamentos de todos los edificios posibles”, confesó el propio Wittgenstein.¹⁸ Al parecer, es precisamente esta generalidad racionalizada lo que hace que la Casa Wittgenstein parezca muda; parece una fórmula lógica para una casa, más que un edificio específico y auténtico en la “carne del mundo”, para utilizar el concepto sugerente de Maurice Merleau-Ponty.¹⁹ La obra apenas evoca asociaciones o sentimientos, solo existe como tal y refleja su sistema inflexible de proporciones y estructura; es estética sin sentimiento.

EL SIGNIFICADO DE LA ABSTRACCIÓN

La arquitectura minimalista actual suele ser fruto de la aplicación de una preconcepción estilística formal, mientras que la simplicidad artística y la abstracción auténticas son el resultado de un proceso laborioso y gradual. La palabra *abstracción* sugiere engañosamente una sustracción o reducción del contenido y del significado, pero una abstracción artística plena, capaz de despertar nuestras emociones y de desatar nuestra imaginación, solo puede surgir del proceso opuesto de destilación o compresión. El gran escultor Constantin Brancusi (1876-1957) nos da un importante consejo: “La simplicidad no es un fin en el arte, sino que se llega a la simplicidad a pesar de uno mismo, al acercarse a la verdadera esencia de las cosas (...) La simplicidad está en la base de la complejidad y uno debe nutrirse de su esencia para comprender su significado”.²⁰ ¿Qué quiere decir el artista con “a pesar de uno mismo”? ¿Sugiere que la simplicidad tiene su propia gravedad que impulsa al artista a ir a por ella, independientemente de su naturaleza interna?

Una verdadera abstracción condensa numerosos ingredientes de la exploración creativa en una singularidad artística. Al mismo tiempo, la obra toma una cierta distancia de la subjetividad del autor hacia la universalidad y el anonimato. Balthus (Balthazar Klossowski de Rola, 1908-2001), uno de los mayores pintores figurativos del siglo pasado, hace un comentario sorprendente y sugerente sobre la expresión artística. “Si una obra solo es expresión de la persona que la ha

18. Wittgenstein, Ludwig: *Culture and value*.

Chicago: University of Chicago Press, 1984.

19. Merleau-Ponty, Maurice (1969): “The Intertwining. The Chiasm”, en Lefort, Claude (ed.), *The Visible and the Invisible*.

Evanston: Northwestern University Press. Ver nota 14 en Conferencia 3.

20. Vid. “Constantin Brancusi” en el *1926 Brancusi Exhibition Catalogue* de la Brummer Gallery de Nueva York. Texto publicado en Shanes, Eric (1989): *Brancusi*. Nueva York: Abbeville Press.

creado, no valía la pena hacerla [...] Expresar el mundo, entenderlo: eso es lo que me parece más interesante”.²¹ Más tarde, Balthus reformuló su argumento: “La gran pintura debe tener un significado universal. Esto ya no es así hoy en día y, por ello, quiero devolver a la pintura la universalidad y el anonimato perdido, porque cuanto más anónima es la pintura, más real es”.²² Este argumento invita a la reflexión, pero el mismo argumento podría –y debería– hacerse a propósito de la arquitectura. En su búsqueda obsesiva de la singularidad y la novedad, la arquitectura de nuestro tiempo a menudo ha perdido su sentido. Los significados están enraizados y arraigados en la existencia humana; no pueden fabricarse.

ABSTRACCIÓN Y SENTIDO

Todas las obras de arte significativas son microcosmos, representaciones miniaturizadas y condensadas de un mundo metafórico e idealizado. Este es el universo interno de la propia obra, el *Weltinnenraum*, para utilizar la bella noción de Rilke.²³ La imagen poética sigue guiando nuestras mentes hacia contextos constantemente nuevos; la claridad contiene una oscuridad que invita, y la simplicidad formal se convierte en una complejidad experiencial. “¿Qué hay más misterioso que la claridad?”, se pregunta el poeta Paul Valéry (1871-1945).²⁴ William James (1842-1910), el visionario psicólogo estadounidense, describe la fluidez esencial y la indefinición de las imágenes mentales: “Toda imagen definida en la mente es sumergida y teñida en el agua libre que fluye a su alrededor. Con ella va el sentido de sus relaciones, cercanas y remotas; el eco moribundo del lugar de donde viene; el sentido naciente de donde nos va a llevar. El significado, el valor de la imagen, se encuentra en este halo o penumbra que la rodea y la acompaña”.²⁵ La claridad tiene valor en el arte solo cuando proyecta un potente campo de asociaciones e impresiones entrelazadas. La más simple de las imágenes poéticas, que surge de un auténtico proceso de destilación artística, sigue sugiriendo imágenes y ecos, buscando sin cesar nuevos significados.

Las imágenes asociativas del arte son más existenciales que estéticas y se dirigen a todo nuestro sentido del ser. En vez de proporcionar un mero placer visual, la arquitectura también agita las capas profundas de la mente y el sentido del “yo” o, más precisamente, las verdaderas imágenes arquitectónicas evocan recuerdos multisensoriales y materializados, haciendo que la

21. Roy, Claude (1996): *Balthus*. Boston, Nueva York, Toronto: Little, Brown and Company. p. 18.

22. Balthus (2001): *Balthus in His Own Words: A Conversation with Christina Carrillo de Albornos*. Nueva York: Assouline. p. 6.

23. Enwald, Liisa (1997): “Lukijalle” (“Para el lector”), en: *Rainer Maria Rilke, Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900-1926*. Helsinki: TAI-teos. p. 8.

24. Valéry, Paul (1956): “Eupalinos or the Architect”, en: *Dialogues*. Traducción de William McCausland Stewart. Nueva York: Pantheon Books. p. 107.

25. James, William [1890] (1983): *Principles of Psychology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

entidad arquitectónica forme parte de nuestra constitución corporal y de nuestro sentido de la existencia. A través de nuestro cuerpo recreamos e imitamos inconscientemente todo lo que encontramos en el mundo; es lo que puede llamarse “simulación corporeizada”. Como los estudios neurológicos han confirmado recientemente, toda destacada obra de arte y arquitectura transforma realmente nuestro cerebro, nuestro comportamiento y nuestra autocomprensión.²⁶

Además de la esfera de las artes, la interacción entre la simplicidad y la complejidad es impresionante e inspiradora especialmente en el mundo natural y biológico. En esta interacción constante de principios simples y causalidades, crea un flujo interminable de sutiles variaciones y complejidades. La compleja simplicidad del mundo biológico usualmente es subestimada, ya que tendemos a sobrevalorar nuestra propia comprensión y nuestros logros. Edward O. Wilson (1929), el mirmecólogo más destacado del mundo, portavoz de *Biophilia*, que defiende la ciencia y la ética de la vida, sostiene que el “superorganismo” de una comunidad de hormigas cortadoras de hojas es “una de las obras maestras de la evolución, incansable, repetitiva y precisa, más complicada que cualquier invención humana e increíblemente antigua”.²⁷ No es de extrañar que hoy en día se diseñen sistemas de tráfico complicados utilizando los modelos de comportamiento de las hormigas, y que se desarrollen nuevos tipos de ordenadores muy veloces utilizando como modelo nuestra propia red neuronal. Por su parte, Semir Zeki, neurobiólogo y profesor de neuroestética, ha aplicado los conocimientos recientes de las neurociencias a los fenómenos artísticos y sugiere “una teoría de la estética que esté biológicamente fundamentada”.²⁸ ¿Qué podría ser la belleza sino el principio último de la naturaleza de aportar complejidad a la increíble coherencia de la belleza aparentemente simple? Joseph Brodsky sostiene lo siguiente con la seguridad de un gran poeta: “El propósito de la evolución, lo creas o no, es la belleza”.²⁹

26. Gage, citado en Eberhard, John Paul (2015): “Architecture and Neuroscience: A Double Helix”, en: Robinson, Sarah; Pallasmaa, Juhani (eds.): *Mind in Architecture*. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press. p. 135.
27. Wilson, Edward O. (1984): *Biophilia: The Human Bond With Other Species*. Cambridge, MA: Harvard University Press. p. 37.
28. Zeki, Semir (1999): *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press. p. 1.
29. Brodsky, Joseph (1995): “An Immodest Proposal”, en: *On Grief and Reason*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. p. 208.



Luis Barragán, Cuadra San Cristóbal, Ciudad de México, 1966-1968

6 Tradicón y novedad

Continuidad
y significado
en la arquitectura
y el arte

CONFERENCIA 6
Universidad de Nueva Gales del Sur
Miércoles, 13 de abril de 2016

“El tiempo presente y el tiempo pasado
acaso estén presentes en el tiempo futuro
y tal vez al futuro lo contenga el pasado.
Si todo tiempo es un presente eterno
todo tiempo es irredimible”¹

Thomas Stearns Eliot, *Cuatro cuartetos*

Hoy en día el interés por el significado de la tradición suele considerarse nostalgia y conservadurismo, y se piensa que las tradiciones deben dejarse en las manos de los historiadores y los antropólogos y no han de ser objeto de debate entre los artistas y los arquitectos. En nuestra época, obsesionados con la idea de progreso, nuestros ojos se fijan exclusivamente en el presente y en el futuro. En las últimas décadas, la singularidad, la invención y la novedad se han convertido en el único criterio de calidad en la arquitectura, el diseño y el arte. La coherencia y la armonía del paisaje o de la ciudad y su rica configuración histórica no se consideran objetivos de la arquitectura actual. De hecho, la singularidad artística y la invención formal han reemplazado la búsqueda del significado existencial y el impacto emocional, por no hablar del anhelo por la dimensión espiritual y la belleza.

En su discurso de aceptación del Premio Pritzker de Arquitectura 2012 en Pekín, el laureado arquitecto chino Wang Shu confesó que había iniciado su carrera realizando obras de estilo posmoderno y deconstructivista, siguiendo la moda del momento, pero que finalmente se había dado cuenta de que su país estaba perdiendo la conexión con sus propias tradiciones e identidades culturales. Tras darse cuenta de ello, se ha esforzado por vincular su arquitectura a las largas y profundas tradiciones culturales de su país.² Fue un mensaje inesperadamente franco, que pronunció en presencia de los más altos funcionarios chinos. Acaso como consecuencia de este apasionado mensaje de Wang Shu, el presidente chino Xi Jinping recientemente ha expresado sus firmes opiniones en contra de la arquitectura “importada” y su apoyo a las tradiciones chinas.

En su obra reciente, Wang Shu ha logrado crear obras, como el Campus de Xiangshan y el Museo Histórico de Ningbo, que se conectan de nuevo deliberadamente con las corrientes subterráneas invisibles de las imágenes y las tradiciones chinas atemporales. Estos edificios no reproducen ningún atributo formal

1. Eliot, Thomas Stearns (1988): “Burnt Norton”, en *Four Quartets*. Nueva York, Londres: Harcourt Brace Jovanovich, p. 13.

2. Referencia memorizada del discurso de Wang Shu en la ceremonia de entrega del Premio Pritzker de Arquitectura en el Gran Salón del Pueblo de Pekín el 25 de mayo de 2012.

del rico pasado arquitectónico del país, pero evocan atmósferas y estados de ánimo que hacen que uno sienta una profundidad temporal y un fundamento en el tiempo y en la historia. Este sentimiento de arraigo no se basa en ningún lenguaje formal ni se deriva de ninguna alusión, sino que se desprende de la propia lógica arquitectónica, en su estructura cultural profunda, por así decirlo. Esta arquitectura también proyecta experiencias reconfortantes y enriquecedoras de participación en un continuo histórico significativo. El reiterado uso que hace el arquitecto de los materiales reciclados, como ladrillos viejos y tejas, evoca la artesanía heredada, el trabajo atemporal y desinteresado, y un sentimiento de identidad colectiva y compartida, transmitido a las futuras generaciones.

Visitar los edificios de Wang Shu me hizo recordar los imponentes edificios del Parlamento de Dacca, de Louis Kahn, que proyectan una condensación fidedigna de tradiciones atemporales y contemporáneas, geométricas y místicas, europeas y orientales. La arquitectura de Kahn en Bangladés consigue proporcionar una identidad cultural orgullosa y optimista a un nuevo estado islámico de tradiciones antiguas, hoy en día sumido en una extrema pobreza. Estos ejemplos muestran que una actitud respetuosa hacia las tradiciones no implica un tradicionalismo regresivo, sino el reconocimiento de la tradición como fuente de sentido, inspiración y arraigo emocional.

EL ÉXTASIS DE LA NOVEDAD

La pérdida del sentido de la historicidad y de la identidad evolutiva se está convirtiendo claramente en una preocupación importante en numerosos países en vías de desarrollo, al ritmo acelerado de unas agresivas estrategias de inversión, los métodos de construcción que resultan más convenientes y las modas arquitectónicas universales. Pero, ¿acaso la novedad es una aspiración relevante y un criterio de calidad en el arte y en la arquitectura? ¿Es siquiera concebible un futuro sin su pasado constitutivo?

Nuestra cultura de consumo ultramaterialista y hedonista parece estar perdiendo la capacidad de identificar las esencias de la vida y de la experiencia y de dejarse afectar profundamente por ellas. La calidad, el matiz y la sutileza expresiva son sustituidos por propiedades cuantificables, como la gran escala, el valor de impacto y la extrañeza. El interés acrítico por la singularidad

superficial y por la novedad hace que el encuentro artístico deje de ser una experiencia genuina y autónoma de la obra y pase a ser a un juicio comparativo y cuasi-racional. La especulación intelectual y comercial sustituye la sinceridad emotiva, y la calidad experiencial genuina es reemplazada de manera imperceptible por la evaluación cuantitativa.

Hoy en día se espera que la novedad despierte interés y emoción, mientras que cualquier referencia de la forma artística en cuestión a las tradiciones, así como cualquier intento deliberado de potenciar la continuidad de esta tradición, se considera reaccionaria y, además, una fuente de aburrimiento. Ya en los años ochenta, Germano Celant, uno de los críticos posmodernos de la época, utilizaba expresiones como “contemporaneísmo”, “hipercontemporáneo”, “terror de lo contemporáneo”, “vértigo de novedad” para referirse a “una ansiedad patológica y conformista [...] que convierte el presente en un marco de referencia absoluto, en una verdad indiscutible”.³ Al pensar en el ámbito del arte y de la arquitectura en las dos primeras décadas del nuevo milenio, podemos hablar también de “vértigo de novedad”. Nuevos proyectos artísticos van surgiendo constantemente como una “lluvia interminable de imágenes”, utilizando una expresión de Italo Calvino en sus visionarios *Six Memos for the Next Millennium*.⁴

La búsqueda constante y obsesiva de la novedad se ha convertido ya en una clara repetición y en una monotonía; inesperadamente, la búsqueda de lo singular parece dar como resultado la igualdad, la repetición y el aburrimiento. La novedad suele ser una cualidad formal, superficial, sin un eco mental más profundo que pueda dinamizar el trabajo y su encuentro repetido. El filósofo noruego Lars Fr. H. Svendsen explica este fenómeno paradójico en su libro *La filosofía del aburrimiento*: “Con este objetivo, siempre se busca algo nuevo para evitar el aburrimiento de lo viejo. Pero como lo nuevo solo se busca por su novedad, todo acaba siendo idéntico, porque carece de todas las demás propiedades, excepto la novedad”.⁵ En consecuencia, el aburrimiento de lo viejo es reemplazado por el aburrimiento de lo nuevo.

La novedad artística se asocia generalmente con la radicalidad –se espera que lo nuevo supere las ideas precedentes en calidad y en efecto y que destrone las convenciones predominantes–. Pero, ¿se detecta realmente algún progreso en el arte y en la arquitectura, o solo estamos siendo testigos de un cambio de enfoque de los principales motivos existenciales? ¿Cuál es la

3. Celant, Germano (1988): *Unexpressionism – Art beyond the Contemporary*. Nueva York: Rizzoli International Publications, pp. 5, 6 y 10.

4. Calvino, Italo (1988): *Six Memos for the Next Millennium*. Nueva York: Vintage Books, p. 57.

5. Svendsen, Lars Fr. H. (2005): *Ikävystymisen filosofiaa* (“La filosofía del aburrimiento”). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, p. 75.

cualidad que nos permite experimentar una pintura rupestre de 25.000 años de antigüedad con el mismo efecto e impacto que cualquier obra de nuestro tiempo? ¿Acaso el arte no se ha dedicado siempre a expresar la condición de la existencia humana? ¿No deberían el arte y la arquitectura dedicarse a abordar las cuestiones eternas de la existencia más que centrarse en el atractivo de lo momentáneo y de lo moderno? ¿No debería la arquitectura buscar las esencias profundas y permanentes de la existencia humana, en vez de obsesionarse por generar una experiencia pasajera de novedad? No creo que ningún artista profundo esté realmente interesado en la novedad o en la autoexpresión, porque el arte está demasiado comprometido en las cuestiones existenciales más profundas para preocuparse por estas aspiraciones pasajeras. “Ningún auténtico escritor ha intentado jamás ser contemporáneo”, afirma Jorge Luis Borges sin ambages, y lo mismo puede decirse a propósito de la arquitectura.⁶ ¿Qué contemporaneidad hay en la arquitectura faraónica, romana y mogol de Kahn o en las referencias aztecas, mayas y chinas de la arquitectura de Utzon?

La novedad suele estar relacionada con la individualidad extrema y con la autoexpresión, pero la autoexpresión es otro objetivo cuestionable en el arte. De hecho, desde el inicio de la era moderna, el arte y la arquitectura han sido vistos cada vez más como áreas de autoexpresión. Sin embargo, Balthus expresa una visión opuesta: “Si una obra solo es expresión de la persona que la ha creado, no valía la pena hacerla [...] Expresar el mundo, entenderlo, eso es lo que me parece interesante”.⁷ Más tarde, el pintor reformuló su argumento: “La gran pintura debe tener un significado universal. Esto ya no es así hoy en día, y por ello quiero devolver a la pintura la universalidad y el anonimato perdidos, porque cuanto más anónima es la pintura, más real es”.⁸ Haciéndome eco de la visión del pintor, me atrevo a decir que también tenemos que devolver a la arquitectura su universalidad y su anonimato porque, cuanto menos subjetiva es la arquitectura más real es y más capacidad tiene de apoyar nuestras identidades individuales. Por el contrario, cuanto más subjetiva es una obra, más se centra en su autor, mientras que las obras abiertas al mundo y que permiten múltiples interpretaciones proporcionan un terreno de identificación para los demás. Basta con pensar en el sentido seguro de lo real evocado por las tradiciones vernáculas de construcciones anónimas en todo el mundo.

6. Borges, Jorge Luis (1994): *Borges on Writing*. Edición de Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane. Hopewell, NJ: The Ecco Press, p. 53

7. Roy, Claude (1996): *Balthus*. Boston, Nueva York, Toronto: Little, Brown and Company, p. 18.

8. Balthus (2001): *Balthus in His Own Words: A Conversation with Cristina Carrillo de Albornoz*. Nueva York, Assouline, p. 6.

Balthus también desprecia la autoexpresión como objetivo del arte: “La modernidad, que empezó verdaderamente en el Renacimiento, ha determinado la tragedia del arte. El artista se erigió como individuo y la forma tradicional de pintar desapareció. A partir de entonces, el artista ha tratado de expresar su mundo interior, siendo este un universo limitado: ha tratado de colocar su personalidad en el poder y ha utilizado la pintura como medio de autoexpresión”.⁹ Una vez más, la preocupación del pintor es también claramente aplicable a la arquitectura, aunque los arquitectos rara vez escriben sobre las dimensiones mentales de su trabajo.

TRADICIÓN Y RADICALIDAD

En sus conferencias de Harvard en 1939, publicadas bajo el título *The Poetics of Music*, Ígor Stravinski, el referente archimoderno y archirradical de la música, hace una crítica inusitadamente contundente del radicalismo artístico y el rechazo de la tradición: “Los que tratan de evitar la subordinación, apoyan unánimemente el punto de vista opuesto (contra-tradicional). Rechazan las restricciones y alimentan la esperanza –siempre condenada al fracaso– de hallar el secreto de la fuerza en la libertad. No encuentran nada más que la arbitrariedad de los fenómenos y el desorden, pierden el control, se pierden a ellos mismos [...]”.¹⁰ Según el compositor, el rechazo de la tradición elimina incluso la base comunicativa del arte: “La exigencia de individualidad y anarquía intelectual [...] construye su propio lenguaje, su vocabulario y sus medios artísticos. El uso de medios probados y formas establecidas está prohibido en general y, por tanto, el artista acaba comunicando en un lenguaje con el cual su público no contacta. Su arte se convierte en único, en efecto, en el sentido de que su mundo es totalmente cerrado y no contiene ninguna posibilidad de comunicación”.¹¹ El hecho de que *La consagración de la primavera* de Stravinski fuera considerada tan radical en su momento, pues su estreno en París en 1913 acabaría en un violento disturbio cultural callejero, da una nueva perspectiva a la visión del compositor sobre la dialéctica de la tradición y el radicalismo artístico.

Quiero reiterar que la novedad y la singularidad por sí solas no son aspiraciones relevantes para el arte. Las obras artísticas más significativas son expresiones existenciales corpóreas que articulan experiencias y emociones de nuestra condición humana y de

9. Balthus (2001):
Opus cit.

10. Stravinski, Ígor
(1968): *Musiikin
poetiikka* [“La poética de
la música”]. Helsinki:
Kustannusosakeyhtiö
Otava, p. 75.

11. *Ibidem.* p. 72.

nuestro destino compartido. Las obras de arte, de la poesía a la música, de la pintura a la arquitectura, son representaciones metafóricas del encuentro existencial humano con el mundo y su calidad surge del contenido existencial de la obra, es decir, de su capacidad para representar, actualizar y dinamizar este encuentro de una forma experimental. Para ser más precisos: las obras artísticas no simbolizan otra realidad, sino que *son* otra realidad. Las grandes obras de arte y de arquitectura reestructuran, sensibilizan y mitifican las experiencias de nuestros encuentros con el mundo. Como señala acertadamente Maurice Merleau-Ponty: “No venimos a ver la obra de arte, sino el mundo según la obra”.¹² También sugiere que las pinturas de Paul Cézanne nos hacen sentir cómo nos toca el mundo. Una articulación fresca y sensibilizada de las cuestiones artísticas fundamentales confiere a la obra su fuerza emotiva y vital. Constantin Brancusi formula el objetivo del arte de una forma sencilla pero contundente: “La obra debe proporcionar, inmediatamente, de golpe, el impacto de la vida, la sensación de respirar”.¹³ Esta exigencia que apunta el maestro escultor es aplicable también a la arquitectura; una arquitectura que no evoca sensaciones de la vida es un mero ejercicio formalista. Cuando el arte se ve en su dimensión existencial, la singularidad como cualidad formal pierde valor.

Otro moderno archirradical, el poeta imaginista Ezra Pound, también confiesa su respeto por la tradición al señalar la importancia del origen ontológico de cada arte: “... La música empieza a atrofiarse cuando se aleja demasiado de la danza [...], la poesía empieza a atrofiarse cuando se aleja demasiado de la música [...]”.¹⁴ De manera similar, considero que la arquitectura se convierte en una mera estética visual formalista cuando se aleja de sus motivos originales de domesticar el espacio y el tiempo para la ocupación humana a través de distintos encuentros primarios, como los cuatro elementos –la gravedad, la materialidad, la verticalidad y la horizontalidad–, y la representación metafórica del acto mismo de construir; el proceso de construcción es también una especie de danza: el ballet de la construcción. La arquitectura se atrofia en un juego formal sin sentido cuando pierde su eco en los mitos y en las tradiciones intemporales de la construcción. En vez de retratar la novedad, la verdadera arquitectura nos hace conscientes de toda la historia de la construcción y reestructura nuestra lectura del *continuum* temporal. La perspectiva que no se tiene en cuenta hoy en día es que la arquitectura estructura nuestra comprensión del

12. Citado en McGillchrist, Iain (2010): *The Master and His Emissary*. Nueva Haven y Londres, Yale University Press, p. 409.

13. Citado en Shanes, Eric (1989): *Brancusi*. Nueva York: Abbeville Press, p. 67.

14. Pound, Ezra (1987): *ABC of Reading*. Nueva York: New Directions, p. 14.

pasado tanto como nos sugiere imágenes del futuro. Cada obra maestra vuelve a iluminar la historia de la forma artística y nos hace mirar las obras anteriores bajo una nueva luz. “Cuando uno escribe un verso, el público más inmediato no son sus propios contemporáneos, y mucho menos la posteridad, sino sus predecesores”, afirma el poeta Joseph Brodsky.¹⁵

IDENTIDAD CULTURAL

La identidad cultural, el sentido de arraigo y de pertenencia, es un fundamento insustituible de nuestra propia humanidad. Nuestras identidades no solo están en diálogo con nuestro entorno físico y arquitectónico, a medida que vamos creciendo para convertirnos en miembros de innumerables contextos e identidades geográficas, culturales, sociales, lingüísticas, así como estéticas. Nuestras identidades no están apegadas a realidades aisladas, sino al *continuum* de la cultura y la vida; nuestras verdaderas identidades no son atracciones momentáneas, sino que tienen su historicidad y continuidad. En lugar de ser meros aspectos ocasionales de fondo, todas estas dimensiones, y seguramente docenas de otras características, son componentes de nuestra personalidad. La identidad no es una realidad definida o una entidad cerrada. Es un proceso y un intercambio; cuando me establezco en un lugar, el lugar se instala en mí. Estudios neurológicos recientes muestran incluso que nuestro entorno físico altera nuestros cerebros.¹⁶ Los espacios y los lugares no son meros escenarios de nuestras vidas, ya que el espacio y la mente están “quiasmáticamente” entrelazados, según el filósofo Maurice Merleau-Ponty que afirma: “El mundo está totalmente dentro y yo estoy totalmente fuera de mí mismo”.¹⁷ Y Ludwig Wittgenstein lo expresa en otros términos: “Yo soy mi mundo”.¹⁸

La importancia que doy a la tradición, no solo como sentido general de la historia cultural, sino también como necesidad de comprender la especificidad y la localidad de la cultura, plantea preocupaciones críticas sobre la actual práctica desconsiderada de diseñar en culturas ajenas al servicio de unos determinados intereses comerciales. Como han demostrado numerosos antropólogos de forma concluyente, como el estadounidense Edward T. Hall, los códigos culturales están tan profundamente arraigados en el comportamiento humano inconsciente y prerreflexivo que las esencias de la cultura tardan toda una vida

15. Brodsky, Joseph (1997): “Letter to Horace”, en: *On Grief and Reason*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, p. 439.

16. Fred Gage, “Neuroscience and Architecture”, citado en Farling, Melissa (2015): “From Intuition to Evidence”, en: Robinson, Sarah; Pallasmaa, Juhani (eds.), *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment and the Future of Design*. Cambridge, MA: MIT Press.

17. Merleau-Ponty, Maurice (1962): *The Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge y Keagan Paul, p. 407.

18. Wittgenstein, Ludwig (1972): *Tractatus Logico-Philosophicus eli Loogis-filosofinen tutkielma*. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström, p. 68

en aprenderse. ¿Tenemos realmente el derecho de ejecutar nuestros diseños en culturas que son muy diferentes a las nuestras, simplemente por satisfacer nuestros propios intereses económicos? ¿No es esta otra forma de colonización? En este caso, la colonización de la identidad y de la mente.

LA ARQUITECTURA Y LA IDENTIDAD COMO PROCESOS EVOLUTIVOS

Permítanme que sea claro: no apoyo el tradicionalismo nostálgico ni el conservadurismo; simplemente pretendo argumentar que el *continuum* de la cultura es un ingrediente esencial –aunque en su mayor parte inconsciente– de nuestras vidas y de nuestro trabajo creativo individual. La labor creativa es siempre colaboración: colaboración con muchos otros pensadores, arquitectos y artistas, pero también colaboración en el sentido de reconocer con humildad y orgullo el propio papel en el *continuum* de la cultura y la tradición. Toda innovación en el pensamiento –tanto en las ciencias como en las artes– está destinada a surgir de esta base y ser proyectada de nuevo en este contexto tan respetable. Cualquier persona que trabaje en la esfera mental y crea haber alcanzado su objetivo por sí misma es que es ciegamente egocéntrica o desesperadamente ingenua.

Las obras arquitectónicas y artísticas surgen en el *continuum* de la cultura y buscan en él su papel y posición. El escritor Jean Genet expresa de manera conmovedora esta idea de presentar la obra a la tradición: “En su deseo de exigir un significado real, cada obra de arte debe descender los escalones de los milenios con paciencia y con extrema cautela, y encontrarse, si cabe, con la noche inmemorial de los muertos, para que estos se reconozcan en la obra”.¹⁹ Cuando una obra de singularidad aparentemente extraordinaria no es aceptada en esta galería de la tradición artística en constante evolución, es rápidamente olvidada como una mera curiosidad momentánea. En nuestro tiempo la construcción de tales curiosidades es habitual. Por otro lado, independientemente de su novedad inicial y del efecto de su impacto, incluso la obra más original y revolucionaria que logra abordar cualidades existenciales esenciales, termina reforzando el *continuum* de la tradición artística y pasa a formar parte de ella. Esta es la paradoja fundamental de la creación artística: las obras más radicales acaban aclarando y consolidando la tradición. El filósofo catalán Eugeni d’Ors propone

19. Genet, Jean (1963):
*L’Atelier d’Alberto
Giacometti*. Edición de
Marc Barbezat,
L’Arbalète.

una formulación memorable de esta paradoja: “Todo lo que queda fuera de la tradición es plagio”.²⁰ La frase críptica del filósofo implica que las obras de arte que no son avaladas y revitalizadas continuamente por la circulación sanguínea de la tradición están condenadas a seguir siendo meros plagios en el reino de la novedad arrogante y pretenciosa. Estas obras no poseen una fuerza artística vital y están condenadas a convertirse en meras curiosidades del pasado.

La defensa más elocuente y convincente de la tradición es, sin duda, el ensayo de Thomas Stearns Eliot titulado *Tradition and Individual Talent* (1919), escrito hace casi cien años, pero sus lecciones han sido tristemente olvidadas. El poeta afirma que la tradición no es una “cosa” estática que se hereda, se conserva o se posee, sino que la verdadera tradición ha de ser reinventada y recreada a cada nueva generación. En vez de valorar la mera historia basada en los hechos, el poeta defiende el significado de “un sentido histórico”, una dimensión mental internalizada. Es el sentido histórico que vincula al artista y al arquitecto con el *continuum* de la cultura y proporciona la columna vertebral de su lenguaje y su comprensibilidad. Las cuestiones fundamentales de la identidad, concretadas en las preguntas “¿Quién soy?” y “¿Cuál es mi relación con el mundo?”, son elementos constitutivos. Este sentido histórico también conlleva significados culturales colectivos, así como un propósito social. Y es lo que da a las obras profundas un tono de humildad, paciencia y autoridad tranquila, mientras que las obras que aspiran desesperadamente a la novedad y a la singularidad siempre parecerán arrogantes, tensas e impacientes.

Pese a que ya se ha hecho referencia con frecuencia al ensayo de Thomas Stearns Eliot, me atrevo a reproducir aquí su mensaje más esencial, que es más pertinente que nunca en la era de la globalización:

“La tradición tiene un significado de mucho mayor alcance. No puede ser heredada, y si uno la desea, debe conseguirla a través de grandes esfuerzos. Implica, en primer lugar, el sentido histórico, [...] y el sentido histórico envuelve una percepción, no solo de la preteridad del pasado, sino también de su presencia; el sentido histórico obliga a un hombre a escribir [y a diseñar] no solo de acuerdo con su propia generación, sino con un sentimiento que en toda la literatura [arquitectura] [...] tiene una existencia simultánea y da lugar a un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido tanto de lo atemporal como de lo temporal, y de ambos a la

20. Stravinski incluye esta frase en su libro *La poética de la música* (*Poétique musicale*, 1962), pero sin hacer referencia a la fuente de Eugeni d’Ors. Curiosamente, el cineasta archirradical Luis Buñuel también se refiere al mismo pensamiento en su autobiografía *Mi último suspiro* (*Mon dernier soupir*, 1982), aunque sí menciona correctamente al filósofo catalán.

vez, es lo que hace que un escritor [un arquitecto] sea tradicional, y es al mismo tiempo lo que da a un escritor una conciencia más exacta de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad.

Ningún poeta, ningún artista, tiene un sentido completo en sí mismo. Su significación, su apreciación es el juicio de sus relaciones con los poetas y con los artistas ya fallecidos. Es imposible valorarlo solo; es preciso situarlo en un plano de comparación y contraste, entre los muertos”.²¹

Los argumentos del poeta dejan claro que la labor creativa siempre está destinada a ser una colaboración, un esfuerzo colectivo del artista tanto con sus contemporáneos como con sus predecesores. Las opiniones de los pensadores artísticos, a quienes cito en esta disertación, también desmitifican el mito del genio solitario y aislado. Las grandes obras de arte y de arquitectura no pueden surgir de la ignorancia cultural; emergen dentro de la historia evolutiva de la historia del arte. Las obras maestras surgen provistas de una capacidad inexplicable para el diálogo y para la comparación eterna.

TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Reitero que no quiero alabar la tradición por la nostalgia del pasado. Tampoco estoy hablando del tradicionalismo como alternativa a la invención individual, sino de la encarnación de la esencia de la tradición y la identidad como condiciones previas necesarias para una creatividad significativa. Hablo del valor de la tradición por su importancia fundamental para el curso de la cultura y la identidad humana, así como para las artes y para cualquier otra actividad creativa. La tradición mantiene y salvaguarda la sabiduría existencial colectiva y acumulada de las sucesivas generaciones. También da una orientación fiable a lo nuevo y mantiene la comprensibilidad y el significado de lo nuevo. Podemos apreciar lo genuinamente nuevo de nuestro tiempo gracias a Dante, Miguel Ángel y Shakespeare. Asimismo, las obras maestras de nuestro tiempo aportan nuevos significados a las obras maestras del pasado.

Es evidente que los significados artísticos no pueden inventarse, ya que son reencuentros existenciales inconscientes y prerreflexivos de experiencias, emociones y mitos humanos primarios. Como ha argumentado el gran arquitecto portugués Álvaro Siza, “los arquitectos no inventan nada, transforman la realidad”.²² En el caso del propio Siza, esta actitud de humildad ha producido cualidades

21. Bishop, John Peale; Tate, Allen; Latcham, Ricardo Antonio (ed.) (1944): *Antología de escritores*

contemporáneos de los Estados Unidos. Vol. 1. Nascimento.

Eliot, Thomas Stearns (1964): “Tradition and Individual Talent”, *Selected Essays*: Nueva York: Harcourt, Brace & World.

22. Citado en Frampton, Kenneth (2002): “Introduction”, en: *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*. Londres: Phaidon Press, p. 18.

más duraderas en la arquitectura que la confianza de algunos de sus célebres colegas en sí mismos, que han adoptado deliberadamente el papel de innovadores formales radicales. El continuo de la tradición proporciona el terreno en que surge todo el significado humano. El significado arquitectónico es siempre contextual, relacional y temporal. Las grandes obras alcanzan su densidad y su profundidad a partir del eco del pasado, mientras que la voz de los productos de la novedad superficial sigue siendo débil, incomprensible y sin sentido.

EL FUNDAMENTO DE LA CULTURA

La tradición es mayoritariamente un sistema no consciente, que organiza y mantiene un sentido de historicidad, contexto, coherencia, jerarquía y significado en el constante flujo hacia adelante de la cultura. La coherencia de la tradición es creada por los firmes cimientos de la cultura, no por ninguna característica o idea singular y aislada.

El rápido colapso de esta base mental colectiva en las últimas décadas ya es un serio obstáculo para la educación en los ámbitos creativos hoy en día. Es difícil –de hecho, en ocasiones resulta totalmente imposible– enseñar arquitectura cuando hay muy poca tradición heredada de conocimientos que permita entender los nuevos conocimientos. La fragmentación del conocimiento en hechos aislados y en fragmentos de información, debido al dominio de los nuevos medios de búsqueda digital, refuerza la falta de un trasfondo integrador de la cultura y da lugar a una rápida fragmentación de la visión del mundo. Un conocimiento amplio de la literatura y de las artes clásicas ha sido un ingrediente crucial para la comprensión de la cultura como trasfondo y contexto para el pensamiento innovador y para la creatividad artística. ¿Cómo enseñar arquitectura y arte cuando, al mencionar casi cualquier nombre o fenómeno de importancia histórica, uno se topa con una mirada ignorante? Nuestras identidades personales no son objetos, no son cosas; nuestras identidades son procesos que se basan en el núcleo de una tradición cultural heredada. Un sentido coherente de sí mismo solo puede surgir del contexto de la cultura y su historicidad.

En la publicitada y aplaudida arquitectura vanguardista de hoy, la singularidad formal se busca *ad absurdum*, a costa de la lógica funcional, estructural y técnica, así como de las realidades perceptivas y sensoriales humanas. Las entidades arquitectónicas

se conciben como objetos históricos, dispersos y desprendidos de su contexto, de su motivación social y de su diálogo con el pasado.

Es probable que las sociedades y las naciones no tengan la capacidad de aprender; solo los individuos la tienen. Es triste observar que todas las ciudades y todos los países, uno tras otro, parecen incurrir en los mismos errores fundamentales que los más avanzados en el desarrollo cultural y económico ya han cometido antes. En particular, el éxtasis de la riqueza parece cegar las sociedades, llevarlas a infravalorar o a descuidar sus propias historias, tradiciones e identidades. En el caso de las sociedades contemporáneas súbitamente ricas, es como si la riqueza repentina las hiciera avergonzarse de su pasado, independientemente de su integridad humana y de la calidad de su entorno. Es como si de repente quisiéramos olvidar quiénes somos y de dónde venimos.

Lo que está en juego en esta pérdida del sentido vivido de la tradición es nuestra propia identidad y nuestro sentido de la historicidad. Somos fundamentalmente seres históricos, tanto desde el punto biológico como cultural. Es totalmente razonable pensar que todos tenemos millones de años; nuestros cuerpos recuerdan nuestro pasado evolutivo a través de algunas reliquias biológicas, como el coxis, de nuestra vida arbórea; la *plica semilunaris*, el punto donde el párpado capaz de moverse horizontalmente se unió al ojo, de nuestra vida sauriana, y los restos de branquias en nuestros pulmones, de nuestra vida primigenia como peces.

En su libro sobre la lentitud, Milan Kundera argumenta que el olvido está en relación directa con la velocidad, mientras que el recuerdo exige lentitud.²³ El cambio obsesivamente acelerado de las modas y de los estilos de vida dificulta mentalmente la acumulación de la tradición y la memoria. Como ha sugerido el arquitecto-filósofo Paul Virilio, el principal producto de las sociedades contemporáneas es la velocidad. De hecho, según filósofos como David Harvey y Fredric Jameson, dos de las características más preocupantes de la era posmoderna son la falta de profundidad y la ausencia de una visión global de las cosas.²⁴

23. Kundera, Milan (1996): *Slowness*. Nueva York: Harper Collins Publishers, Inc.

24. Harvey, David (1991): *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA: Blackwell. Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

LA TAREA DE LA ARQUITECTURA

La tarea primordial de la arquitectura sigue siendo defender y potenciar la integridad y la dignidad de la vida humana, y proporcionarnos un punto de apoyo existencial en el mundo. La primera responsabilidad del arquitecto es siempre el paisaje

heredado o el entorno urbano; un edificio profundo mejora su contexto inmediato y le aporta nuevos significados y cualidades estéticas. La arquitectura responsable mejora el paisaje donde se ubica y da a los edificios vecinos de menor entidad arquitectónica nuevas cualidades, en vez de degradarlos. Los edificios profundos no son monólogos egocéntricos, puesto que siempre entran en diálogo con las condiciones que los rodean; los edificios transmiten narrativas profundas sobre la cultura, el lugar y el tiempo, y la arquitectura es esencialmente siempre una forma de arte épico. El contenido y el significado del arte –incluso del poema más conceptual, de la pintura mínima o de la casa más sencilla– es épico, en el sentido de que es una manifestación de la existencia humana en el mundo.

La fascinación por lo nuevo es una característica del modernismo en general, pero esta obsesión nunca ha sido tan incuestionable como en nuestra era de consumo masivo y materialismo surrealista. La obsolescencia programada de los productos y la adoración de la novedad son mecanismos psicológicos deliberados al servicio de un consumo cada vez más acelerado. La arquitectura también se ha convertido en un producto de consumo. Sin embargo, estas características son también ingredientes de la patología mental colectiva actual. También la arquitectura promueve cada vez más unos estilos de vida, unas imágenes y unos tipos de personalidad distintos, en vez de fortalecer el sentido individual de lo real y de uno mismo.

La tarea de la arquitectura no es crear mundos de ensueño, sino reforzar las causalidades esenciales, los procesos de arraigo y el sentido de lo real. La fascinación por la novedad está profundamente conectada con la ideología autodestructiva del consumo y del crecimiento perpetuo. En lugar de contribuir a crear entornos y paisajes urbanos significativos y coordinados, las estructuras de los negocios actuales (y casi todo se considera negocio en el mundo de los flujos de capitales) se convierten en una publicidad comercial egocéntrica y autoindulgente. Mientras que los edificios responsables están profundamente arraigados en la historicidad de su lugar y contribuyen al sentido del tiempo y al *continuum* cultural, los monumentos del egoísmo y la novedad obsesiva de hoy aplastan el sentido de la historia y del tiempo. Esta experiencia de realidad aplastada nos convierte en extranjeros en nuestra propia casa; en medio de la abundancia, nos hemos convertido en consumidores de nuestras propias vidas y estamos mentalmente desamparados. Nos hemos alejado incluso de nosotros mismos. Por contra, como señaló

el arquitecto modernista holandés Aldo van Eyck: “La arquitectura debería facilitar el regreso del hombre a casa”.²⁵

Las grandes obras poseen una frescura atemporal y siempre plantean su enigma de forma tangible, como si la obra fuese mirada por primera vez: cuanto mejor sea la obra, mayor será su resistencia al tiempo. Al respecto, Paul Valéry señala que “un artista vale más que mil siglos”.²⁶ La novedad tiene un papel mediador en la revelación de la dimensión existencial a través de metáforas frescas e inesperadas. Solo entendida como una imagen que se renueva y se revitaliza constantemente, la novedad atemporal es una cualidad de las obras artísticas y arquitectónicas. Aquí es donde también el anonimato se convierte en un valor específico. Tales obras constituyen el reino de la tradición y se ven reforzadas por la autoridad y por el aura de este *continuum*. Personalmente, me gusta visitar de vez en cuando algunas obras maestras de la pintura y de la arquitectura y releer mis libros favoritos, para fascinarme y conmoverme de nuevo una vez más. He tenido la fortuna de visitar la legendaria *Villa Mairea* (1937-1939) de Alvar Aalto en Noormarkku, Finlandia, numerosas veces durante medio siglo, y en cada nueva visita este milagro arquitectónico me recibe con la misma frescura y con una estimulante sensación de expectativa y asombro. Este es el poder de una verdadera tradición artística: que detiene el tiempo y reintroduce lo ya conocido con una nueva frescura y una seductora intimidad. Este es también el tipo de arquitectura que nos empodera y refuerza nuestro sentido de ser, nuestra identidad y nuestra dignidad.

“En nuestra época [...] está naciendo un nuevo tipo de provincialismo [...] Es un provincialismo no de espacio sino de tiempo, para el cual la historia es apenas la crónica de los inventos humanos que han cumplido su ciclo y han sido descartados; para el cual el mundo es una propiedad exclusiva de los vivos, propiedad en la que los muertos no poseen acciones”.²⁷

Thomas Stearns Eliot

25. Hertzberger, Herman; Roijen-Wortmann, Addie van; Strauven, Francis (eds.): *Aldo van Eyck*.

Ámsterdam: Stichtung Wonen, p. 65.

26. Valéry, Paul (1956): *Dialogues*. Nueva York: Pantheon Books, p. XIII.

27. Eliot, Thomas Stearns (1964): “What is a Classic”, en: *Selected Essays*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.

Presentaciones
y publicaciones anteriores

He pronunciado conferencias y he publicado anteriormente algunas variaciones sobre los temas de las seis conferencias, englobadas ahora bajo el título *Tocando el mundo*. Todos los temas han sido reeditados, revisados y ampliados para las presentaciones de las conferencias y para esta publicación.

1. AMBIENTE Y ESTADO DE ÁNIMO

Sentir espacios y lugares

“Ambiente y estado de ánimo: sentir espacios y lugares”, conferencia pronunciada en la Copenhagen Business School, Copenhagen, 2013.

- Borch, Christian (ed.) (2014): *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*. Basilea: Birkhäuser, pp. 20-41.

- MacKeith, Peter (ed.) (2012): “On Atmosphere: Peripheral perception and existential experiences”, *Encounters 2 - Juhani Pallasmaa: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, pp. 237-251.

-Malpas, Jeff (ed.) (2015): “Atmosphere and Place”, *The Intelligence of Place: Topographies and Poetics*. Londres, Oxford, Nueva York, Nueva Delhi, Sídney: Bloomsbury Publishing, pp. 129-156.

2. HABITAR EN EL TIEMPO

El significado arquitectónico del tiempo

“El espacio del tiempo: tiempo mental en arquitectura”, conferencia pronunciada en la Universidad de Trondheim, 2007.

- MacKeith, Peter (ed.) (2012): “The Space of Time: mental time in architecture”, *Encounters 2 - Juhani Pallasmaa: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, pp. 34-47.

3. VAGUEDAD E INCERTIDUMBRE

Visión periférica, exploración mental y pensamiento difuso

“Elogio de la vaguedad: percepción difusa y pensamiento incierto”, conferencia pronunciada en la Galería de Arte Moderno de Brisbane, 2016.

- Pallasmaa, Juhani (2013): “In Praise of Vagueness: Diffuse Perception and Uncertain Thought”, *Space & Psyche (CENTER 17)*, pp. 254-269 Austin: University of Texas.

- MacKeith, Peter (ed.) (2012): “In Praise of Vagueness: diffuse perception and uncertain thought”, *Encounters 2 - Juhani Pallasmaa: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, pp. 223-236.

4. IMAGINACIÓN EMPÁTICA

Simulación física y emotiva en arquitectura

“Imaginación empática”, conferencia pronunciada en el seminario “Architecture and Empathy” de la Tapio Wirkkala Rut Bryk Foundation (Helsinki, 2015), en la Fay Jones School of Architecture de la Universidad de Arkansas (Fayetteville, Arkansas, 2015) y en la Galería Nacional de Canberra (9 de abril de 2016).

- Pallasmaa, Juhani, *et al.* (2015): “Empathic and Embodied Imagination: intuiting experience and life in architecture”, en *Architecture and Empathy*. Helsinki: Tapio Wirkkala Rut Bryk Foundation, pp. 3-19.

5. COMPLEJIDAD EN LA SIMPLICIDAD

La estructura interna de la imagen artística

“La complejidad de la sencillez: la estructura interna de la imagen artística”, conferencia pronunciada en la Art Gallery of South Australia de Brisbane (16 de abril de 2016)

- *Ideals of Practice in Mathematics & the Arts*. Nueva York: CUNY Graduate Center, pp. 15-26

- MacKeith, Peter (ed.) (2012): "The Complexity of Simplicity", *Encounters 2 - Juhani Pallasmaa: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, pp. 86-96.

6. TRADICIÓN Y NOVEDAD

Continuidad y significado en la arquitectura y el arte

"Novedad, tradición e identidad: sentido existencial en la arquitectura", conferencia pronunciada en el DOCOMOMO de Tapiola, Espoo, en 2012 y en la Universidad de Nueva Gales del Sur en 2016.

Colección Poliédrica

EQUIPO EDITORIAL

Dirección

Estanislau Roca (Vicerrector de Infraestructuras y Arquitectura – UPC)

Juan García Millán (Director de Ediciones Asimétricas)

Coordinación

Antonio Pizza (Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación – UPC)

Consejo editorial

María Fernández Hernández (Responsable de Diseño y Producción de Ediciones Asimétricas)

Dídac Martínez (Director del Servei de Biblioteques, Publicacions i Arxius – UPC)

Jordi Prats (Responsable de Iniciativa Digital Politécnica – UPC)

Consejo académico

Albert Cuchí (Director de la ETSAV – UPC)

Inma Rodríguez (Directora de la EPSEB – UPC)

Félix Solaguren-Beascoa (Director de la ETSAB – UPC)

COMITÉ CIENTÍFICO

Luisa Bravo (City Space Architecture – Bologna)

Juan Calatrava (Universidad de Granada)

Alessandra Capuano (Università La Sapienza – Roma)

Mario Cerasoli (Università di Roma Tre – Roma)

Eva Franch (Architectural Association [AA] School of Architecture – London)

Julio Gaeta (Instituto Superior de Arquitectura y Diseño – México)

Carlos García Vázquez (Universidad de Sevilla)

Blanca Lleó (Universidad Politécnica de Madrid)

Fabio Mangone (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Mariela Marchisio (Universidad Nacional de Córdoba – Argentina)

Mónica Ponce de León (Princeton University School of Architecture – New Jersey)

Anna Puigjaner (Columbia University – New York)

Carlos Quintáns (Universidade da Coruña)

Benedetta Tagliabue (visiting professor en Harvard University – Boston)

© de los textos
Juhani Pallasmaa

Edición y prólogo a cargo de
Queralt Garriga Gimeno

Corrección a cargo de
Gabriel Genescà

© de las imágenes
sus autores

© de la edición
© Ediciones Asimétricas, 2019
www.edicionesasimetricas.com
© Iniciativa Digital Politècnica. Oficina de Publicacions
Acadèmiques Digitals de la UPC, 2019
www.upc.edu/idp

© de la traducción
Cătălina Frâncu
Nina Aleydis Millet

Diseño gráfico de la colección
gráfica futura

Impresión
Estilo Estugraf Impresores

ISBN
Ediciones Asimétricas
Papel: 978-84-17905-18-7
Digital: 978-84-17905-20-0
Iniciativa Digital Politècnica
Papel: 978-84-9880-808-7
Digital: 978-84-9880-809-4

Depósito Legal
M-37271-2019

Impreso en España / Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción
total o parcial de cualquier parte
de este libro, incluida la cubierta,
por cualquier medio, aun citando
la procedencia, sin la autorización
expresa y por escrito del editor.

