

Juhani Pallasmaa

Tocando el Mundo – espacio vivencial, visión y hapticidad

[AS] Arquitecturas del Sur, 2009, N° 36, p.80-93

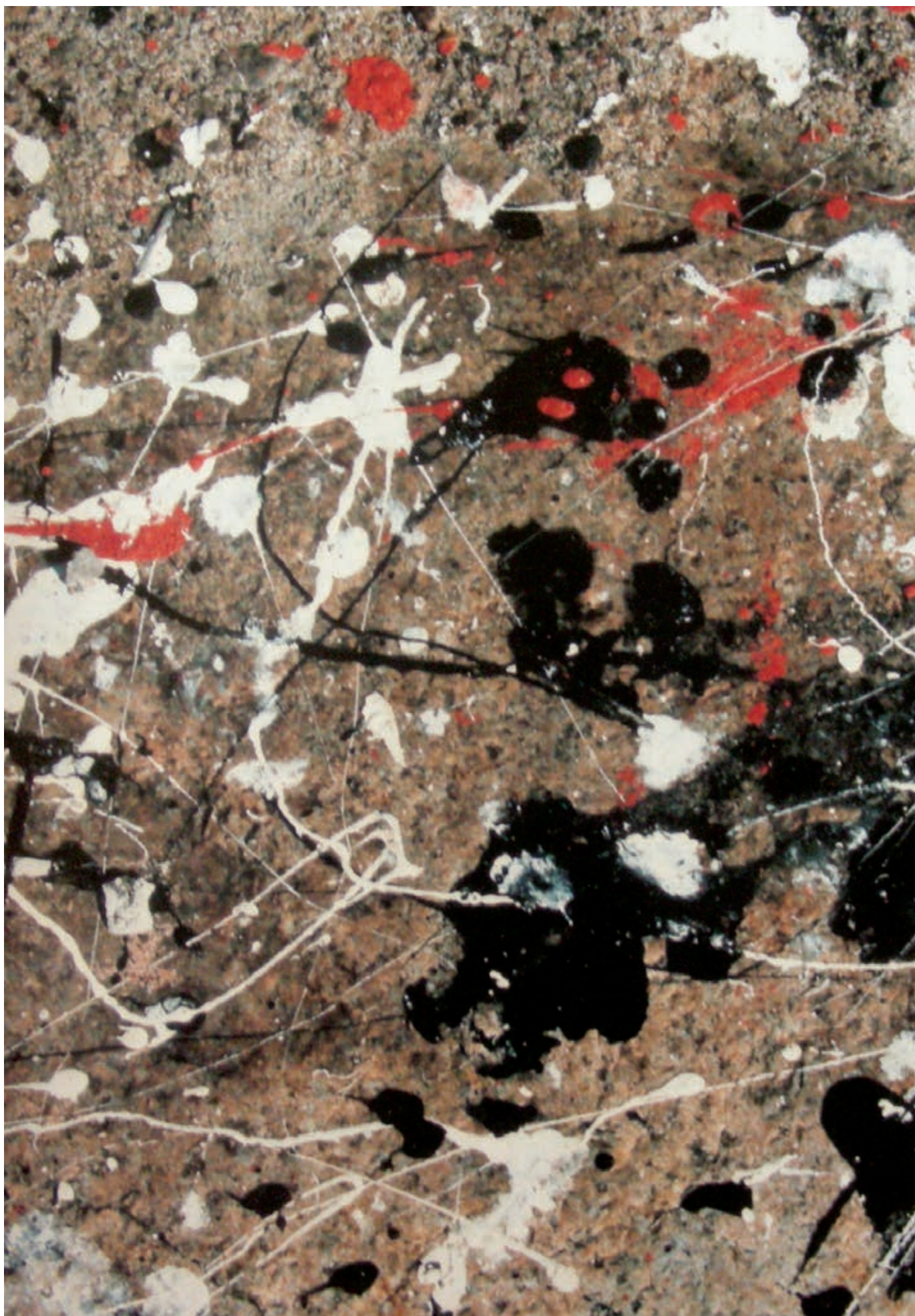


Figura 0 Detalle de las rocas en el muelle de la Isla de Hailuoto, donde tradicionalmente se pintan los botes de pesca.

1

2

3

4

5

TOCANDO EL MUNDO

ESPACIO VIVENCIAL, VISIÓN Y HAPTICIDAD¹

TOUCHING THE WORLD - LIVED SPACE, VISION AND HAPTICITY

JUHANI PALLASMAA²
 TRADUCCIÓN RODRIGO GARCIA ALVARADO³

RESUMEN

La arquitectura ha sido primordialmente enseñada, teorizada, practicada y criticada como un arte para el ojo. La hegemonía de la visión se ha fortalecido por innumerables invenciones técnicas que nos permiten ver dentro de la materia, como en las extensiones del espacio. Sin embargo en el trabajo creativo, se realiza una poderosa identificación y proyección; el cuerpo entero y la constitución mental se convierten en el lugar de trabajo. El tacto es el modo sensorial que integra nuestras experiencias del mundo y nosotros mismos. Un arquitecto o artista, trabaja de una manera corporal, su éxito o fracaso es sentido en el cuerpo, más que como acción cognitiva. La contribución vivencial del arte y la arquitectura involucra todos los sentidos simultáneamente, y funde nuestro sentido de identidad con la experiencia del mundo. La cultura tendenciosamente visual de nuestro tiempo, y su subsecuente arquitectura óptica, han hecho surgir una búsqueda de la arquitectura háptica y multisensorial, una arquitectura de la invitación.

Palabras claves: Arquitectura, visión, tacto, sentido de identidad, experiencia.

ABSTRACT

Architecture has predominantly been taught, theorised, practised and critiqued as an art form of the eye. The hegemony of the vision has been strengthened by countless technical inventions that enable us to see inside matter as well as into deep space. However, in creative work, a powerful identification and projection takes place; the entire bodily and mental constitution becomes the site of the work. Touch is the sensory mode that integrates our experiences of the world and of ourselves. An architect or artist works in an embodied manner, a sense of success or failure are sensations of the body rather than products of cognitive knowledge. "Life-enhancing" art and architecture addresses all the senses simultaneously, and fuses our sense of self with the experience of the world. The tendentious visual culture of our times, and its subsequent optical architecture, has led to a search for a haptical and multisensual architecture, an architecture of invitation.

Key words: Architecture, vision, sense of touch, sense of identity, experience.

[1] Ensayo recibido el 4 de septiembre de 2008 y aceptado el el 8 de octubre de 2009.

El texto esta basado en el manuscrito de conferencia realizada el Miércoles 31 de Octubre del 2007, en Concepción, Chile.

Todas las fotografías son parte de la publicación: PALLASMAA, Juhani. Encounters. Architectural Essays. Helsinki: Rakennustieto Oy, 2005.

[2] Docente Universidad de Helsinki, Finlandia. Email: office@pallasmaa.fi

[3] Docente Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile.



Figura 1 El sawatari-ishi, “pasos por el pantano” en el jardín del lugar sagrado de Heian en Kyoto.



ARQUITECTURA DEL OJO

“Las manos quieren ver, los ojos quieren tocar”,
J.W. von Goethe.

“El bailarín tiene sus oídos en los pies”,
Friedrich Nietzsche.

Hasta el comienzo de la modernidad, la arquitectura aspiró a expresar el orden del mundo a través de la proporción como analogía del orden cósmico. Los edificios eran entendidos como instrumentos de mediación entre el cosmos y los hombres, entre los dioses y los mortales, entre el pasado y el futuro. Sin embargo, desde finales del siglo dieciocho, la arquitectura ha sido primordialmente enseñada, teorizada, practicada y criticada como un arte para el ojo, enfatizando la forma enfocada. En nuestra era tecnolozada y globalizada, los edificios han perdido su relevancia metafísica y cósmica, y la arquitectura se ha convertido en mera utilidad, emprendimiento económico y estética visual.

La hegemonía del mundo visual se ha fortalecido gradualmente en la percepción, el pensamiento y la acción occidental. Esta tendencia, tiene sus orígenes en los antiguos griegos. “Los ojos son testigos más exactos que los oídos” (LEVIN, 1993: 1), escribió Heráclito, iniciando así la postura que ha prevalecido y se ha acrecentado en la filosofía y las artes, así como en la vida práctica hasta nuestros días. La visión nítida ha sido la metáfora de la comprensión y sabiduría en la historia del pensamiento occidental. Platón relacionaba la visión con la comprensión y la filosofía cuando afirmaba que “el principal beneficio producido por la vista es que a través de las revelaciones cósmicas de la visión los hombres han adquirido la filosofía, el mayor regalo que los dioses han dado o darán a los mortales”

(PLATON, 1977: 65). En resumen, podemos reconocer históricamente una “tenaz y ciega hostilidad de los filósofos hacia los sentidos” (NIETZSCHE, 1956: 256) como plantea Nietzsche. Max Scheler llama a esta actitud francamente “la abominación del cuerpo” (LEVIN, 1985: 57). Lamentablemente esta actitud despreciativa hacia el cuerpo y los sentidos en occidente también ha dominado las teorías y prácticas educativas.

En la actualidad la hegemonía de la visión se ha fortalecido por innumerables invenciones técnicas que nos permiten ver dentro de la materia, como en las extensiones del espacio. El mundo entero se ha hecho visible, y simultáneamente presente gracias a la tecnología. Este desarrollo ha tenido un impacto dramático en nuestra comprensión del tiempo: la progresiva obsesión por la visión, visibilidad y control ha creado también una sociedad presionada por la vigilancia, que tiene sus comienzos filosóficos en el Panóptico de Jeremy Bentham. Al comienzo del tercer milenio, parecemos destinados a vivir en el Panóptico global. La creciente privatización de la propiedad y la vida, así como el reciente surgimiento del terrorismo solo ha reforzado el control tecnológico de las vidas individuales implícitas en nuestra cultura. De hecho los actuales instrumentos visuales promueven el extraño dualismo de vigilancia y espectáculo, somos espectadores voyeristas y objetos de control visual al mismo tiempo.

Esta evolución a un dominio ocular también es evidente en la arquitectura, al grado que en la actualidad podemos identificar claramente una arquitectura del ojo, un modo de edificación que suprime los otros sentidos. Una arquitectura de la imagen visual que busca una seducción y gratificación estética instantánea. Este creciente aspecto se advierte incluso en edificios tecnológicamente avanzados, como las sedes de industrias especializadas, aeropuertos internacionales y sofisticados hospitales, que tienden a ejemplificar esta desviada y reduccionista actitud. En medio de una inesperada prosperidad y abundancia material, la cultura tecnológica parece estar dirigiéndose hacia un creciente desgarramiento y distanciamiento sensorial, aislado y solitario. Edward Relph usa la perturbadora noción de “exterioridad existencial” (RELPH, 1976: 51), sugiriendo que nos estamos convirtiendo en extraños en nuestras propias vidas. La cultura tecnológica claramente debilita el rol de los otros dominios sensoriales a través de una exclusión cultural, o como una reacción defensiva a la sobrecarga sensorial, el ruido excesivo o los olores desagradables. Nuestra cultura suprime en particular la hapticidad, el sentido de cercanía, intimidad y afecto. Durante las últimas décadas esta tendencia ha sido reforzada por el énfasis conceptual en todas las artes y la arquitectura que las distancia de la experiencia sensorial completa.

Sin embargo hoy día hay una creciente preocupación por el temor que esta hegemonía visual sin competencia y la represión de las otras modalidades sensoriales cree una condición cultural que genere mayor alineación, abstrac-

ción y distanciamiento, en vez de promover experiencias positivas de pertenencia, arraigo e intimidad. De hecho, es paradójico que esta era de la comunicación, globalización e interacción, se este tornando en una época de aislamiento y soledad.

EL ARTE DE LA INTEGRACIÓN

Es evidente que la contribución vivencial (por usar una noción de Goethe) del arte y la arquitectura involucra todos los sentidos simultáneamente, y funde nuestro sentido de identidad con la experiencia del mundo. De hecho, la arquitectura necesita fortalecer el sentido de lo real, no crear emplazamientos de mera fabricación o fantasía. La tarea esencial del arte y la edificación es la reconciliación, mediación e integración. Los edificios articulan profundamente nuestras experiencias de estar en el mundo y fortalecen nuestro sentido de realidad y ser. Enmarcan y estructuran experiencias y proyectan horizontes específicos de percepción y significado. Además de acogernos en el espacio, la arquitectura también nos relaciona con el tiempo, articula el espacio natural sin límites y le da una medida humana al tiempo eterno. Seguramente, la arquitectura nos ayuda a sobreponernos al “terror del tiempo”, esa perturbadora expresión del filósofo Karsten Harries (HARRIES, 1982).

Maurice Merleau-Ponty, cuyos inspiradores escritos establecen un base fértil para comprender las complejidades y misterios del fenómeno artístico, plantea fuertemente la integración de los sentidos: “Mi percepción no es la sumatoria de datos visuales, táctiles y auditivos, percibo de una manera total en mi ser por completo, capturo la estructura única de las cosas, una manera integral de ser, que habla de todos mis sentidos a la vez.” (MERLEAU-PONTY, 1964: 48)

La verdadera maravilla de nuestra percepción del mundo es su integridad, continuidad y constancia a pesar de lo fragmentario de nuestras observaciones. Es un verdadero milagro que siempre despierto en la mañana como la misma persona que se acostó la noche anterior.

La arquitectura profunda expresa “como el mundo nos toca” (MERLEAU-PONTY, 1991: 19), afirma Merleau-Ponty sobre las pinturas de Paul Cézanne.

Parafraseando otro concepto de este relevante filósofo, desearía plantear que la arquitectura significativa concreta y sensualiza la existencia humana como la “carne del mundo” (KEARNEY, 1994: 73-90). Merleau-Ponty explica la relación del cuerpo y el mundo con otra metáfora poética: “Nuestro propio cuerpo en el mundo es como el corazón del organismo, mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, hace respirar la vida y la sostiene íntimamente y con ella forma un sistema”(MERLEAU-PONTY, 1992: 203). Metafóricamente hablando la arquitectura enjaula



Figura 2 Juahni Pallasmaa, objeto arquitectónico, 1991. Acero oxidado

nuestros cuerpos para habitar en el organismo del mundo. Como sugiere Gaston Bachelard “... la casa es una gran cárcel” (BACHELARD, 1969: 7). La casa, el hogar es nuestro lugar de permanente retorno. Bachelard duda apropiadamente de la idea Heideggeriana que la ansiedad humana emerge fundamentalmente cuando somos lanzados en el mundo, cuando los seres humanos en la visión de Bachelard, siempre han nacido viendo el mundo pre-estructurado por la arquitectura, dentro de la cárcel de la arquitectura.

EL SENTIDO DE IDENTIDAD

Paradójicamente el sentido de identidad, fortalecido por el arte y la arquitectura, nos permite involucrarnos totalmente en las dimensiones mentales del sueño, la imaginación y el deseo. De hecho, podemos enfocar nuestra imaginación y sueños completamente dentro del espacio cerrado de una habitación, no en el exterior. Recintos, casas y ciudades constituyen la externalización más importante de la memoria humana, sabemos y recordamos quienes somos principalmente a través de las capas históricas de nuestro ambiente. Edificios y ciudades nos permiten soñar e imaginar con seguridad, pero también proveen un horizonte de comprensión y experiencia de la condición humana. En vez de crear objetos meramente de seducción visual, la arquitectura profunda relata, media y proyecta significado. Define horizontes de percepción, sentimiento y significado; nuestras percepciones y experiencias del mundo son significativamente condicionadas y alteradas por la arquitectura. Un fenómeno natural, como una tormenta, es percibida de una manera totalmente diferente cuando es experimentada a través de una construcción humana, comparado a enfrentarla en la naturaleza desnuda.

La arquitectura consiste en actos como habitar, ocupar, entrar, merodear, confrontar, etc, más que de elementos visuales. La forma visual de una ventana o una puerta, por ejemplo, no es arquitectura; los actos de mirar a través de la ventana o pasar a través de la puerta, esos son genuinos eventos arquitectónicos. Así, las experiencias arquitectónicas fundamentales son verbos más que sustantivos. El significado último de cualquier edificio relevante es más allá de la misma arquitectura. Los edificios significativos siempre retornan nuestra conciencia al mundo y nosotros mismos. Nos capacita a ver la majestuosidad de una montaña, la persistencia y paciencia de un árbol, y la sonrisa en la cara de un extraño. Dirige nuestra conciencia a nuestro propio sentido de identidad y ser. De hecho, nos hace experimentar a nosotros mismos como seres completamente corpóreos y espirituales integrados en la carne del mundo. Esta es el gran sentido de todo arte.

LA ARQUITECTURA DE LA IMAGEN

El dominio del ojo en el mundo actual, expresa una excesiva imaginería visual (una “interminable catarata de imágenes” (CALVINO, 1988: 57) como denominó Italo Calvino a nuestra situación), que difícilmente puede ser rebatida. Yo usaría la metáfora del “mar de los Sargazos de las imágenes” debido al sentido de eutrofización y sofocación causada por la sobreabundancia de imágenes en la realidad vivencial de hoy. Nuestra obsesión frecuente con la seductora imagen visual en todas las áreas de la vida contemporánea, promueve también una arquitectura óptica, que está deliberadamente concebida para difundirse y apreciarse como imágenes fotográficas instantáneas e impactantes, en vez de ser lentamente experimentadas de manera corporal a través de un encuentro físico y espacial. De hecho, hoy podemos hacer una distinción entre dos aspiraciones arquitectónicas, por un lado una arquitectura de la imagen, que esta siempre estimulada a dar menos cualidades en el encuentro real que en su hábil imagen fotográfica, y la otra arquitectura de la esencia, que es siempre infinitamente más rica cuando es confrontada de una manera corporal sobre lo que intenta realizar cualquier representación o reproducción visual. La primera ofrece meras imágenes de formas, mientras la última proyecta narrativas épicas de cultura, historia, tradición y existencia humana. La primera nos deja como espectadores, la segunda nos hace participantes con una responsabilidad ética total.

La imagen es un tema germinal en toda comunicación, experiencia y expresión artística. (PALLASMAA, 2001). Al final de su último film *Beyond the Clouds* (1994), Michelangelo Antonioni deja al protagonista, un fotógrafo, realizando un significativo comentario sobre la esencia múltiple y misteriosa de la imagen: “Pero sabemos que detrás de lo que cada imagen revela, hay otra imagen más fiel a la realidad, y después de esa imagen hay otra y luego otra detrás de la anterior, y así, hasta la verdadera imagen de una realidad misteriosa y absoluta que ninguno verá jamás.”⁴. Ezra Pound, el poeta moderno define la imagen artística como lo siguiente “Una imagen es lo que presenta un complejo intelectual y emocional de un instante de tiempo. Solo esa imagen, esa poesía, puede darnos un repentino sentido de libertad de los límites del tiempo y el espacio, un repentino sentido de crecimiento, que experimentamos en la presencia de las grandes obras de arte.” (MCCLATCHKY, 1990). Sin entrar en el amplio debate de las múltiples características y cualidades de la imagen mental, solo deseo sugerir una distinción, por un lado, entre la manipulación en el uso de la imagen con el propósito de reducir la imaginación y libertad (en la propaganda y publicidad por ejemplo), y por otro, con la imagen poética que tiene un impacto abierto y emancipador. Considerando el término de imagen poética o “química poética” (BACHELARD, 1983), de Bachelard, y su noción liberadora, saludable, integradora y también éticamente potente en las artes y la arquitectura.

[4] Extracto de la película *Par Delà des Nuages* [*Beyond the Clouds*], 1994. Michelangelo Antonioni.

EL COMPUTADOR Y LA IMAGINACIÓN

Permítanme un leve desvío a un tema que en las dos décadas pasadas ha tomado un rol central en la práctica y enseñanza arquitectónica: el computador y el diseño computarizado.

El computador es visto usualmente solo como una invención beneficiosa que libera la fantasía humana y facilita la eficiencia del trabajo de diseño. Deseo expresar mi seria preocupación al respecto. La imagería computacional al contrario aplasta nuestras magníficas capacidades imaginativas, multi-sensoriales, simultáneas y sincrónicas, tornando el proceso de diseño en una manipulación visual pasiva, un viaje óptico. El computador crea una distancia entre el creador y su objeto, mientras dibujar a mano o trabajar con modelos materiales, coloca al diseñador en un contacto táctil con los objetos y espacios que está diseñando. Más precisamente en la imaginación humana el objeto es contenido simultáneamente en la palma de la mano y dentro del cerebro. Estamos dentro y fuera del objeto al mismo tiempo. Más aún, el objeto se convierte en una extensión de nuestro cuerpo, y el cuerpo se proyecta en el objeto. El trabajo creativo convoca una empatía y compasión a través de la identificación y corporeidad.

Henry Moore, uno de los más sutiles escultores de la época moderna, hace un significativo comentario sobre el método artístico de trabajo y uso de la imaginación: “Esto hace el escultor. Debe continuamente luchar pensando en el uso, forma y espacialidad completa. Obtiene una forma sólida, que permanece dentro de su cabeza, cualquiera sea su tamaño, como si la tuviera completamente encerrada en la palma de su mano. Visualiza mentalmente una forma completa por todo alrededor, el sabe como se ve desde un lado u otro, se identifica con su centro de gravedad, con su masa, su peso, siente su volumen y el espacio que desplaza en el aire.” (MOORE, 1966: 62-64). El escultor utiliza una imaginación simultánea, sintética y multi-sensorial, y una empatía corporal que está más allá del más poderoso de los computadores.

COMPRESIÓN CORPORAL

En su escrito, este escultor magistral enfatiza la naturaleza corporal del trabajo creativo, y el juego esencial entre el cuerpo y la mente, lo concreto y abstracto, lo material e imaginario. Todos nuestros órganos y sentidos “piensan” en el sentido de identificar, cualificar y procesar información, y facilitan reacciones y decisiones inconscientes. No es de extrañar que Martin Heidegger escribiera de la mano pensante; “La mano es infinitamente diferente de todos los órganos de captura...Cada movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos lleva en si mismo pensamiento, cada gesto de las manos plantea en si misma este concepto. Todo el trabajo de la mano está basado en pensamiento.”

(HEIDEGGER, 1977: 357). El poeta Charles Tomlinson remarca la base corporal aun en la práctica de la pintura y poesía. “La pintura, si deseas, despierta la mano, dibuja en tu sentido de coordinación muscular, en tu sentido del cuerpo. La poesía también, articula, tensa y cabalga hacia el final de la línea, o viene a descansar en una pausa de la línea, la poesía también brinda al hombre completo el juego y sentido corporal de sí mismo.” (MCCLATCHKY, 1990: 280).

Merleau-Ponty extiende estos procesos de pensamiento incluyendo el cuerpo completo, planteando; “El pintor “toma el cuerpo con él” (dice Paul Valery). De hecho no podemos imaginar que una mente pudiera pintar” (MERLEAU-PONTY, 1964: 162). De seguro es igualmente inconcebible que una mente pueda concebir arquitectura debido al irremplazable y esencial rol del cuerpo en la constitución de la arquitectura, los edificios son extensiones de nuestros cuerpos, recuerdos, identidades y mentes.

Aun la más abstracta de las tareas no tiene sentido separada de su base en el cuerpo humano. El arte abstracto también articula la carne del mundo y compartimos lo carnal así como la realidad gravitacional con nuestros cuerpos físicos y especiales. Esta es la esencia de la famosa confesión de Albert Einstein al matemático francés Jacques Hadamar, relativa a que sus ideas de matemática y física avanzan a través de imágenes corporales y musculares más que por palabras o conceptos numéricos (HADAMAR, 1945).

El filósofo Edward S. Casey, que escribió estudios fenomenológicos originales sobre el lugar, la memoria y la imaginación, argumenta “La memoria corporal es [...] el centro natural de cualquier registro sensitivo del recuerdo [...] No hay memoria sin memoria corporal” (CASEY, 2000: 148 y 170). Mas aun recientes estudios filosóficos como *The Body in the Mind* de Mark Johnson, y *Philosophy in the Flesh* de Johnson y George Lakoff, argumentan enfáticamente la naturaleza corporal del mismo pensamiento (JOHNSON, 1987).

Se ha aclarado también que necesitamos repensar varios de los fundamentos de la experiencia y actividad arquitectónica. Además de equilibrar el sesgo visual del pensamiento arquitectónico, también tenemos que revisar críticamente la aproximación arquitectónica con un énfasis intelectual y lógico. Un arquitecto sabio trabaja con su cuerpo y su sentido de sí mismo, mientras trabaja en un edificio o un objeto, el arquitecto está simultáneamente involucrado en una perspectiva invertida, su auto-imagen en relación al mundo y su conocimiento existencial. Además de su conocimiento y habilidades operativas, hay un conocimiento existencial modelado por la experiencia de vida de cada uno. En el trabajo de diseño estas dos categorías de conocimiento se funden.

En el trabajo creativo, se realiza una poderosa identificación y proyección; el cuerpo entero y la constitución mental



Figura 3 El pueblo de montaña de Casares, España del Sur.

del creador se convierte en el lugar de trabajo. Aun Ludwig Wittgenstein, cuya filosofía es bastante ajena a la imaginaria corporal, reconoce la interacción del trabajo arquitectónico y filosófico en la imagen del ser; “Trabajar en filosofía, como trabajar en arquitectura en muchos aspectos, es realmente trabajar más en uno mismo. En su propia concepción. En como uno ve las cosas...” (WITTGENSTEIN, 1998: 24).

El trabajo creativo tiene siempre dos focos, el mundo y el ser, y cada trabajo profundo es esencialmente un microcosmos y un autorretrato. Jorge Luis Borges posee una expresión memorable a esta doble perspectiva “Un hombre se plantea a si mismo la tarea de retratar el mundo. Con los años llena una superficie dada con imágenes de territorios y reinos, montañas, bahías, barcos, islas, peces, recintos, instrumentos, cuerpos celestiales, caballos y personas. Pronto el muere descubriendo que este paciente laberinto de líneas es un dibujo de su propio rostro” (BORGES, 2000: 143).

En nuestra comprensión actual de la arquitectura tendemos a encerrarnos fuera del mundo. Así, es exactamente la frontera del ser que es abierta y articulada en la experiencia artística. Como plantea Salman Rushdie: “La literatura esta hecha en la frontera del ser y el mundo, y durante el acto creativo este borde se suaviza, se hace penetrable y permite al mundo fluir en el artista y al artista fluir al mundo.” (RUSHDIE, 1996: 8). La arquitectura está seguramente en esa línea fronteriza existencial.

LA PRIMACÍA DEL TACTO: HAPTICIDAD DE LA AUTO-IMAGEN

La línea fronteriza entre el ser y el mundo es identificada por nuestros sentidos. Nuestro contacto con el mundo ocurre en la piel del ser por medio de partes especializadas de nuestra membrana envolvente. Todos los sentidos, incluyendo la visión, son extensiones del sentido táctil, los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tacto y se relacionan con lo táctil “A través de la visión tocamos el sol y las estrellas” remarca poéticamente Martin Jay al referirse a Merleau-Ponty (LEVIN, 1993: 14).

El antropólogo Ashley Montagu, basado en evidencia médica, confirma la primacía del dominio háptico; “[La piel] es el más antiguo y más sensible de nuestros órganos, nuestro primer modo de comunicación y nuestro protector más eficiente [...] Aun la cornea transparente del ojo esta cubierta por una capa de piel modificada [...] El tacto es pariente de nuestro ojos, oídos, nariz y boca. En este sentido, se diferencia con los otros, en el hecho que parece reconocer una evaluación anterior del tacto como la “madre de los sentidos” (MONTAGU, 1968: 3).

En su libro *Body, Memory and Architecture* (Cuerpo, Memoria y Arquitectura), uno de los primeros estudios de la

esencia corporal de la experiencia arquitectónica, Kent C. Bloomer y Charles Moore indican también la primacía del dominio háptico “La imagen del cuerpo [...] es conformada fundamentalmente por la experiencia háptica y de orientación en la etapas tempranas de la vida. Nuestras imágenes visuales son desarrolladas más tarde, y dependen para su significado de experiencias primarias que son adquiridas hápticamente” (BLOOMER y MOORE, 1977: 44).

El tacto es el modo sensorial que integra nuestras experiencias del mundo y nosotros mismos. Cada percepción visual es fundida e integrada en el continuo háptico del ser, mi cuerpo recuerda quien soy y como estoy ubicado en el mundo. En el primer volumen del libro de “Marcel Proust En Busca del Tiempo Perdido, el protagonista despierta en su cama, reconstruye su identidad y ubicación a través de la memoria corporal “la memoria compone sus tobillos, sus rodillas, sus hombros” (PROUST, 1992: 4-5). Mi cuerpo es verdaderamente la nave de mi mundo, no en el sentido de un punto de vista de la perspectiva central, sino como punto de referencia, memoria, imaginación e integración.

EL TACTO INCONSCIENTE

Usualmente no nos damos cuenta que una experiencia inconsciente de tacto está inevitablemente involucrada en la propia visión. Cuando miramos, los ojos tocan y después que hemos visto un objeto, hemos ya tocado y juzgado su peso, temperatura y textura superficial. El tacto es la inconsciencia de la visión, y su experiencia táctil oculta determina las cualidades sensibles del objeto percibido. El sentido del tacto envía mensajes de invitación o rechazo, cercanía o distancia, placer o repulsión. Es exactamente esta dimensión inconsciente del tacto en la visión que es desastrosamente rechazada en nuestra arquitectura y diseño, fuertemente tendiente a lo visual. Nuestra arquitectura puede atraer y asombrar al ojo, pero no otorga lugar para nuestros cuerpos, memorias y sueños.

“Vemos la profundidad, velocidad, suavidad y dureza de los objetos, dice Cézanne aun vemos su olor. Si un pintor desea expresar el mundo, su sistema de color debe generar este indivisible complejo de impresiones, de otra manera su pintura solo sugiere posibilidades sin producir la unidad, presencia e intransable diversidad que gobierna la experiencia y que define nuestra realidad” (MERLEAU-PONTY, 1991: 15), escribe enfáticamente Merleau-Ponty.

Al desarrollar la noción de Goethe sobre “realzar la vida” en la década del 1890, Bernard Berenson sugirió que cuando se experimenta una obra artística realmente imaginamos un encuentro físico genuino a través de “sensaciones idealizadas”. Los más importantes Berenson los llamó “Valores táctiles” (MONTAGU, 1968: 3008-3009). En su visión, el auténtico trabajo artístico estimula nuestras sensaciones idealizadas de tacto y estas sensaciones realzan la vida.



Figura 4 Formaciones rocosas en el archipiélago sud-oeste del Golfo de Finlandia.

Una obra arquitectónica bella genera de manera similar un complejo de impresiones, o sensaciones idealizadas, como experiencias de movimiento, peso, tensión, dinámica estructural, contrapeso formal y ritmo, que llega a ser la medida de lo real para nosotros. Cuando entré al patio del Instituto Salk, un par de décadas atrás, me sentí inmediatamente impulsado a caminar al muro de hormigón más cercano y sentir su temperatura, la sensación de seda y pile viva era poderosa. Louis Kahn realmente vio la suavidad del césped en las alas de la mariposa y agregó ceniza volcánica a la mezcla de hormigón para alcanzar una terminación extraordinariamente blanda⁵. La verdadera calidad arquitectónica se manifiesta en el prestigio completo e incuestionable de la experiencia. Una resonancia e interacción sucede entre el espacio y la persona que lo experimenta, yo me planteé en el espacio y el espacio me acogió. Este es el “aura” de un trabajo artístico como lo indica Walter Benjamin.

LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA COMO UN INTERCAMBIO

En la experiencia del arte y la arquitectura, sucede un particular intercambio; entrego mis emociones y asociaciones al trabajo o al espacio y dejo que el aura libere mis percepciones y pensamientos. En la visión de Joseph Brodsky, cuando lee un poema le dice al lector “Sé como yo”. (BRODSKY, 1997: 206). Por ejemplo, cuando experimentamos la sensible melancolía de la arquitectura de Michelangelo, de hecho hace evocar nuestro propio sentido de melancolía y se refleja en la obra arquitectónica. Le presto mi melancolía a la escalera Laurenciana, del mismo modo que le presto a Raskolnikov mi experiencia de espera frustrada en Crimen y Castigo de Dostoyevski. Esta identificación con el trabajo de arte y la escena representada es tan poderosa, que encuentro inevitable mirar la pintura de Tiziano “The Flaying of Marsyas, en la cual el sátiro es despellejado vivo en venganza de Apolo, porque siento que mi propia piel está siendo violentamente despellejada.

Una obra arquitectónica no es experimentada como una serie de imágenes ópticas aisladas, es vivida en su completa e integral materialidad, en su esencia corporal y espiritual. Ofrece formas placenteras y superficies moldeadas para el tacto del ojo, pero también incorpora e integra las estructuras físicas y mentales, lo que da a nuestra experiencia existencial de ser una fuerte coherencia y significado. Un gran edificio realza y articula nuestra comprensión de gravedad, horizontalidad y verticalidad, las dimensiones de arriba y abajo, de materialidad, como de los enigmas de la existencia, la luz y el silencio.

LA BUSQUEDA DE LO HÁPTICO

La cultura tendenciosamente visual de nuestro tiempo, y su subsecuente arquitectura óptica, han hecho surgir una búsqueda de la arquitectura háptica y multisensorial, una arquitectura de la invitación. La cultura actual de control y velocidad, eficiencia y racionalidad favorece una arquitectura del ojo con su imaginería instantánea, y todavía distante impacto inmediato. La arquitectura háptica al contrario promueve la lentitud e intimidad, apreciada y comprendida gradualmente como imágenes del cuerpo y la piel. Milan Kundera asocia el olvido con la velocidad y el recuerdo con la lentitud; “Hay un vínculo secreto entre lentitud y memoria, entre velocidad y olvido...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.” (KUNDERA, 1966: 39). Nuestra cultura de la velocidad puede convertirse trágicamente en una cultura de la amnesia. Montagu ve un cambio mas amplio que toma lugar en la conciencia de occidente, que ciertamente tiene implicaciones inmediatas en la arquitectura, el arte y el diseño. “En el mundo Occidental hemos comenzado a descubrir nuestros sentidos negados. Esta comprensión creciente representa algo de una tardía insurrección contra la dolorosa depravación de la experiencia sensorial que hemos sufrido en nuestro mundo tecnologizado” (SEAMON y MUGERAUER, 1989: 202).

EL CUERPO COMO LUGAR

En el trabajo creativo, el arquitecto y el artista parecen estar directamente involucrando sus cuerpos y sus experiencias existenciales más que enfocados en el problema objetivo y externo. Un gran músico toca consigo mismo más que solo con su instrumento, y un gran jugador de fútbol internaliza y corporeiza el campo, en vez de solamente patear el balón. “El jugador entiende donde hacer el gol, lo que es más vivido que conocido. La mente no habita el campo de juego, sino el campo es habitado por un “cuerpo conocedor”, escribe Richard Lang comentando los puntos de vista de Merleau-Ponty sobre la habilidad del jugador de fútbol (MERLEAU-PONTY, 1963: 168). Un arquitecto o artista, que internaliza su quehacer, trabaja de una manera corporal, su éxito o fracaso es sentido en el cuerpo más que como una acción cognitiva. Sensaciones del cuerpo desbalanceado, deformado, irritado y adolorido me indican que el trabajo en el tablero no ha llegado a una solución satisfactoria. Esto se aplica también a la escritura. No puedo analizar intelectualmente un error, es mi cuerpo que lo sabe. Mi cuerpo también conoce cuando el trabajo ha llegado a una configuración coherente y agradece esa condición a través de una sensación relajante y corporalmente placentera.

[5] Scott Poole, “Pumping Up: Digital steroids and the Design Studio”. manuscrito sin publicar, 2005.

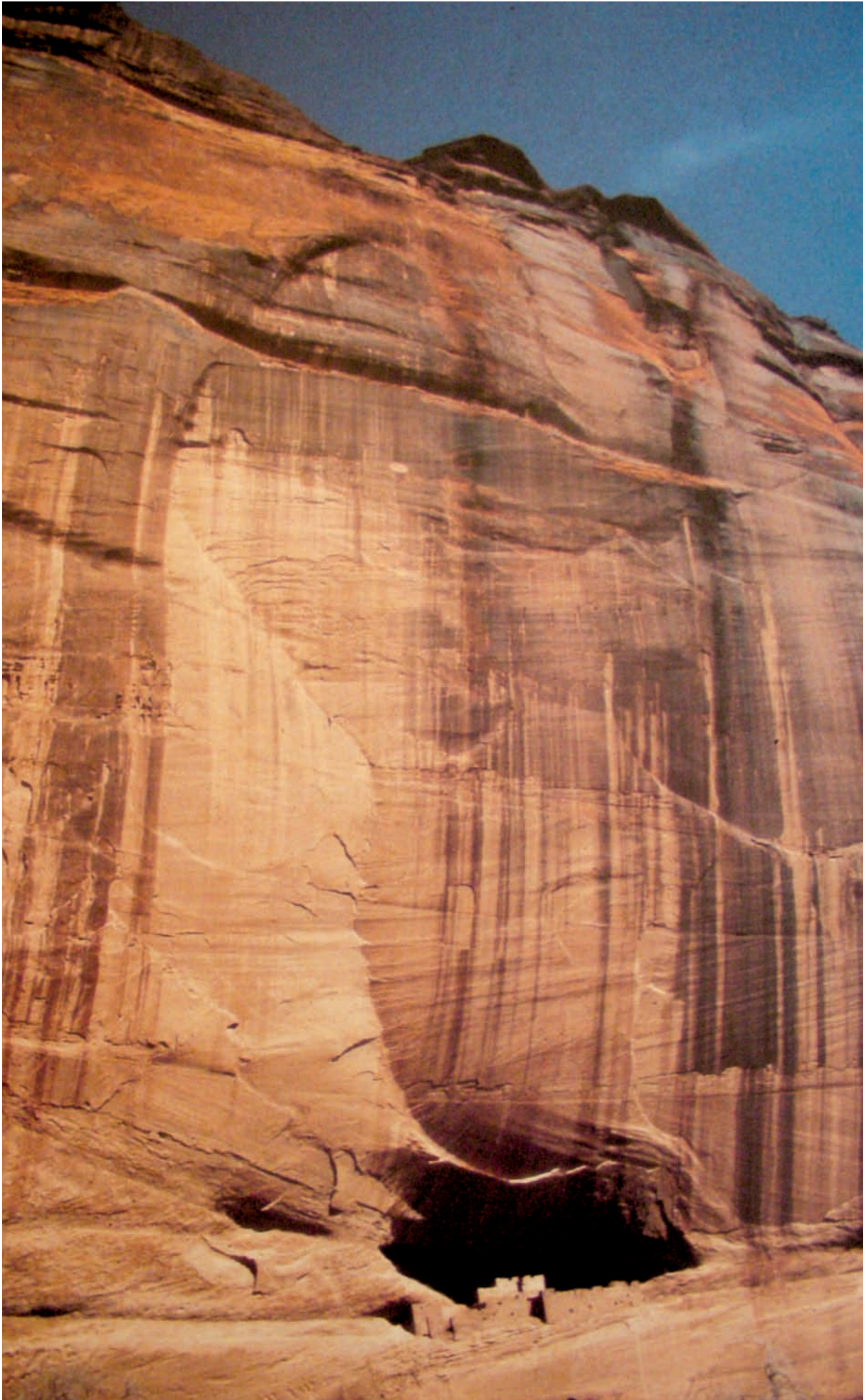


Figura 5 “La Casa With”, una estructura nativa Anasazi, Canyon de Chelly, Arizona.

IMÁGENES DE MATERIA

Gastón Bachelard hace una distinción esencial entre “imágenes de forma” e “imágenes de materia” (BACHELARD, 1983). En su visión, imágenes e imaginaciones que surgen de la materia tienen un poder emocional más fuerte que cuando son producto de la pura imaginación formal. Esta observación parece apoyar la primacía del dominio háptico. Imágenes de materia evocan también elementos de tiempo y duración a través de procesos materiales, de envejecimiento, erosión y uso. Es interesante considerar que el arte contemporáneo del el Arte Povera de hecho ha favorecido imágenes de materia sobre imágenes de forma.

En la visión de Bachelard las imágenes verdaderamente significativas son mediadas por cuatro elementos; tierra, agua, aire y fuego; él habla de “química poética” y de la “química de los poetas” (EHRENZWEIG, 1975). Este interés en las imágenes de materia y los elementos antiguos ha entrado también en el pensamiento arquitectónico actual. Hoy día, la arquitectura está igualmente interesada en crear sensaciones de gravedad, materialidad y tiempo, en vez de las formas abstractas y atemporales de la geometría. Este nuevo interés en la materialidad y el tiempo también ha fortalecido la presencia de la Madre Tierra en las imágenes arquitectónicas actuales.

VISIÓN DESENFOCADA

Un factor destacado en la envolvente experiencia espacial, de interioridad y hapticidad es la deliberada eliminación de la visión agudamente enfocada. Esta observación ha ingresado difícilmente en el discurso teórico de la arquitectura, ya que la teoría arquitectónica sigue basada en la visión enfocada, la intencionalidad consciente y la representación perspectiva. El desarrollo histórico de las técnicas de representación del espacio está estrechamente vinculada con el desarrollo de la misma arquitectura. Las técnicas de representación revelan la comprensión vigente del espacio y viceversa, los modos de representación espacial guían la especialidad del pensamiento. De hecho es provocador que las imágenes generadas computacionalmente de la arquitectura parecen como si siempre tuvieran lugar en un espacio homogéneo e insípido, un espacio abstractamente matemático más que un espacio humano existencial y vivido.

La comprensión perspectiva del espacio ha enfatizado más aún la arquitectura de la visión. El desafío de liberar el ojo de su posición perspectiva ha llevado a la concepción de la perspectiva múltiple y el espacio simultáneo y háptico. Por su definición el espacio perspectiva nos convierte en observadores exteriores, mientras los espacios simultáneos y hápticos nos rodean y envuelven en su entorno y nos convierten en participantes interiores. Esta es la esencia perceptual y psicológica del espacio pictórico en el Im-

presionismo, Cubismo y Expresionismo Abstracto. Somos empujados en el espacio y llevados a experimentarla como participantes en una sensación completamente corporal. La realidad ensalzada de estas obras de arte derivan de la manera que vinculan nuestros mecanismos perceptuales y psicológicos y articulan la frontera entre la experiencia del observador y el mundo. En arquitectura, por otro lado, la diferencia entre la arquitectura que invita a una experiencia multi-sensorial y corporal y por otro lado la visualización fría y distante es igualmente clara. Las obras de Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Louis Kahn, Carlo Scarpa y más recientemente Steven Holl y Peter Zumthor pueden darnos ejemplos de arquitectura multisensorial que refuerza nuestro sentido de lo real.

En estados emocionales ensalzados, como escuchar música o cuidar de nuestros seres queridos, tendemos a eliminar el sentido objetivo y distante de la visión, cerrando nuestros ojos. La integración espacial, formal y colorida de una pintura es a menudo apreciado reduciendo la focalización de la vista. Aun, una actividad creativa e intelectual convoca un modo subconsciente de visión desenfocado e indiferenciado que se funde con la experiencia táctil integral (EHRENZWEIG, 1973). El objeto de un acto creativo no es solo identificado y observado por el ojo y el tacto, es introvertido, identificado con su propio cuerpo y condición existencial. De hecho pensamos la visión enfocada es bloqueada y los pensamientos viajan en una mirada distraída.

VISION PERIFÉRICA

Las fotografías arquitectónicas son imágenes centralizadas de formas enfocadas. Sin embargo, la calidad de una realidad arquitectónica parece depender fundamentalmente de la naturaleza de la visión periférica, que despliega el sujeto en el espacio. Un contexto boscoso, un jardín japonés, espacios arquitectónicos ricamente decorados, así como interiores ornamentales, otorgan amplios estímulos para la visión periférica y estos entornos nos centran en el espacio. El dominio perceptual inconsciente, que es experimentado fuera de la esfera de la visión enfocada es tan importante como la imagen enfocada. De hecho hay evidencia médica que confirma que la visión periférica tiene una alta prioridad en nuestro sistema mental y perceptual (EHRENZWEIG, 1973). Estas observaciones sugieren que una de las razones de que los entornos urbanos y arquitectónicos de nuestro tiempo tienden a dejarnos fuera, en comparación con el fuerte involucramiento emocional de los entornos naturales e históricos, es su pobreza de estímulos para la visión periférica. La percepción periférica inconsciente transforma las imágenes ópticas en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra al espacio y los eventos, mientras la visión enfocada nos empuja fuera del espacio y nos hace meros observadores. La mirada defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, cargada y torturada por la sobrecarga sensorial,

pueden eventualmente abrir nuevos dominios de visión y pensamiento, alimentados del deseo implícito de ojo de control y poder. Quizás la pérdida de foco puede también liberar al ojo de su dominio histórico patriarcal.

"Si el cuerpo hubiera sido fácil de entender, nadie habría pensado que tenemos una mente." (RORTY, 1979: 239)

"La vista es el instrumento de ajuste con el ambiente que permanece hostil, sin importar si se ha ajustado con él". (BRODSKY, 1992: 107)

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1969.
- BACHELARD, Gaston. *Water and Dreams, An Essay On the Imagination and Matter*. Dallas: The Pegasus Foundation, 1983.
- BLOOMER, Kent C. y MOORE, Charles W. *Body, Memory and Architecture*. New Haven and London: Yale University Press, 1977.
- BORGES, Jorge Luis. "The Maker" en *Jorge Luis Borges, Selected Poems*. New York, London: Alexander Coleman. Penguin, 2000.
- BRODSKY, Joseph. *Watermark*. London y New York: Penguin Books, 1992.
- BRODSKY, Joseph. "An Immodest Proposal", *On Grief and Reason*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.
- CALVINO, Italo. *Six Themes for the Next Millennium*. New York: Vintage Books, 1988.
- CASEY, Edward S. *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- EHRENZWEIG, Anton. *The Hidden Order of Art*. Paladin, London, 1973.
- EHRENZWEIG, Anton. *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*. London: Sheldon Press, 1975.
- HADAMAR, Jacques. *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton University Press, 1945.
- HARRIES, Karsten. "Building and the Terror of Time", *Perspecta*, The Yale Architectural Journal, issue 19. Cambridge: The MIT Press 1982.
- HEIDEGGER, Martin. *Basic Writings*. New York, Hagerstown, San Francisco y Londres: Ed. David Farrell Krell. Harper & Row 1977.
- JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.
- KEARNEY, Richard. "Maurice Merleau-Ponty", *Modern Movements in European Philosophy*. Manchester and New York: Manchester University Press 1994.
- KUNDERA, Milan. *Slowness*. New York: Halper Collins Publishers, 1966.
- LEVIN, David Michael. *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze, 87-88*. Citado en, *The Body's Recollection of Being*. London-Boston-Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- LEVIN, David Michael. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press, 1993.
- MCCLATCHKY, J.D. "Introduction", *Poets on Painters*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1990, XI.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Structure of Behaviour*. Boston: Beacon Press, 1963.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Primacy of Perception*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "Cézanne's Doubt", en *Maurice Merleau-Ponty, Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press, III, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1992.
- MONTAGU, Ashley. *Touching: The Human Significance of the Skin*. New York: Harper & Row, 1968.
- MOORE, Henry. "The sculptor speaks", en *Henry Moore on Sculpture*. London: Ed. Philip James. MacDonald 1966.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Thus Spake Zarathustra*. Viking Press: New York, 1956.
- PALLASMAA, Juhani. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2001.
- PLATON, *Timaeus and Critias*. London: Penguin Books 1977.
- PROUST, Marcel. *In Search of Lost Time: Swann's Way*. London: The Random House, 1992.
- RELPH, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion Limited, 1976.
- RORTY, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Evanston: Princeton University Press, 1979.
- RUSHDIE, Salman. "Eikö mikään ole pyhää?" [Isn't anything sacred?]. *Parnasso*: Helsinki, 1996.
- SEAMON, David, MUGERAUER, Robert, *Dwelling, Place & Environment*. New York: Columbia University Press, 1989.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*, editado por Georg Henrik von Wright. Malden, MA: Blackwell Publishing, 1998.