

LOS OJOS DE LA PIEL LA ARQUITECTURA Y LOS SENTIDOS JUHANI PALLASMAA



GG

SEGUNDA EDICIÓN AMPLIADA

Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

LOS OJOS DE LA PIEL LA ARQUITECTURA Y LOS SENTIDOS JUHANI PALLASMAA

TRADUCCIÓN DE MOISÉS PUENTE Y CARLES MURO

Título original: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*,
tercera edición publicada por Wiley-Academy, Chichester (West Sussex) en 2012.

Imagen de la cubierta: Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás*, 1601-1602. (detalle).
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/fotografía: Hans Bach.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

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

La responsabilidad sobre la precisión de la traducción reside únicamente en la Editorial Gustavo Gili, y no es responsabilidad de John Wiley & Sons Limited.

© de la traducción: Moisés Puente (textos de Steven Holl y Juhani Pallasmaa)
y Carles Muro (texto de Peter MacKeith)

© John Wiley & Sons, 2012. Todos los derechos reservados.
y para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014

ISBN: 978-84-252-2627-4 (PDF digital)
www.ggili.com

ÍNDICE

Prólogo

Hielo fino. Steven Holl	7
-------------------------	---

Introducción a la segunda edición

Tocar el mundo. Juhani Pallasmaa	11
----------------------------------	----

Parte primera

Visión y conocimiento	19
Crítica al ocularcentrismo	23
El ojo narcisista y nihilista	26
Espacio oral <i>versus</i> espacio visual	28
Arquitectura retiniana y la pérdida de la plasticidad	30
Una arquitectura de imágenes visuales	34
Materialidad y tiempo	37
El rechazo de la ventana de Alberti	39
Una nueva visión y el equilibrio sensorial	40

Parte segunda

El cuerpo en el centro	49
Experiencia multisensorial	52
El significado de la sombra	57
Intimidación acústica	59
Silencio, tiempo y soledad	63
Espacios del olfato	64
La forma del tacto	68
El sabor de la piedra	70
Imágenes de músculo y hueso	72
Imágenes de acción	74
Identificación corporal	76
Mímesis del cuerpo	77
Espacios de memoria e imaginación	78
Una arquitectura de los sentidos	81
El cometido de la arquitectura	82

Una manija y un apretón de manos

Una introducción a Juhani Pallasmaa y a su obra Peter MacKeith	89
---	----

Índice de nombres	125
Créditos de las ilustraciones	127

PRÓLOGO

HIELO FINO. Steven Holl

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

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

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

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

la inanalizable arquitectura de los sentidos cuyas propiedades fenomenológicas concreta en sus escritos, que tienden hacia una filosofía de la arquitectura.

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

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

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

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

bre el “ruido de fondo”. Hoy en día “la profundidad de nuestro ser” pisa hielo fino.

¹ *a+u. Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (número especial sobre la obra de Steven Holl), julio de 1994 (parte de los textos de esta publicación están traducidos en: Holl, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011).

² Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1959 (versión castellana: *La experiencia de la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000).

³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, Éditions Gallimard, París, 1964 (versión castellana: *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1970).

INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA EDICIÓN TOCAR EL MUNDO

Juhani Pallasmaa

Mi librito *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* se publicó por primera vez en 1996 en la colección Polemics de la editorial Academy Editions de Londres. Los editores de la colección me invitaron a que escribiera un extenso ensayo de 32 páginas sobre un tema que encontré pertinente en el discurso arquitectónico de la época.

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

Para mi sorpresa, el modesto libro tuvo una muy buena acogida y se convirtió en una lectura necesaria en los cursos de teoría de la arquitectura de numerosas escuelas de arquitectura de todo el mundo.

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

Durante los años que han pasado desde que escribí el libro, el interés por la trascendencia de los sentidos ha crecido significativamente, tanto en el ámbito filosófico como en términos de la ex-

perencia, del hacer y del enseñar arquitectura. Se han fortalecido y confirmado mis suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesamiento de las respuestas e ideas sensoriales. En particular, las investigaciones filosóficas sobre la corporeidad humana y las recientes investigaciones neurológicas han proporcionado apoyo a mis conjeturas.

Al escoger el título *Los ojos de la piel* quería expresar la importancia del sentido del tacto para nuestra experiencia y nuestra comprensión del mundo, pero también pretendía crear una especie de cortocircuito conceptual entre el sentido dominante de la vista y la reprimida modalidad sensorial del tacto. Más tarde aprendí que nuestra piel es capaz de distinguir una serie de colores; de hecho, vemos a través de la piel.¹

La importancia del sentido del tacto en la vida humana se ha hecho cada vez más manifiesta. La opinión del antropólogo Ashley Montagu, basada en pruebas médicas, confirma la primacía del mundo háptico:

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

El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran en el continuum háptico del yo; mi cuerpo me recuerda quién soy y en qué posición estoy en el mundo. Mi cuerpo es realmente el ombligo de mi mundo, no en el sentido del punto de vista de la perspectiva central, sino como el verdadero lugar de referencia, memoria, imaginación e integración. Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y to-

das las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente.

Es evidente que la arquitectura “enriquecedora”³ tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y ayudar a fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo. El fundamental cometido mental de los edificios es el alojamiento y la integración; ellos proyectan nuestras medidas humanas y el sentido de orden en un espacio natural inmensurable y sin propósito. La arquitectura no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía; articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo.

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

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

En su trabajo creativo, tanto el artista como el artesano se involucran directamente con sus cuerpos y sus experiencias existenciales, más que centrarse en un problema externo y objetivado. Un arquitecto sabio trabaja con todo su cuerpo y sentido del yo. Al trabajar sobre un edificio o un objeto, el arquitecto simultáneamente se dedica a una perspectiva inversa, su propia imagen; o, más exactamente, su experiencia existencial. En el trabajo creativo tiene lugar una poderosa identificación y proyección; toda la constitución corporal y mental del hacedor se convierte en el emplazamiento de la obra. Ludwig Wittgenstein reconoce la interacción entre la obra filosófica y arquitectónica con la imagen del yo: “En realidad, trabajar en filosofía —como en muchos sentidos en arquitectura— no es más que trabajar sobre uno mismo, sobre la propia interpretación de uno mismo, sobre cómo ve uno las cosas”.⁴

Normalmente, el ordenador se considera una invención únicamente beneficiosa que libera la fantasía humana y que facilita un trabajo de proyecto eficiente. Me gustaría expresar mi seria preocupación al respecto, al menos en lo que se refiere al actual papel del ordenador en el proceso proyectual. Las imágenes por ordenador tienden a aplanar nuestras magníficas, multisensoriales, simultáneas y sincrónicas capacidades de imaginación al convertir el proceso de proyecto en una manipulación visual pasiva, un viaje retiniano. El ordenador crea una distancia entre el hacedor y el objeto, mientras que el dibujo a mano, así como trabajar con maquetas, colocan al proyectista en un contacto háptico con el objeto o espacio. En nuestra imaginación, el objeto se sujeta con la mano y se mantiene simultáneamente dentro de la cabeza, y nuestros cuerpos modelan la imagen figurada y proyectada físicamente. Estamos dentro y fuera del objeto al mismo tiempo. El trabajo creativo exige identificación, empatía y compasión corporales y mentales. Investigaciones recientes sobre las neuronas espejo proporcionan una base experimental para el entendimiento del complejo proceso de simulación corpórea.⁵

También ha despertado mi interés el papel que desempeña la visión periférica y desenfocada en nuestra experiencia vivida del

mundo, así como en nuestra experiencia de la interioridad de los espacios en los que vivimos. Un factor destacable en la experiencia de envolver la espacialidad, la interioridad y la hapticidad es la supresión deliberada de la visión nítida y enfocada. Este tema apenas ha entrado en el discurso teórico arquitectónico, puesto que la teoría arquitectónica continúa interesándose por la visión enfocada, la intencionalidad consciente y la representación en perspectiva. La esencia misma de la experiencia vivida está modulada por el imaginario háptico inconsciente y por la visión periférica desenfocada. La visión enfocada nos enfrenta con el mundo, mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo. Además de la crítica a la hegemonía de la visión, necesitamos reconsiderar la esencia misma de la visión y la colaboración entre los diferentes reinos sensoriales.

Las fotografías de arquitectura son imágenes centralizadas de una *Gestalt* enfocada, mientras que la calidad de una realidad arquitectónica parece depender fundamentalmente de la naturaleza de la visión periférica que desarrolla el sujeto en el espacio. Un contexto boscoso y un espacio arquitectónico ricamente moldeado facilitan abundantes estímulos para la visión periférica, y estos escenarios nos centran en el espacio mismo. El campo perceptivo preconsciente que se experimenta fuera de la esfera de la visión enfocada parece ser existencialmente tan importante como la imagen enfocada. De hecho, existen pruebas médicas de que la visión periférica tiene más importancia en nuestro sistema perceptivo y mental.⁶

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

La teoría, la enseñanza y la práctica de la arquitectura se han dedicado principalmente a la forma. Sin embargo, tenemos una

asombrosa capacidad para percibir y captar de una manera inconsciente y periférica entidades y atmósferas complejas. Las características atmosféricas de los espacios, lugares y escenarios se captan antes de que se produzca cualquier observación consciente de los detalles. A pesar de la importancia obvia de la percepción atmosférica, esta se ha introducido con dificultad en el discurso arquitectónico. De nuevo, las investigaciones neurológicas sugieren que nuestros procesos de percepción y cognición avanzan desde la captación instantánea de entidades hacia la identificación de detalles, más que en sentido inverso.

Desde que escribí *Los ojos de la piel* hace más de quince años he ampliado mi análisis crítico acerca del abandono de la esencia corpórea de la percepción, la cognición y la consciencia en dos libros posteriores publicados por la editorial John Wiley & Sons y traducidos por la Editorial Gustavo Gili: *La mano que piensa. Sabiduría existencia y corporal en la arquitectura* (2009; edición española en 2012) y *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en arquitectura* (2011; edición española en 2014).

(Introducción revisada, Washington, 20 de septiembre de 2011)

¹ Turrell, James, “Plato’s Cave and Light Within”, en Heikkinen, Mikko (ed.), *Elephant and Butterfly: Permanence and Change in Architecture*, IX Simposio Alvar Aalto, Jyväskylä, 2003, pág. 144.

² Montagu, Ashley, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, Nueva York, 1986, pág. 3 (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004).

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

⁴ Wittgenstein, Ludwig, MS 112 46: 14-10-1931, en Von Wright, G. H. (ed.), *Ludwig Wittgenstein – Culture and Value*, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, pág. 24.

⁵ Véase, por ejemplo: Modell, Arnold H., *Imagination and the Meaningful Brain*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2003; y Johnson, Mark, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2007.

⁶ Véase: Ehrenzweig, Anton, *The Psychoanalysis of Artistic vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Sheldon Press, Londres, 1975.

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

Johann Wolfgang von Goethe

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

Friedrich Nietzsche

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

Richard Rorty

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

Jorge Luis Borges

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

Maurice Merleau-Ponty

PARTE PRIMERA

Visión y conocimiento

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

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

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

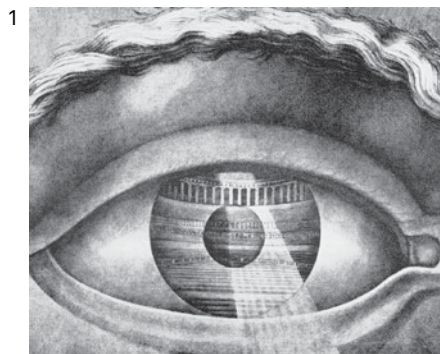
La invención de la representación en perspectiva hizo del ojo el punto central del mundo perceptivo, así como del concepto del yo. La propia representación en perspectiva se convirtió en una forma

simbólica que no solo describía, sino que también condicionaba la percepción.

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

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

A medida que los filósofos revelan el paradigma ocularcentrista de nuestra relación con el mundo y con nuestro concepto de conocimiento —el privilegio epistemológico de la vista—, también se torna importante estudiar críticamente el papel de la vista en relación con el resto de los sentidos a la hora de entender y poner en práctica el arte de la arquitectura. Como el resto de las artes, la arquitectura se enfrenta fundamentalmente a cuestiones de la existencia humana en el espacio y el tiempo, y expresa y refiere la existencia humana en el mundo. La arquitectura está profundamente comprometida con cuestiones metafísicas del yo y del mundo, de la interioridad y de la exterioridad, del tiempo y de la duración, de la vida y de la muerte. “Las prácticas estéticas y culturales son particularmente susceptibles a la experiencia cam-



El ocularcentrismo y la violación del ojo

1

La arquitectura se ha considerado una forma artística del ojo.

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

2

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

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

biante del espacio y del tiempo, justamente porque implican la construcción de representaciones y artefactos espaciales fuera del flujo de la experiencia humana”¹⁵, escribe David Harvey. La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda. Como consecuencia de esta interdependencia entre el espacio y el tiempo, entre la dialéctica del espacio exterior e interior, entre lo físico y lo espiritual, entre lo material y lo mental, entre las prioridades inconscientes y conscientes que incumben a estos sentidos, así como a sus papeles e interacciones relativas, tienen un impacto fundamental en la naturaleza de las artes y de la arquitectura.

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

Levin señala la vía autónoma y la agresividad de la vista y “los fantasmas de la regla patriarcal” que rondan nuestra cultura ocularcentrista:

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

Creo que muchos aspectos de la enfermedad de la arquitectura corriente actual pueden entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica a la tendencia ocularcentrista de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular.

La inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporáneas puede entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y de los sentidos, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial. Por ejemplo, las crecientes experiencias de alienación, distanciamiento y soledad en el mundo tecnológico actual pueden estar relacionadas con cierta patología sensorial. Da que pensar que sean justamente los entornos más avanzados tecnológicamente, como los hospitales y los aeropuertos, los que a menudo generan esta sensación de distanciamiento e indiferencia. El dominio del ojo y la eliminación del resto de los sentidos tienden a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad. Sin duda, el arte del ojo ha producido edificios imponentes y dignos de reflexión, pero no ha facilitado el arraigo humano en el mundo. El hecho de que, generalmente, el lenguaje del movimiento moderno no haya sido capaz de penetrar la superficie del gusto y de los valores populares parece deberse a su énfasis intelectual y visual unilateral; en general, el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación.

Crítica al ocularcentrismo

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

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

Martin Jay expone con rigor la convincente crítica “antiocularcen-trista” de la percepción y del pensamiento occidentales que en el siglo xx desarrolló la tradición francesa. En su libro *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*,²² Jay detalla cómo la cultura moderna se centra en la visión a través de campos tan diferentes como la invención de la imprenta, la iluminación artificial, la fotografía, la poesía visual y la nueva experiencia del tiempo. Por otro lado, analiza las posiciones antiocu-lares de autores franceses de gran influencia, como Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derri-da, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas y Jean-François Lyotard.

Sartre fue abiertamente hostil al sentido de la vista, hasta el punto de llegar a la ocularfobia; se estima que su obra contiene 7.000 referencias a “la mirada”.²³ Le preocupaba “la mirada objeti-vadora del otro, y la ‘mirada de la medusa’ [que] ‘petrifica’ todo lo que toca”.²⁴ En su opinión, el espacio se ha apoderado del tiempo en la conciencia humana a causa del ocularcentrismo.²⁵ Esta in-versión de la importancia relativa otorgada a las nociones de es-pacio y de tiempo tiene unas repercusiones importantes en nuestra comprensión de los procesos físicos e históricos. Los con-ceptos reinantes de espacio y tiempo y sus interrelaciones forman un paradigma fundamental para la arquitectura, tal como Sigfried Giedion estableció en su influyente historia ideológica de la arqui-tectura moderna *Espacio, tiempo y arquitectura*.²⁶

Maurice Merleau-Ponty criticó incesantemente el “régimen car-tesiano perspectivo escópico” y “su privilegio de un sujeto ahistó-rico, imparcial, acorporalizado, totalmente ajeno al mundo”.²⁷ Toda su obra filosófica se centra en la percepción en general y la visión en particular. Pero, en lugar del ojo cartesiano del espectador ex-terior, el sentido de la vista en Merleau-Ponty se presenta como una visión incorporada que es una parte corpórea de la “carne del mundo”:²⁸ “Nuestro cuerpo es tanto un objeto entre objetos como aquél que los ve y los toca”.²⁹ Merleau-Ponty vio una relación os-mótica entre el yo y el mundo —ambos se interpenetran y definen

uno al otro— y enfatizó la simultaneidad e interacción de los sentidos. Merleau-Ponty escribe: “Mi percepción no es [por tanto] una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez”.³⁰

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

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

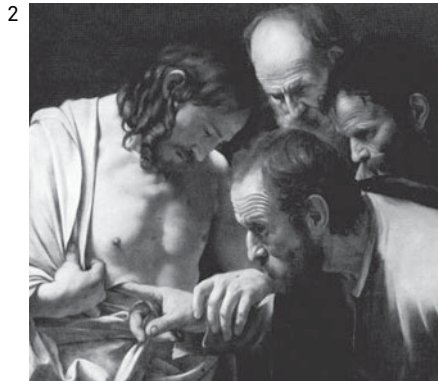
imagen de lugares y espacios pasa a estar tan dispuesta para la producción y el uso efímero como cualquier otra [mercancía]”.³⁴

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

El ojo narcisista y nihilista

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

El ojo hegemónico trata de dominar todos los campos de la producción cultural y parece debilitar nuestra capacidad para la empatía, la compasión y la participación en el mundo. El ojo narcisista ve a la arquitectura solo como un medio de autoexpresión y como un juego intelectual y artístico separado de las conexiones mentales y sociales fundamentales, mientras que el ojo nihilista adelanta deliberadamente la distancia sensorial y mental y la alienación. En lugar de reforzar la experiencia centrada en el cuerpo y la experiencia integrada del mundo, la arquitectura nihilista separa y aísla el cuerpo; en lugar de intentar reconstruir un orden cultural, hace imposible una lectura de la significación colectiva. El mundo se convierte en un viaje visual hedonista carente de significado. Queda claro que solo el sentido de la vista, que se distancia y separa, posibilita una postura nihilista; es imposible pensar, por ejemplo, en un sentido nihilista del tacto, dada la inevitable cercanía, intimidad, veracidad e identificación que conlleva. Existe igualmente un ojo sadomasoquista y también pueden identificarse sus instrumentos en el ámbito de las artes y de la arquitectura contemporáneas.



La fuerza y la debilidad del ojo

1

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

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

2

A pesar de la priorización del ojo, la observación visual a veces se confirma por el tacto. Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás*, 1601-1602. Detalle. Sanssouci Bildgalerie, Potsdam.

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

Espacio oral versus espacio visual

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

En su libro *Oralidad y escritura*, Walter J. Ong analiza la transición de la cultura oral a la escrita y su impacto en la conciencia humana y el sentido de lo colectivo.³⁷ Ong señala que “el giro del lenguaje oral al escrito es en esencia un cambio del espacio sonoro al espacio visual”,³⁸ y que “la impresión reemplazó el persistente predominio del oído en el mundo del pensamiento y la expresión

por el predominio de la vista, que tuvo sus inicios en la escritura”.³⁹ Desde su punto de vista, se trata de “un insistente mundo de datos fríos y no humanos”.⁴⁰

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

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

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

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

Arquitectura retiniana y la pérdida de la plasticidad

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

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

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

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

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

los ojos”⁵² —manifiestan claramente el privilegio del ojo en la teoría de los primeros modernos. Más declaraciones de Walter Gropius —“Él [el proyectista] tiene que adaptar el conocimiento de los hechos científicos a la óptica y obtener así un fondo teórico que guiará su mano para dar forma y crear una base objetiva”⁵³— y de László Moholy-Nagy —“Paulatinamente se va imponiendo la higiene de lo óptico, la salubridad de la vista”⁵⁴— confirman el papel central de la vista en el pensamiento del movimiento moderno.

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

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

1



2



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

1

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

René Magritte, *Los amantes*, 1928. Detalle. Museum of Modern Art, Nueva York (donación de Richard S. Zeisler).

2

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

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

ción con las intenciones inconscientes más profundas que dan a la obra su verdadera fuerza vital.

Con igual claridad, el paradigma visual es la condición imperante en la planificación de las ciudades, desde las plantas de ciudades ideales del renacimiento hasta los principios funcionalistas de la zonificación y el planeamiento que reflejan la “higiene de lo óptico”. En concreto, la ciudad contemporánea es cada vez más la ciudad del ojo, separada del cuerpo mediante rápidos movimientos motorizados o mediante su comprensión global aérea desde un avión. Los procesos de planeamiento han favorecido al ojo idealizado y cartesianamente incorpóreo del control y del distanciamiento; las plantas de las ciudades son visiones altamente idealizadas y esquemáticas vistas a través de *le regard surlombant* (la vista desde arriba), tal como la definió Jean Starobinski,⁵⁷ o a través del “ojo de la mente” de Platón.

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

Una arquitectura de imágenes visuales

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

David Harvey asocia “la pérdida de temporalidad y la búsqueda de un impacto instantáneo”⁵⁸ a la tendencia contemporánea hacia



La ciudad del ojo – la ciudad háptica

1

La ciudad contemporánea es la ciudad del ojo, de la distancia y la exterioridad.
Silueta propuesta por Le Corbusier para Buenos Aires; boceto de una conferencia dada en Buenos Aires en 1929.

2

La ciudad háptica es la ciudad de la interioridad y de la proximidad.
El pueblo en ladera de Casares, Málaga, España.

la pérdida de una profundidad existencial. Frederic Jameson utiliza el concepto de “artificiosa falta de profundidad” para describir la condición cultural contemporánea y “su obsesión por las apariencias, superficies e impactos instantáneos que con el tiempo no tienen fuerza”.⁵⁹

Como consecuencia de la avalancha actual de imágenes, la arquitectura de nuestro tiempo aparece a menudo como un simple arte retiniano del ojo, completando con ello un círculo epistemológico que comenzó en la arquitectura y el pensamiento griegos. Pero el cambio va más allá del simple predominio físico; en lugar de ser un encuentro situacional y corporal, la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica. En nuestra cultura de imágenes, la propia mirada se aplanan en una de ellas y pierde su plasticidad. En lugar de experimentar nuestro ser-en-el-mundo, lo contemplamos desde afuera como espectadores de imágenes proyectadas sobre la superficie de la retina. David Michael Levin utiliza la expresión “ontología frontal” para describir la visión frontal, fija y enfocada predominante.⁶⁰

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

A medida que los edificios pierden su plasticidad y sus lazos con el lenguaje y la sabiduría del cuerpo, se aíslan en el terreno frío y distante de la visión. Con la pérdida de la tactilidad, las dimensiones y los detalles fabricados para el cuerpo humano —y particularmente por la mano—, los edificios pasan a ser repulsivamente planos, de bordes afilados, inmateriales e irreales. El distanciamiento de la construcción de las realidades de la materia y del ofi-

cio convierte aún más las obras arquitectónicas en decorados para el ojo, en una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y de la construcción. Se ha perdido el sentido del “aura”, la autoridad de la presencia, lo que Walter Benjamin cree una cualidad necesaria para una auténtica obra de arte. Estos productos de tecnología instrumentalizada ocultan sus procesos de construcción, mostrándose como apariciones fantasmagóricas. El creciente uso del vidrio reflectante en la arquitectura refuerza la sensación de ensueño, de irrealidad y de alienación. La transparencia paradójicamente opaca de estos edificios hace que la mirada rebote sin quedar afectada ni conmoverse; somos incapaces de ver o de imaginar la vida detrás de esas paredes. El espejo arquitectónico, que hace rebotar nuestra mirada y duplica el mundo, es un dispositivo enigmático y aterrador.

Materialidad y tiempo

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

La transparencia y las sensaciones de ingravidez y flotación son temas centrales en la arquitectura y el arte modernos. En décadas

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

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

Actualmente, el énfasis excesivo sobre las dimensiones intelectuales y conceptuales de la arquitectura contribuye a la desaparición de su esencia física, sensual y corpórea. La arquitectura contemporánea que se hace pasar por la vanguardia se preocupa más por el propio discurso arquitectónico y por trazar el mapa de los posibles territorios artísticos marginales que en dar respuesta a las cuestiones humanas existenciales. Esta atención reduccionista da origen a un sentido de autismo arquitectónico, un discurso interiorizado y autónomo que no se basa en nuestra realidad existencial compartida.

Más allá de la arquitectura, la cultura contemporánea en general marcha hacia un distanciamiento, una especie de desensualización y deserotización escalofrantes de las relaciones humanas con la realidad. La pintura y la escultura también parecen estar perdiendo su sensualidad; en lugar de invitar a una intimidad sensorial, las obras de arte contemporáneas con frecuencia señalan

un rechazo que se distancia de la curiosidad y del placer sensoriales. Estas obras de arte hablan al intelecto y a las capacidades conceptuales en vez de dirigirse a los sentidos y a las respuestas corporales no diferenciadas. El bombardeo incesante de imágenes inconexas solo conduce a que las imágenes se vacíen gradualmente de su contenido emocional. Las imágenes se convierten en productos manufacturados infinitos que aplazan el aburrimiento; cada persona se ha mercantilizado, consumiéndose a sí misma despreocupadamente sin tener el valor, o ni siquiera la posibilidad, de afrontar su propia realidad existencial. Estamos hechos para vivir en un mundo inventado de ensueño.

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

El rechazo de la ventana de Alberti

El ojo en sí no ha permanecido, desde luego, en la construcción fija definida por las teorías renacentistas de la perspectiva. El ojo hegemónico ha conquistado nuevos territorios de la expresión y la percepción visuales. Por ejemplo, los cuadros de Hieronymus Bosch y Pieter Bruegel ya invitan al ojo participativo a viajar por las escenas de acontecimientos múltiples. La pintura holandesa del siglo XVII sobre la vida burguesa presenta escenas informales y objetos de uso

cotidiano que se expanden más allá de los límites de la ventana de Alberti. La pintura barroca abre la visión con límites desdibujados, focos tenues y múltiples perspectivas, ofreciendo una invitación clara y táctil y tentando al cuerpo a viajar por el espacio ilusorio.

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

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

Una nueva visión y el equilibrio sensorial

Liberado del deseo implícito de control y poder del ojo, quizá sea precisamente en la visión desenfocada de nuestro tiempo cuando el ojo será capaz de nuevo de abrir nuevos campos de visión y pensamiento. La pérdida de foco ocasionada por la corriente de imágenes puede emancipar al ojo de su dominio patriarcal y dar lugar a una mirada participativa y empática. Hasta ahora las extensiones tecnológicas de los sentidos han reforzado la primacía de la vista,

pero las nuevas tecnologías también pueden ayudar al “cuerpo [...] a destronar la mirada desinteresada del espectador cartesiano desencarnado”.⁶⁷

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

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

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

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

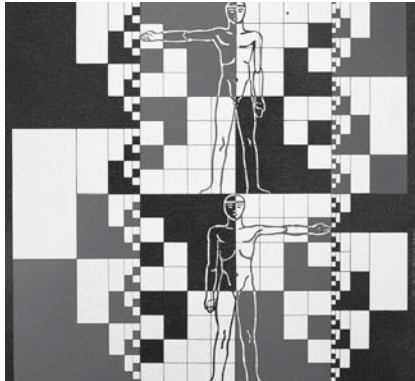
“En el mundo occidental estamos empezando a descubrir nuestros sentidos abandonados. Esta conciencia creciente representa

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

1



2



La arquitectura y la figura humana

1

Tendemos a interpretar un edificio como un análogo del cuerpo y viceversa.
Cariátides del Erecteión, Acrópolis de Atenas, Grecia, 421-405 a. de C. British Museum, Londres.

2

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

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

¹ Citado en Hodge, Brooke (ed.), *Not Architecture but Evidence that It Exists: Lauretta Vinciarelli: Watercolors*, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge (Mass.), 1998, pág. 130.

² Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra* [1883-1885] (versión castellana: *Así habló Zaratustra*, Folio, Barcelona, 2000).

³ Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton, 1979, pág. 239 (versión castellana: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 222).

⁴ Borges, Jorge Luis, “Prólogo”, en *Obra poética 1923-1976*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pág. 21. Citado en: Thurell, Sören, *The Shadow of a Thought: The Janus Concept in Architecture*, Escuela de Arquitectura del Instituto Real de Tecnología, Estocolmo, 1989, pág. 2.

⁵ Citado en Kearney, Richard, “Maurice Merleau-Ponty”, en *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 82.

⁶ Heráclito, “Fragmento 101a”, citado en Levin, David Michael (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1993, pág. 1.

⁷ Platón, *Timeo*, 47b, citado en Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1994, pág. 27.

⁸ Warnke, Georgía, “Ocularcentrism and Social Criticism”, en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 287.

⁹ Flynn, Thomas R., “Foucault and the Eclipse of Vision”, en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 274.

¹⁰ Sloterdijk, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 1983 (versión castellana: *Crítica a la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003). Citado en Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 21.

¹¹ Tal como aparece en Pack, Steven, “Discovering (through) the Dark Interstice of Touch”, en *History and Theory Graduate Studio 1992-1994*, McGill School of Architecture, Montreal, 1994.

¹² Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*

¹³ *Ibíd.*, pág. 2.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 3.

¹⁵ Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell, Cambridge, 1992, pág. 327 (versión castellana: *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1998).

¹⁶ Levin, David Michael, “Decline and Fall: Ocularcentrism in Heidegger’s Reading of the History of Metaphysics”, en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 205.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 212.

¹⁸ Judovitz, Dalia, “Vision, Representation, and Technology in Descartes”, en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 71.

¹⁹ Levin, David Michael, *op. cit.*, pág. 4.

²⁰ Nietzsche, Friedrich, *Der Wille zur Macht* (versión castellana: *La voluntad de poder*, Poseidón, Buenos Aires, 1947).

²¹ Scheler, Max, *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze*, citado en Levin, David Michael, *The Body's Recollection of Being*, Routledge & Kegan Paul, Londres/Boston/Melbourne/Henley, 1985, pág. 57.

²² Jay, Martin, *op. cit.*

²³ Jay, Martin, “A New Ontology of Sight”, en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 149.

²⁴ Tal como aparece en Kearney, Richard, “Jean-Paul Sartre”, en *Modern Movements in European Philosophy*, *op. cit.*, pág. 63.

²⁵ Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 149.

²⁶ Giedion, Sigfried, *Space, Time, and Architecture: The Growth of a New Tradition* [1941], Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1997, 5ª ed. (versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Reverté, Barcelona, 2009).

²⁷ Jay, Martin, “Scopic Regimes of Modernity”, en Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, pág. 10.

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

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

³⁰ Merleau-Ponty, Maurice, “El cine y la nueva psicología”, en *Sentido y sinsentido*, *op. cit.*

³¹ Calvino, Italo, *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milán, 1993 (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002).

³² Heidegger, Martin, “The Age of the World Picture”, en *The Questions Concerning Technology and Other Essays*, Harper & Row, Nueva York, 1977, pág. 57.

³³ Harvey, David, *op. cit.*, págs. 261-307.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 293.

³⁵ Citado en *ibíd.*, pág. 293.

³⁶ Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*, Doubleday, Nueva York, 1969 (versión castellana: *La dimensión oculta*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2003).

³⁷ Ong, Walter J., *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, Londres/ Nueva York, 1991 (versión castellana: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987).

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

³⁹ *Ibíd.*, pág. 120.

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 121.

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 21.

⁴² Citado en Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 34.

⁴³ *Ibíd.*, págs. 34-35.

⁴⁴ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994).

⁴⁵ Alberti, Leon Battista, citado en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 64.

⁴⁶ Citado en Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 5.

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

⁴⁸ Crosset, Pierre-Alain, “Eyes Which See”, *Casabella*, núms. 531-532, Milán, 1987, pág. 115.

⁴⁹ Le Corbusier, *op. cit.*

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 251.

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

⁵² *Ibíd.*, pág. 175.

⁵³ Gropius, Walter, *Architektur*, Fischer Verlag, Fráncfort/Hamburgo, 1956, págs. 15-25.

⁵⁴ Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film* [1925] (versión castellana: “De la pintura con pigmentos al juego de reflejos de luces”, en *Pintura, fotografía, cine*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág. 95). Citado en Sontag, Susan, *On Photography* [1973], Penguin Books, Nueva York, 1986, pág. 96 (versión castellana: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 99).

- ⁵⁵ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, op. cit., pág. 16.
- ⁵⁶ Aalto, Alvar, “Taide ja tekniikka” [1955], en Aalto, Alvar y Schildt, Göran (eds.), *Luonnoksia*, Otava, Helsinki, 1972, pág. 87 (versión castellana: “Arte y técnica” [1955], en Schildt, Göran (ed.), *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, pág. 243).
- ⁵⁷ Citado en Jay, Martin, op. cit., pág. 19.
- ⁵⁸ Harvey, David, op. cit., pág. 58.
- ⁵⁹ Jameson, Frederic, citado en ibíd.
- ⁶⁰ Levin, David Michael (ed.), op. cit., pág. 203.
- ⁶¹ Sontag, Susan, op. cit.
- ⁶² Ibíd.
- ⁶³ Ibíd., pág. 34.
- ⁶⁴ De una conversación con el profesor Keijo Petäjä a comienzos de la década de 1980; fuente no identificada.
- ⁶⁵ Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte*, Müller, Salzburgo, 1948 (versión castellana: *El arte descentrado*, Labor, Barcelona, 1959).
- ⁶⁶ Merleau-Ponty, Maurice, “Cézanne’s Doubt”, en Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., pág. 19.
- ⁶⁷ Jay, Martin, en Foster, Hal, op. cit., pág. 18.
- ⁶⁸ Ibíd., pág. 16.
- ⁶⁹ Ibíd., pág. 17.
- ⁷⁰ Levin, David Michael, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, Routledge, Nueva York/Londres, 1988, pág. 440.
- ⁷¹ Ibíd.
- ⁷² Ong, Walter, op. cit., pág. 134.
- ⁷³ Montagu, Ashley, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, Nueva York, 1986, pág. XIII (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004).

PARTE SEGUNDA

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

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

El cuerpo en el centro

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

mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí.

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

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

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