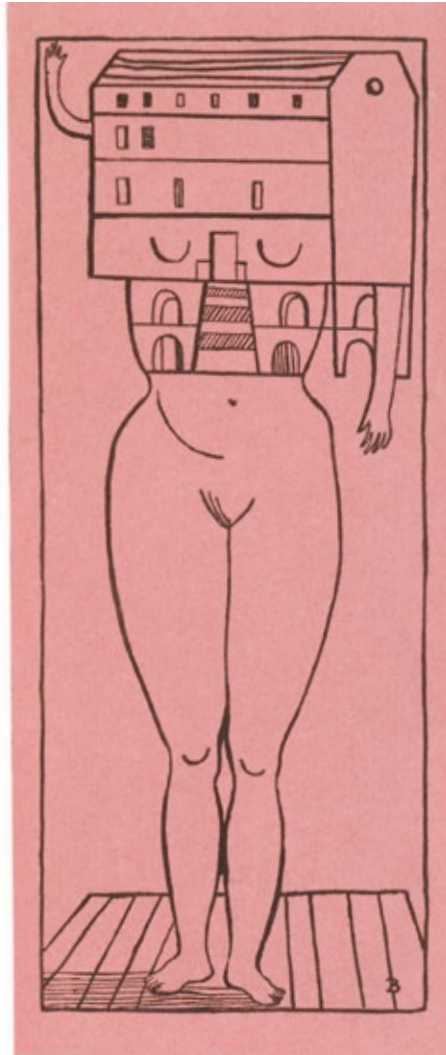


LA IMAGEN CORPÓREA

IMAGINACIÓN E IMAGINARIO EN LA ARQUITECTURA

JUHANI PALLASMAA



Louis Bourgeois.

Título original: *The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture*, publicado por John Wiley & Sons Ltd., Chichester (West Sussex), 2011.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL
Ilustración de la cubierta: Louise Bourgeois, *Femme Maison [Mujer casa]*, 1984. Fotografiado en *chine collé* sobre papel, 25,6 x 11 cm. © The Easton Foundation/VEGAP, Barcelona, 2013. Digital image, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia.

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.

Todos los derechos reservados. Traducción autorizada de la edición inglesa de John Wiley & Sons Ltd. La responsabilidad de la exactitud de la traducción recae exclusivamente en la Editorial Gustavo Gili, SL, y no en John Wiley & Sons Ltd. Ninguna parte de este libro puede reproducirse de ninguna de las maneras sin la autorización escrita por el titular del copyright, John Wiley & Sons Ltd.

© de la traducción: Carles Muro

© del texto: Juhani Pallasmaa

© John Wiley & Sons Ltd., 2011

y para esta edición:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014

ISBN: 978-84-252-2799-8 (digital PDF)

www.ggili.com

LA IMAGEN CORPÓREA

IMAGINACIÓN E IMAGINARIO

EN LA ARQUITECTURA

JUHANI PALLASMAA

TRADUCCIÓN DE CARLES MURO

GG[®]

Índice

Introducción 7

Capítulo primero

La imagen en la cultura contemporánea 13

- La hegemonía de la imagen
- El deceso de la imaginación
- La producción de imágenes y la viabilidad de la arquitectura
- La arquitectura y el espectáculo
- Imágenes de control y emancipación
- El sentido de lo real

Capítulo segundo

Lenguaje, pensamiento e imagen 27

- Imagen y lenguaje
- La imagen filosófica
- El significado de imagen e imaginación
- La naturaleza de la imaginación

Capítulo tercero

Las múltiples caras de la imagen 45

- La imagen vivida y encarnada
- Imágenes de la materia
- La imagen multisensorial
- La imagen como condensación
- La imagen arquetípica en arquitectura
- La arquitectura como mandala
- La realidad y la irrealidad de la imagen artística
- La imagen inconsciente
- La metáfora
- Imagen, afecto y empatía
- La imagen *collage*
- Imágenes de lo incompleto y de la destrucción

Imágenes del tiempo
La imagen ilusoria
La imagen icónica
La imagen épica
Las imágenes poéticas como mundos

Capítulo cuarto

La anatomía de la imagen poética 117

La existencia dual de la imagen poética
Diferencia ontológica
Importancia de los orígenes
La metáfora vivida
Pensar a través del arte
Historicidad de la mente y tiempo poético
Unidad de las artes: la vida y el arte
Estetización y belleza

Capítulo quinto

La imagen arquitectónica 151

La arquitectura y el mundo
La arquitectura como metáfora
La arquitectura como imagen organizadora
La arquitectura como verbo
La casa y el cuerpo
Historicidad de las imágenes arquitectónicas
Imágenes arquitectónicas primeras y arquetipos
El imaginario de la ventana y de la puerta
La disolución de las imágenes
La imagen frágil
Novedad y tradición

Bibliografía seleccionada 178

Agradecimientos 180

Índice de nombres 182

Fuentes de las imágenes 184

“Una ‘imagen’ es aquello que presenta un complejo intelectual en un instante temporal. Solo esa imagen, esa poesía, puede proporcionarnos ese sentido de liberación súbita, ese sentido de libertad de los límites temporales y espaciales, ese sentido de crecimiento repentino que experimentamos en presencia de las mejores obras de arte”.

Ezra Pound

“¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? ¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular puede ejercer acción —sin preparación alguna— sobre otras almas, en otros corazonces, y eso pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad?”

Gaston Bachelard

“Podemos concluir que la imaginación no es un poder empírico y superpuesto a la conciencia, sino que es toda la conciencia en tanto que realiza su libertad”.

Jean-Paul Sartre

GG[®]

Introducción

“En el conocimiento la imaginación sirve a la comprensión, mientras en el arte la comprensión sirve a la imaginación”¹

Immanuel Kant

En el lenguaje cotidiano, habitualmente se utilizan las palabras ‘imagen’ e ‘imaginación’ sin pensar en profundidad en su sentido y su significado. Sin embargo, el imaginario mental constituye un vehículo esencial de la percepción, el pensamiento, el lenguaje y la memoria. La imaginación no es tan solo esa capacidad, un tanto frívola, de fantasear, sino que puede considerarse el cimiento de la propia condición humana. Gracias a nuestra imaginación somos capaces de captar la condición múltiple del mundo y el continuum de la experiencia a través del tiempo y de la vida. Sin imaginación no tendríamos capacidad de empatía y la compasión, ni podríamos presentir el futuro. Tampoco podríamos hacer juicios éticos ni tomar decisiones. Debemos concluir que nuestra imagen poliédrica del mundo es producto de nuestra imaginación. “Toda realidad se produce únicamente por la imaginación [...], esa acción que forma la base que hace posible nuestra conciencia y nuestra vida”,² afirma el filósofo Johann Gottlieb Fichte.

La realidad del lenguaje domina la conciencia y la comunicación humanas cotidianas, pero no solemos ser conscientes de que incluso el lenguaje se basa en representaciones neuronales, en imágenes y metáforas corpóreas. La hegemonía de la palabra y el lenguaje está fuertemente enraizada en las tradiciones de la cultura y el pensamiento occidentales, del mismo modo que la indiscutida hegemonía de la visión domina los territorios del resto de los sentidos. Resulta paradójico que nuestras prácticas culturales contemporáneas estén dominadas por el sentido de la vista, mientras que, al mismo tiempo, una postura tendenciosamente logocéntrica rige nuestro imaginario visual y el conocimiento corpóreo en general. La actual producción en serie de imágenes mercantilizadas y neutralizadoras, que imaginan en nuestro nombre, parece estar amenazando incluso nuestras auténticas capacidades de imaginar.

Debido a la ilimitada producción y mercantilización de imágenes, suele entenderse el concepto de ‘imagen’ como una forma superficial y estilizada de representación artística y de comunicación visual. Además, suele atribuirse a este concepto un carácter instantáneo o momentáneo. Esta actitud desdeñosa es particularmente notable en el campo de la arquitectura, donde “una arquitectura de la imagen” suele evidenciar un uso calculado de habilidades arquitectónicas con el propósito de crear una configuración formal seductora y fácil de recordar; o dicho de otra manera, una marca o un sello arquitectónico. Sin embargo, desde el punto de vista existencial y experiencial, las experiencias arquitectónicas más firmemente enraizadas impactan en nuestra mente mediante imágenes que son formas condensadas de determinadas cualidades arquitectónicas. Las experiencias arquitectónicas duraderas consisten en imágenes vividas y corpóreas que se han convertido en parte inseparable de nuestras vidas.

La imagen poética y la corpórea son categorías especiales de imágenes que constituyen el fundamento y el medio de toda expresión artística. La imagen poetizada es un acto mental mágico, un desplazamiento y una transferencia de la conciencia que se hace corpóreo y forma parte de nuestro mundo vital y de nosotros mismos. Se trata de un fenómeno de alquimia mental que asigna un valor monumental a aquello que no tiene valor. Como dice William Carlos Williams:

“Es difícil
sacar noticias de un poema
pero los hombres todos los días
mueren miserablemente
por no tener aquello que tienen
los poemas”.³

Es evidente que no puede producirse una experiencia o un impacto artístico sin la facultad mediadora de la imagen que evoca y sostiene las reacciones emocionales. La imagen corpórea es una experiencia vivida espacializada, materializada y multisensorial. Las imágenes poéticas evocan una realidad imaginaria y simultáneamente forman parte de nuestra experiencia existencial y del sentido de nuestra propia identidad. Gracias a su corporeidad desempeñan un

papel decisivo en nuestro mundo mental interior, el *Weltinnenraum*, por utilizar un concepto de Rainer Maria Rilke.⁴

El declive de la autenticidad de la imagen y de la autonomía de la imaginación humana es otra de las paradojas de nuestra cultura del consumo surreal y materialista. En consecuencia, a la vez que nos vemos obligados a criticar el imaginario explotador de nuestro modelo cultural —la potente arquitectura de la imagen, por ejemplo—, también tenemos que defender la imagen poética y corpórea y subrayar su importante papel en todo pensamiento y experiencia artísticos.

El mundo poetizado es un mundo familiar, íntimo y personal que se identifica con la conciencia de uno mismo. Como confiesa Gaston Bachelard, el filósofo de la imagen poética por excelencia: “Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla”.⁵ Ciertamente, la realidad artística imaginativa es creada y proyectada por nosotros. Las imágenes poéticas corpóreas nos permiten experimentar nuestras propias emociones mentales a través de la sensibilidad de algunos de los seres humanos más perspicaces y sabios.

*

Escribí los primeros borradores de este libro bajo el título provisional *La imagen poética*. Sin embargo, su asociación demasiado directa con lo literario y con la obra de Bachelard me dejaba algo intranquilo. En abril de 2010, el Image Fund de la University of Minnesota me invitó a mantener seis conversaciones públicas sobre algunos temas centrales del mundo de las artes con la autora y directora teatral estadounidense Leigh Fondakowski. Los temas de las conversaciones fueron: imagen y significado, tradición y novedad, tiempo e intemporalidad, realidad y ficción, anonimato y expresión y, finalmente, imaginación y compasión. Estas conversaciones espontáneas, que mantuvimos en distintos teatros y auditorios de Minneapolis y Duluth, hicieron que el interés del manuscrito se desplazara hacia la noción de lo ‘corpóreo’.

Las sorprendentes coincidencias entre el teatro y la arquitectura como formas artísticas que las conversaciones pusieron de manifiesto refor-

zaron mi convicción de que el imaginario artístico —desde la música y la poesía, la pintura y la escultura hasta el teatro o la arquitectura— adquiere su mágica y especial fuerza convirtiéndose en parte de la existencia corpórea y de la conciencia individual del oyente/lector/observador/habitante. Lo real da lugar a una experiencia imaginativa que finalmente regresa al mundo de la vida. El inesperado y, en gran medida, inexplicable poder perceptivo y emotivo de la imagen artística me lleva a pensar que esta está profundamente enraizada en nuestra historicidad biológica, nuestro inconsciente colectivo y nuestra conciencia existencial.

Este libro empieza con un breve examen (capítulo primero) del a menudo controvertido, e incluso paradójico, papel de la imagen en la cultura contemporánea. El capítulo segundo presenta unas observaciones elementales sobre el estatus tradicional de represión de la imagen en las teorías lingüísticas y filosóficas dominantes en Occidente. El capítulo tercero analiza las múltiples caras de la imagen y, en particular, su papel de mediadora entre el mundo y los dominios del pensamiento y la imaginación. El capítulo cuarto disecciona la anatomía de la imagen y, en particular, su condición dual, su historicidad mental y su relación con el tiempo y con el concepto de belleza. El quinto y último capítulo trata del imaginario específicamente arquitectónico y de su papel de mediador y estructurador de la experiencia y de la conciencia humanas.

Notas

- 1 Immanuel Kant, citado en Merleau-Ponty, Maurice, “Le cinéma et la nouvelle psychologie”, en *Sense et non-sense*, Nagel, París, 1948 (versión castellana: “El cine y la nueva psicología”, en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977).
- 2 Johann Gottlieb Fichte, citado en Kearney, Richard, *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard*, Harper Collins Academic, Londres, 1991, pág. 4.
- 3 Williams, William Carlos, “Asphodel, That Greeny Flower”, en *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 2, 1939-1962, New Directions, Nueva York, 1988, pág. 318 (versión castellana: “Asfódelo”, en Paz, Octavio, *Versiones y diversiones*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, pág. 251).
- 4 Enwald, Liisa (ed.), “Lukjalle” [“Al lector”], en Rilke, Rainer Maria, *Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900-1926*, TAI-teos, Helsinki, 1997, pág. 8.
- 5 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, 1965, pág. 15).

Capítulo primero

La imagen en la cultura contemporánea

“Una de las mayores paradojas de la cultura contemporánea es que, en una época en la que la imagen reina indiscutiblemente, la idea misma de una imaginación humana creativa parece estar cada vez más amenazada. Parece que ya no sabemos exactamente quién produce o controla las imágenes que condicionan nuestra conciencia”¹

Richard Kearney

En el actual mundo del consumo de masas, la globalización, la economía a escala mundial y las comunicaciones aceleradas, somos continuamente bombardeados por imágenes. Italo Calvino se refiere a esta condición de la experiencia como “una lluvia ininterrumpida de imágenes”,² mientras que Richard Kearney emplea la noción de “adicción a las imágenes”.³ Roland Barthes llama a toda nuestra cultura postindustrial y posmoderna de medios de comunicación de masas “la civilización de la imagen”.⁴ La actual profusión de imágenes a menudo produce una opresiva sensación de exceso y eutrofia, una especie de asfixia en un interminable Mar de los Sargazos de imágenes.

Sin duda, las tecnologías de la imagen en constante evolución han introducido modos completamente nuevos de controlar, registrar, analizar y describir numerosos aspectos de la realidad, y la producción industrial de imágenes ha hecho que estén presentes en todas partes y sean accesibles a todo el mundo. La imagen ha cambiado los modos en que experimentamos el mundo y hablamos de él. Al mismo tiempo, la actual hegemonía de la imagen ha hecho evidentes también sus efectos negativos.

La hegemonía de la imagen

Las imágenes se producen y despliegan ad infinitum con fines informativos, educativos y de entretenimiento, así como de manipulación comercial, ideológica y política o de expresión artística. Nuestro mundo físico, nuestros paisajes urbanos y naturales, así como nuestros paisajes mentales interiores, se encuentran actualmente colonizados por la industria de la imagen. Incluso la

cultura tradicional del libro parece haber sido velozmente sustituida por la imagen y la información digital. Estudios recientes han mostrado de modo alarmante el declive de las habilidades lingüísticas y el conocimiento literario, incluso en los países con economías más avanzadas. Antes de la aparición de la época de la escritura y la alfabetización generalizadas, los seres humanos se comunicaban principalmente mediante gestos e imágenes. ¿Estamos volviendo de nuevo a una época de analfabetismo y de comunicación a través de la imagen? ¿Se está convirtiendo la lectura en un saber anticuado, en el nostálgico pasatiempo de unos pocos privilegiados?

El excesivo flujo de imágenes da paso a la experiencia de un mundo discontinuo y desplazado. La información que ofrece el libro suele formar parte de largas narrativas causales, mientras que los instrumentos de búsqueda digital proporcionan principalmente información rápida, pero aislada y fragmentada. Un estudio reciente reveló que la mitad de los niños estadounidenses menores de quince años no habían visto jamás un programa de televisión desde el principio hasta el final.⁵ ¿Supone esto el fin de las narrativas completas y de la ética de la causalidad? ¿Cuál es el mensaje ético de las narrativas interrumpidas y discontinuas? Como profesor de arquitectura he sido testigo del impacto negativo que este tipo de información fácilmente accesible pero siempre fragmentaria ha tenido en los trabajos de los estudiantes, que tienden a presentar numerosos datos, pero que a menudo carecen de una comprensión de la esencia del tema tratado. La información está sustituyendo al conocimiento.

Un impacto instantáneo y sin esfuerzo es sin duda el objetivo de la mayor parte de la comunicación y el ocio contemporáneos. Incluso la arquitectura —una forma artística que, según sir Christopher Wren en 1660, debería llevar “el atributo de lo eterno” y ser “la única cosa incapaz de sucumbir a nuevas modas”—⁶ se ha convertido en un área de imágenes de corta duración. Esta observación se ve reforzada al comparar las publicaciones de arquitectura de la modernidad con las revistas contemporáneas; las primeras transmiten la sensación de una cultura en construcción y en evolución, mientras que las últimas parecen mostrar habitualmente invenciones formales individuales y pasajeras. No sorprende que muchos filósofos de la posmodernidad se hayan referido a nuestra época con expresiones como “artificiosa falta de profundidad”, “mengua de historicidad y afectos” y “falta de visiones de conjunto”.⁷

Al tiempo que se multiplicaba la cantidad de imágenes se producía también un cambio en su carácter. En lugar de ser representaciones de una realidad, el contundente imaginario contemporáneo crea su propia realidad, y esta es más “real” que los mundos físicos y humanos existentes. Como sugiere Richard Kearney, el papel de la imagen hoy es fundamentalmente distinto del que ha tenido en épocas anteriores pues “ahora la imagen precede a la realidad que supuestamente representa [...], y esta se ha convertido en un pálido reflejo de la imagen”.⁸ Ciertamente, en la vida cotidiana actual, en las prácticas comerciales y políticas, así como en la totalidad del expansivo mundo del ocio, a menudo la imagen domina o sustituye a la realidad, de modo que “es ya casi imposible distinguir lo real de lo imaginario”.⁹ La realidad de la política actual suele basarse en un imaginario cuidadosamente controlado más que en verdades históricamente autenticadas. En el mundo de las imágenes virtuales, como los videojuegos o la realidad virtual, o en la realidad simulada y sustitutiva de Second Life, la realidad generada por ordenador ya ha sustituido a la realidad de la carne. Los mundos virtuales son ya objeto de nuestra identidad y empatía. De hecho, se ha relativizado completamente el concepto de ‘realidad’; es necesario precisar de qué realidad estamos hablando y en qué contexto. Desde el punto de vista filosófico, el concepto mismo de “realidad” es altamente problemático, pero nunca ha sido tan ambiguo ni ha estado tan falto de fundamentos como en la actualidad.

El deceso de la imaginación

Los conceptos ‘imagen’ e ‘imaginación’ parecen estar estrechamente ligados desde el punto de vista semántico. Sin embargo, Kearney afirma que muchos comentaristas contemporáneos hablan de un “deceso de la imaginación”. Va más allá y sugiere de modo alarmante que “el propio concepto de creatividad imaginativa puede pronto pertenecer al pasado”.¹⁰ Además de la fragmentación de la información, la creciente velocidad y la reducción del intervalo de atención, con la consecuente simplificación tanto del texto como de la imagen, la comunicación acelerada inevitablemente elimina matices y allana el espacio de la imaginación individual. Si, como se ha sugerido, nuestras capacidades autónomas de imaginación y de juicio crítico se estuvieran realmente debilitando, nuestras experiencias y nuestro comportamiento correrían el peligro de estar cada vez más condicionados por imágenes cuyos orígenes e intenciones

son imposibles de identificar. En consecuencia, el debilitamiento de la imaginación sugiere también un debilitamiento de nuestro sentido ético y empático. Recientes estudios neurológicos han realizado importantes avances en la comprensión de nuestros procesos cerebrales y neuronales ligados a la percepción, el reconocimiento y la imaginación de imágenes, pero incluso dicha información procedente de la investigación avanzada ya está siendo utilizada para desarrollar astutas estrategias y métodos aplicados a la publicidad y el condicionamiento comercial.¹¹

Al mismo tiempo, la imaginación como facultad mental autónoma parece ser reemplazada, más que estimulada, por el excesivo pero neutralizador exceso de imágenes externas que nos circundan. Ya han aparecido algunos estudios, como “Is Google Making Us Stupid?” de Nicholas Carr, que se ocupan de la influencia de Internet en nuestra cognición:

“Es probable que Internet tenga efectos de largo alcance sobre la cognición humana. Nunca antes un sistema de comunicación había desempeñado tantos papeles en nuestras vidas —o ejercido una influencia tan grande sobre nuestro pensamiento— como lo hace actualmente Internet. Sin embargo, y teniendo en cuenta lo mucho que se ha escrito sobre la red, se ha prestado poca atención a cómo nos está reprogramando exactamente. La ética intelectual de la red permanece oculta. La red cambia incluso la estructura de otros medios, de los periódicos y las revistas a la televisión”.¹²

¿Está el don de la imaginación, exclusivamente humano, amenazado por la sobreabundancia actual de imágenes? ¿Imaginan ya por nosotros las imágenes producidas en serie y generadas por ordenador? ¿Es razonable asumir que incluso el actual pragmatismo político dominante y la falta de proyectos sociales y utopías son consecuencia de una atrofia de la imaginación política? ¿Son los territorios en expansión de las vidas de fantasía y las imágenes de ensoñaciones un sustituto de la imaginación genuina, individual, autónoma y de los afectos humanos? Mi intranquila respuesta a todas estas preguntas es: sí.

La producción de imágenes y la viabilidad de la arquitectura

En la época anterior a la invención de la imprenta y a la lectura de masas, la catedral, con sus esculturas, frescos y vitrales, constituía un medio fundamental para transmitir textos y escenas bíblicas a una feligresía mayoritariamente analfabeta. La invención y la posterior difusión de la imprenta hicieron el libro asequible a las masas y se convirtió también en un estímulo para el aprendizaje de la lectura.

Victor Hugo añadió un enigmático párrafo a la octava edición de *Notre-Dame de París* (1831), titulado “*Ceci tuera cela*” (“Esto matará a aquello”), en el que dicta la sentencia de muerte de la arquitectura: “En el siglo xv todo cambia. El pensamiento humano descubre un medio de perpetuarse no solo más duradero y más resistente que la arquitectura, sino también más fácil y sencillo. La arquitectura es destronada. A las letras de piedra de Orfeo sucederán las letras de plomo de Gutenberg”.¹³

Hugo desarrolla su pensamiento, que coloca en boca del arcediano de *Notre-Dame de París*: “Era el presentimiento de que el pensamiento humano, al cambiar de forma, iba a cambiar su modo de expresión; de que la idea capital de cada generación no se escribiría con la misma materia y de la misma manera; de que el libro de piedra, tan sólido y tan duradero, iba a ceder el puesto al libro de papel, más sólido y más duradero”.¹⁴

A pesar de que la profecía de Hugo ha sido citada una y otra vez, para el desarrollo de la historia de la arquitectura su significado no ha sido, en mi opinión, correctamente interpretado. Sin duda, el vaticinio de Hugo, por el que la arquitectura cedería su estatus de principal medio cultural a nuevos medios, se ha hecho realidad. Pero estos nuevos medios no han desplazado a la arquitectura por su gran fuerza y durabilidad, tal como predijo Hugo, sino por motivos justamente opuestos: por ser rápidos, fugaces y prescindibles. El libro impreso fue el primer paso importante hacia el actual mundo visual y simultáneo. Los primeros libros de arquitectura, junto con los cada vez más numerosos viajes —el *Grand tour*—, facilitaron la propagación de ideales estilísticos, como los principios palladianos. Mientras que los ideales arquitectónicos adquirían una mayor universalidad gracias a su presencia en forma impresa, la arquitectura perdía su estatus en tanto que principal lugar de información cultural, de acuerdo con la predicción de Hugo.

Cuando incluso los estilos han pasado a ser artículos conscientemente elaborados y consumidos en la actual sociedad de consumo, la arquitectura se presenta como un medio de comunicación irremediablemente torpe y farragoso frente a las nuevas formas de comunicación de masas de usar y tirar. Incluso en la civilización de la imagen, el principal significado de la arquitectura es la integración y la estabilidad, como predicaba sir Christopher Wren, pero estas cualidades están en abierto conflicto con la ideología del consumo. De hecho, la normalmente larga vida de los edificios y otras construcciones materiales entra en evidente conflicto con las ideas del consumo instantáneo, la obsolescencia programada y la sustitución continua. La estrategia del consumismo requiere de lo efímero, de la alienación y la fragmentación de la conciencia. Sin duda, una visión coherente del mundo mostraría la insensatez del crecimiento y el consumo obsesivos.

La arquitectura y el espectáculo

La arquitectura siempre ha novelado la realidad y la cultura mediante la transformación de los escenarios humanos en imágenes y metáforas de un orden y una vida ideales, en narrativas arquitectónicas. Históricamente, la arquitectura también ha negociado entre la dimensión cósmica y la humana, entre la eternidad y el presente, entre los dioses y los mortales. La arquitectura desempeña un papel central en la creación y en la proyección de una imagen idealizada de una determinada cultura. Este objetivo idealizador está tan claro en la arquitectura y en la *polis* griegas (imagen página 154, la Acrópolis de Atenas, Grecia) como en las estructuras arquitectónicas y en la organización de la ciudad romana. Las utopías y los proyectos imaginarios que no han sido pensados para ser construidos —como los dibujos de las conocidas *Carceri d'invenzione* de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), los proyectos de los utopistas de los tiempos de la Revolución Francesa o las visiones de la arquitectura de cristal de los arquitectos expresionistas alemanes— conforman un territorio especial de arquitecturas idealizadas. Sin embargo, a menudo las potentes técnicas de producción de imágenes y el imaginario arquitectónico instantáneo parecen crear un mundo de ficciones arquitectónicas autónomas que descuidan por completo la base existencial y los objetivos fundamentales del arte de construir. Se trata de un mundo arquitectónico alienado, sin gravedad o materialidad, hapticidad o compasión. Anteriormente, las imágenes

arquitectónicas reflejaban una cultura y un estilo de vida viables, mientras que las imágenes contemporáneas generadas por ordenador suelen presentarse como simples ejercicios gráficos sin un sentido de la vida real. Los escenarios tematizados y los ficticios simulacros arquitectónicos actuales, como los centros comerciales o las plazas urbanas, ejemplifican esta pérdida de inocencia y sinceridad cultural. ¿Estamos siendo manipulados por imágenes que nosotros mismos elaboramos? Sí, así es, y las extáticas imágenes arquitectónicas de nuestro tiempo, tan narcisista y exhibicionista, ocultan los importantes problemas del estilo de vida y el valor, y desdibujan la visión de un futuro sólido desde un punto de vista ético y biológico.

Partiendo de *La sociedad del espectáculo*,¹⁵ descrita por Guy Debord, nuestra sociedad se está transformando rápidamente en una sociedad de la vigilancia y la manipulación. El secreto control del comportamiento y la vida individual a través de imágenes y dispositivos técnicos ya se extiende más allá del modo de la visión: el *marketing* multisensorial manipula experiencias, sentimientos y deseos a través de sonidos, sensaciones táctiles, sabores y olores. De hecho, hoy en día estamos siendo colonizados a través de todos los sentidos. Conceptos como “*marketing* multisensorial”, “*marcas de los sentidos*”, “*persuasión sensorial*”, “*explotación del subconsciente sensorial*”, “*canalización del espacio mental*” o “*hipersensualidad del mercado contemporáneo*” se utilizan para describir las nuevas estrategias sensoriales de un *marketing* científicamente informado.¹⁶ El reciente intento de los fabricantes de motocicletas Harley-Davidson de patentar el característico sonido, vulgar y masculino, de sus motores constituye un buen ejemplo de esta colonización sensorial.¹⁷

Una forma singular de “colonización” arquitectónica se produce a través de la aplicación acrítica de la tecnología, como el aire acondicionado, que permite construir en un mismo estilo universal en cualquier lugar, con independencia del clima local.

La arquitectura de firma contemporánea busca el mismo tipo de efecto de cortocircuito e identificación del producto. Incluso existen ejemplos de una arquitectura “franquiciada” mediante proyectos comercializados por oficinas de firma globalizadas que aspiran a expresar una marca reconocible. Los grandes imperios de la historia de la civilización siempre han marcado sus territorios con una arquitectura específica, y esta siempre ha promovido el poder. La actual arquitectura globalizada de la imagen reclama agresivamente el

territorio de una economía de mercado globalizada, la última fase de un capitalismo a escala mundial.

El consumismo y su principal instrumento, la publicidad, tienen incluso consecuencias ideológicas. “La publicidad convierte el consumo en un sustituto de la democracia. La elección de lo que uno come (o viste, o conduce) ocupa el lugar de la elección política significativa. La publicidad ayuda a enmascarar y compensar todos los rasgos antidemocráticos del mundo. Y enmascarar también lo que está ocurriendo en el resto del mundo”,¹⁸ afirmaba John Berger hace ya más de tres décadas. Berger sugiere que vivimos en un mundo de realidades múltiples y que estamos muy expuestos a realidades ilusorias. En el actual mundo de la información global instantánea y el capital líquido, resulta más evidente que nunca que un creciente velo de disfraz y condicionamiento mental enmascara frecuentemente el mundo de las intenciones reales. Tratar de desenmascarar la realidad fabricada en la que estamos obligados a vivir se ha convertido en la tarea imposible del periodismo crítico y de diferentes movimientos ciudadanos.

Imágenes de control y emancipación

El concepto de ‘imagen’ se usa con frecuencia, con distintos sentidos y en contextos diversos. El mismo término se emplea indistintamente para designar representaciones, percepciones y entidades de la imaginación, los sueños y las ensoñaciones. Las imágenes se utilizan para innumerables fines, pero existen dos tipos de imágenes opuestas con relación a la libertad del sujeto: las que dictan, manipulan y condicionan, y aquellas que emancipan, fortalecen e inspiran. Las imágenes concebidas para el condicionamiento político y de consumo ilustran bien el primer tipo, mientras que las liberadoras imágenes poéticas o artísticas ilustran el segundo. La primera categoría restringe, confina y debilita la libertad, la capacidad de elección y la individualidad del sujeto, enfocando y canalizando su conciencia y su atención hacia un patrón forzado y, a menudo, basado en el sentimiento de culpa y de inferioridad del sujeto. La segunda categoría abre, fortalece y libera por medio del refuerzo de la imaginación, la emoción y el afecto. La primera categoría nos hace más débiles y más inseguros y más dependientes de una autoridad, mientras el imaginario poético refuerza nuestra conciencia individual, nuestra autonomía y nuestra independencia. Las imágenes poéticas son imágenes de libertad e integridad individual.

LA IMAGEN AUTORITARIA Y LA IMAGEN EMANCIPADORA

Las imágenes se centran en controlar la atención y la conciencia del sujeto, con el fin de manipular la emoción y el comportamiento o bien de liberar e inspirar su imaginación, abriendo una nueva dimensión de libertad imaginativa individual.



**Ludwig Hohlwein, *Und du?*
[¿Y tú?], 1932.
Cartel político, litografía en
offset, 117,5 x 80,6 cm.**

La imagen autoritaria de un cartel político. La imagen debilita la conciencia individual del observador centrándose en su imaginación.



Sigurdur Gudmundsson, *Encore (detalle)*, 1991.

La imagen poética emancipadora de un artista islandés. La imagen fortalece al observador y abre su imaginación.

En resumen, las imágenes abren un canal directo a la mente y la emoción humanas, un canal que puede utilizarse con fines muy distintos, e incluso opuestos: humanitarios o totalitarios, caritativos o cínicos. Incluso en la historiografía, infinidad de hechos inconexos se unen para crear imágenes y narrativas, y nuestra comprensión de la historia está completamente determinada por estas imágenes condensadas y prenarradas de un flujo temporal, en esencia desenfocado e informe, de lugares, personajes y acontecimientos. La historia suele ser contada como una narrativa conformada por distintos hitos: guerras, acuerdos, descubrimientos y grandes personalidades; lamentablemente, la historia suele ser el relato de los ganadores.¹⁹

El desarrollo de las tecnologías de la imagen y la producción en serie de narrativas ficticias han invertido los conceptos de realidad y ficción. La fusión entre realidad y fantasía, hechos y ficciones, preocupaciones éticas y estéticas, pasado y futuro, es una de las principales estrategias de las prácticas políticas y económicas contemporáneas. Kearney ve la situación cultural de un modo realmente crítico: “Nos encontramos en un *impasse* en el que la relación misma entre *imaginación* y *realidad* no solo parece subvertida, sino completamente alterada”.²⁰ No obstante, a menudo el mundo del arte es también un territorio prenarrado y manipulado con autoridad. El hecho de que países enteros estén hoy viviendo a crédito es otro alarmante síntoma de la creciente velocidad de la vida y del afianzamiento de las realidades ficticias; vivimos cada vez más en un tiempo futuro y estamos perdiendo el sentido del presente.

Desde tiempos inmemoriales, la tarea cultural de la narración oral, la literatura y el arte era producir y conservar “el otro nivel de la realidad” —por utilizar un concepto de Herbert Marcuse—,²¹ el de los sueños, las creencias, los mitos o los ideales, con el fin de crear un contrapunto mental esencial para una experiencia cotidiana de la realidad prosaica y, a menudo, deprimente. Sin embargo, en las últimas décadas la responsabilidad ética de artistas y escritores parece haberse invertido y su tarea es, hoy, la de reforzar nuestra experiencia de la realidad. En el prólogo de la conocida novela *Crash* (1973),²² James G. Ballard defiende esta tesis y sugiere que la relación entre la ficción y la realidad se está invirtiendo. Vivimos cada vez más en mundos de ficción y, por tanto, la tarea del escritor ya no es inventar la ficción; las ficciones están aquí y “la tarea del escritor es inventar la realidad”.²³

El sentido de lo real

La condición de la arquitectura ha cambiado de modo similar. En un mundo cada vez más transformado en ficción por una arquitectura de la imagen comercializada y por la atractiva y seductora arquitectura de la imagen retiniana, la tarea del arquitecto crítico, profundo y responsable es crear y defender el sentido de lo real. En lugar de crear o respaldar un mundo de fantasía, la tarea de la arquitectura es reforzar nuestra experiencia de lo real en los ámbitos de la percepción y la experiencia, así como en la interacción social y cultural. Cuando nuestros entornos se están transformando en fachadas inventadas y tematizadas de una cultura ficticia —simulacros, por hacer uso de un concepto frecuentemente empleado por Umberto Eco y otros filósofos de la posmodernidad—, el deber de una arquitectura responsable es defender la autenticidad y la autonomía de la experiencia humana. En un mundo de simulacros, simulaciones y virtualidad, la tarea ética de los arquitectos consiste en proporcionar una piedra de toque de la realidad.

En mi opinión, en un futuro próximo el concepto de lo “real” irá cada vez más asociado a aquello que es justificable desde una perspectiva biológica, tanto del pasado como del futuro. El concepto de lo real en nuestros escenarios vitales no puede crecer y relativizarse indefinidamente; somos seres biológicos e históricos, cuyos sistemas físicos, metabólicos y neurológicos en su totalidad se han ajustado perfectamente a una realidad constituida por hechos físicos, ecológicos y biológicos. Al igual que nuestro futuro, la realidad humana está innegablemente tan asentada en nuestro pasado biológico y cultural como en nuestra sabiduría con relación al futuro.

Una de las razones principales por las que la imagen se ha convertido en un medio de manipulación tan poderoso responde al hecho de que, históricamente, el pensamiento logocéntrico filosófico, científico y pedagógico occidental ha pasado por alto, e incluso ha negado por completo, el papel del imaginario y la imaginación en el pensamiento, la comunicación y la vida cotidiana de los seres humanos. En consecuencia, se ha tomado la imagen como rehén del reino del pensamiento y la investigación seria, de modo que está siendo explotada, cada vez más, para manipularnos. De nuevo, todo ello resulta paradójico en una cultura dominada hasta tal punto por la visión que esta ha sido aceptada como metáfora habitual de la verdad.²⁴

Sin duda, la humanidad del tercer milenio es el resultado de cientos de miles de años de imaginación e imágenes humanas. Somos seres del mundo animado que conscientemente nos hemos domesticado y nos hemos hecho a nosotros mismos. La humanidad se ha servido de las imágenes para liberarse de los abrumadores imperativos biológicos. Pero ¿nos hemos convertido en víctimas de nuestra propia imaginación? La imaginación humana y el deseo de poder y control, ¿nos han vuelto contra nosotros mismos en tanto que especie biológica? Una vez más, la respuesta a mis preguntas es: sí, así lo creo.

Si las imágenes y la imaginación han emancipado a la especie humana, ¿no podría una imagen rehumanizada volver a liberarnos? Una imagen poética y corpórea y una imaginación generosa, desinteresada y genuinamente curiosa ¿no podrían conducir a un futuro optimista y volver a emanciparnos?

Este libro ha sido escrito desde el convencimiento de que podemos liberarnos y sensibilizarnos a través de una comprensión del mundo que vuelve a mitificarse y poetizarse, y que la imaginación humana es autónoma, autogenerada e ilimitada. Resulta esperanzador que a lo largo de las últimas décadas, el imaginario científico se ha acercado al imaginario poético, y viceversa. Vivimos en un mundo —o unos mundos— imaginativo construido por nosotros mismos, y el futuro de la humanidad depende por completo de nuestra capacidad de imaginación. Los capítulos que siguen analizan la esencia de las imágenes mentales y de la imaginación, y sugieren modos de hacer para que la arquitectura arraigue de nuevo en su terreno existencial.

Notas

- 1 Kearney, Richard, *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture*, Routledge, Londres, 1994, pág. 3.
- 2 Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1988 (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, 3ª ed., pág. 68).
- 3 Kearney, Richard, *op. cit.*, pág. 383.
- 4 Roland Barthes, citado en Kearney, Richard, *Poetics of Imagining. From Husserl to Lyotard*, HarperCollins Academic, Londres, 1994, pág. 8.
- 5 Este estudio aparece citado en Kearney, Richard, *The Wake of Imagination, op. cit.*, pág. 1.
- 6 Christopher Wren, citado en Smith, Norris Kelly, "Crisis in Jerusalem", en Tiegerman, Stanley (ed.), *Late Entries to the Chicago Tribune Tower Competition* (vol. II), Rizzoli, Nueva York, 1980, pág. 108.
- 7 En particular, Fredric Jameson en *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991 (versión castellana: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991); y David Harvey en *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge (Mass.)/Oxford, 1990 (versión castellana: *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrurtu, Buenos Aires/Madrid, 2004). "Todo tiende a aplanarse al nivel de la contemporaneidad y la simultaneidad, produciendo así una deshistorización de la experiencia", afirma Fredric Jameson (*op. cit.*, pág. 9). David Harvey observa el aplanamiento del pensamiento artístico: "No es sorprendente que la relación de los artistas con la historia [...] se haya desplazado, que en la época de la televisión de masas haya aparecido un apego por las superficies más que a las raíces, por el *collage* más que por el trabajo en profundidad, por las imágenes de citas superpuestas más que por las superficies trabajadas, por un sentido colapsado del tiempo y el espacio más que por un artefacto cultural sólidamente obtenido" (*op. cit.*, pág. 61).
- 8 Kearney, Richard, *The Wake of Imagination, op. cit.*, pág. 2.
- 9 *Ibíd.*
- 10 *Ibíd.*, pág. 6.
- 11 Los estudios neurológicos más útiles en este contexto están incluidos en la bibliografía que aparece al final de este libro.
- 12 Carr, Nicholas, "Is Google Making Us Stupid?" (www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/6868/).
- 13 Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Charles Gosselin, París, 1831 (versión castellana: *Notre-Dame de París*, Mondadori, Barcelona, 2010).
- 14 *Ibíd.*
- 15 Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Buchet/Chastel, París, 1967 (versión castellana: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999).

16 Howes, David, "Hyperesthesia, or, The Sensual Logic of Late Capitalism", en Howes, David (ed.), *Empire of the Senses*, Berg Publishers, Oxford/Nueva York, 2005, págs. 281-303.

17 *Ibíd.*, pág. 288.

18 Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC, Londres, 1972, pág. 149 (versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pág. 164).

19 La historia de los asentamientos humanos escrita por Jared Diamond narra la gradual distribución de la especie humana por el mundo a partir de sus orígenes en África oriental, siguiendo la lógica de los movimientos reales de grupos humanos. Su historia puede interpretarse como la de una causalidad completamente diferente de la presentada por las historias convencionales. Diamond, Jared, *Guns, Germs, and Steel*, W. W. Norton, Nueva York/Londres, 1997 (versión castellana: *Armas, gérmenes y acero*, Debate, Madrid, 1998).

20 Kearney, Richard, *The Wake of Imagination*, *op. cit.*, pág. 3.

21 Marcuse, Herbert, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*,

Luchterhand Verlag, Nuewied/Berlín, 1967 (versión castellana: *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Seix Barral, Barcelona, 1969).

22 Ballard, James G., *Crash* [1973], Harper Perennial, Londres, 2008 (versión castellana: *Crash*, Minotauro, Barcelona, 2008).

23 James G. Ballard, citado en Svendsen, Lars Fr. H., *Kjedsomhetens filosofi* [1999] (versión castellana: *Filosofía del tedio*, Tusquets, Barcelona, 2006).

24 Sobre la primacía de la visión y el pensamiento logocéntrico, véanse mis libros anteriores *The Eyes of the Skin* (Academy Editions, Londres, 1996; versión castellana: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006) y *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (John Wiley & Sons, Chichester, 2009; versión castellana: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012), así como los numerosos libros a los que se hace referencia en esos dos estudios.

Capítulo segundo

Lenguaje, pensamiento e imagen

“No hay posibilidad de síntesis entre el pensamiento y la imagen, ni tampoco de filiación”.¹

Gaston Bachelard

“Las palabras del lenguaje interior no son imágenes; no hay casi imágenes verbales, o entonces, si la palabra es imagen, es que dejó de desempeñar la función de signo”.²

Jean-Paul Sartre

Las relaciones e interacciones entre imaginario y lenguaje, y percepción y pensamiento son fundamentales para comprender la mente y la creatividad humanas. En el pasado, las visiones dominantes del lenguaje no prestaron suficiente atención al papel de las imágenes. Sin embargo, durante las últimas décadas, experimentos en el campo de la psicología y la psicolingüística han puesto de manifiesto y demostrado el importante papel de las imágenes mentales, o representaciones neuronales, en el lenguaje y el pensamiento. Estas ideas son de una gran relevancia, especialmente en las filosofías y metodologías de la educación.

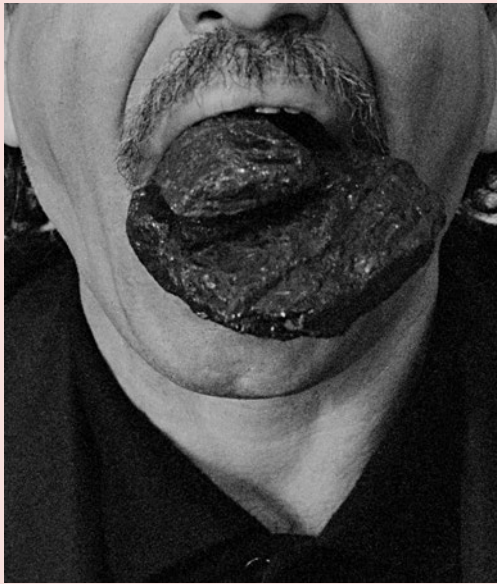
Imagen y lenguaje

La tradicional posición occidental ha sostenido obstinadamente la idea de que el lenguaje y el pensamiento son fenómenos psicológicos puramente inmateriales e incorpóreos. Según esta posición, por un lado existen cosas materiales tangibles y, por otro, el pensamiento incorpóreo; el pensamiento está asociado únicamente a nuestras facultades lingüísticas.³ Esta sigue siendo la posición predominante, incluso en el pensamiento académico más prestigioso, tal como demuestra la reciente polémica entre dos reconocidos profesores de lingüística citados por Frode J. Strømnes en su libro *The Fall of the Word and the Rise of the Mental Model*, que aspira a expulsar a la palabra de su puesto hegemónico en la tradición del pensamiento occidental:

PALABRAS E IMÁGENES VISUALES

Solemos suponer que el habla se origina en el gesto. La imagen tiene la capacidad de comunicar y transmitir significado sin necesidad de palabras, e incluso más allá de significados verbalizados.

Muchos de los cuadros de René Magritte muestran la arbitrariedad de las palabras. “El conocimiento que el cerebro tiene sobre cosas distintas de su propio sistema de almacenamiento es almacenado por medio de modelos mentales homeomórficos” (Strømnes, Frode J., *The Fall of the Word and the Rise of the Mental Model*, Peter Lang, Fráncfort, 2006, pág. 31).



Jannis Kounellis, *Porta murata* (Puerta tapiada), 1990. Carbón y boca del artista.

A menudo resulta imposible expresar con palabras el significado de una imagen visual.



René Magritte, *Ceci n'est pas une pomme* (Esto no es una manzana), 1969. Colección privada.

Magritte realizó numerosas pinturas sobre el desacuerdo entre palabras e imágenes.

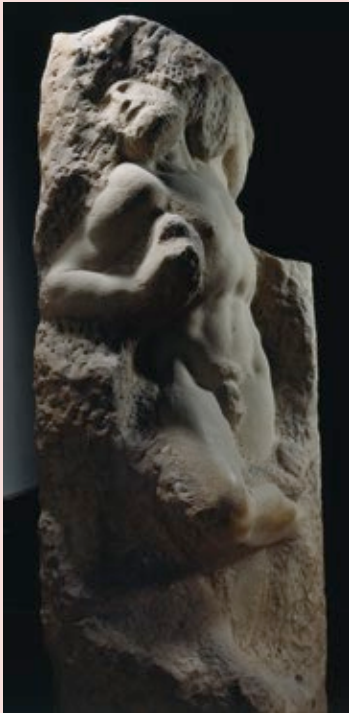
“Los pensamientos —o, como son a veces llamados, las ‘actitudes proposicionales’ [...]— son representaciones (o tergiversaciones) interiores del mundo exterior [...] que tienen que asemejarse al lenguaje en su carácter. En primer lugar, los pensamientos parecen tener las mismas propiedades semánticas que las frases del lenguaje humano [...]. En segundo lugar, los pensamientos tienen la sintaxis de las frases [...]. Finalmente, los pensamientos son como las frases en tanto que abstractos [...]. Las imágenes, los mapas y los diagramas pueden *asociarse a* pensamientos y, en particular, a aquellos basados en la percepción, pero no son pensamientos en sí mismos. La representación pictórica es demasiado rica y ambigua para poder capturar el contenido del pensamiento [...]. En resumen, muchos pensamientos son imposibles de representar; cualquier representación puede asociarse a muchos pensamientos. El pensamiento y el habla son abstractos, y abstractos de igual modo”.⁴

Tendemos a creer que pensamos y nos comunicamos directamente a través de palabras y estructuras lingüísticas cuando, de hecho, pensamos y nos comunicamos a través de imágenes y modelos mentales, o patrones neuronales. Estamos continuamente construyendo, comparando, almacenando e intercambiando modelos mentales —o neuronales— que son mediados y elaborados a través de estructuras lingüísticas y palabras.

Recientes investigaciones en el campo de la psicolingüística han confirmado de forma convincente el uso de imágenes mentales y modelos neuronales en procesos del pensamiento y del habla. Estos hallazgos respaldan completamente la asunción de que los modelos mentales corporales contienen conocimiento, y que también se utilizan en distintos sistemas de símbolos. Según el psicolingüista Strømnes, no parece haber evidencia empírica alguna que pueda respaldar “la idea de que los pensamientos y las proposiciones no analógicas tienen una realidad psicológica, mientras que la idea de que las entidades neuronales análogas son fundamentales para el pensamiento y la solución de problemas está muy respaldada”.⁵ El autor hace todavía una aclaración más: “Por consiguiente, puede sostenerse que los correlatos neuronales de las palabras son tan solo direcciones que nos dicen en qué lugar del cerebro se encuentran almacenadas las entidades neuronales portadoras de conocimiento. Así, el conocimiento que el cerebro tiene sobre cosas distintas

LO INCOMPLETO Y LO AMBIGUO EN EL ARTE

La condición incompleta y ambigua de la imagen artística estimula nuestras mentes y mantiene el interés y la atención activos. Semir Zeki señala que la ambigüedad artística no es vaguedad o incertidumbre en el sentido habitual de estas palabras, “sino, por el contrario, certidumbre; la certidumbre de muchas condiciones esenciales, diferente, cada una de ellas igual que las demás y todas ellas expresadas en un único cuadro de gran profundidad, profundo en cuanto que es fiel representación de tantas cosas” (Zeki, Semir, *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, pág. 45).



Miguel Ángel, *El esclavo despertándose*, altura: 267 cm, c. 1519. Galleria dell'Accademia, Florencia.

El escultor realizó varias obras “incompletas” en las que la imagen y la materia libran una eterna batalla.



Johannes Vermeer, *El arte de la pintura*, hacia 1666-1667. Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

La pintura de Vermeer es extraordinariamente precisa en la representación visual de la escena, pero la narrativa humana queda abierta a múltiples interpretaciones.

de su propio sistema de almacenamiento se almacena por medio de modelos mentales homeomorfos”.⁶ Jean-Paul Sartre formula la idea del papel mediador de la palabra: “En tanto que significado, la palabra no es más que un faro: se presenta a sí misma, despierta un significado y este significado no retorna jamás a la palabra, sino que sale hacia afuera, hacia la cosa, y la palabra es abandonada”.⁷

Además de la innegable realidad de las imágenes en el pensamiento y el lenguaje, se ha hecho también evidente que este se basa en la encarnación, ya que nuestro imaginario mental se origina fundamentalmente y se refiere a nuestro cuerpo y a nuestra existencia como la “carne del mundo”.⁸ Los conceptos de la “carne del mundo” y de “quiasmo”,⁹ de Maurice Merleau-Ponty, nos transforman en auténticos partícipes del mundo en lugar de experimentarnos a nosotros mismos como meros observadores. El pensamiento verbalizado parece ser una articulación y una finalización de un proceso de reacción fundamentalmente corpóreo. El lenguaje parece articular y expresar procesos y energías neuronales corpóreas; el habla no nace de las palabras, sino que el proceso cognitivo de activación sensorial y neuronal finaliza en una expresión verbal. “El cuerpo crea sus sensaciones; por tanto, existe una imaginación corpórea”,¹⁰ como defiende el filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis. Cuando empiezo a expresar un razonamiento, no tengo la idea o la frase verbalmente formulada en mi mente. Siento una presión corpórea para expresar algo adecuado con relación a la situación en la que me encuentro, y las palabras emergen para dar forma a esta reacción corpórea. Es como si mi cuerpo o mi existencia corpórea, con todo su contexto y su historial de experiencias, hablaran por mediación de mi lengua. Hablo como un ingrediente de la “carne del mundo”, y el habla es fundamentalmente un modo existencial de comunicación, al igual que lo es la expresión artística.¹¹

A fin de explicar los medios artísticos mediante los cuales los poetas y los novelistas son capaces de hacer que sus lectores construyan escenarios visuales completos y complejos a partir de palabras impresas, la filósofa especializada en estética Elaine Scarry plantea una provocadora pregunta en su libro *Dreaming by the Book*: “¿Cuál es el milagro que hace que un escritor sea capaz de incitarnos a crear imágenes mentales cuya calidad no parece la de nuestras ensoñaciones, sino la de nuestros [...] actos perceptivos?”¹² En opinión de Scarry, los grandes escritores —desde Homero, Gustave Flaubert

o Rainer Maria Rilke hasta los maestros contemporáneos como Seamus Heaney— han intuido cómo el cerebro percibe las imágenes por medio de palabras. Parece poco probable sugerir que los escritores hayan imitado intuitivamente los procesos perceptivos del cerebro pudiendo así ampliar la imaginación visual del lector y, en cierta manera, guiar incluso su imaginación. Sin embargo, Semir Zeki, uno de los neurobiólogos más respetados, sugiere un paralelismo sorprendente en el caso de las artes visuales: “En gran medida, la función artística y la de la parte visual del cerebro son una misma cosa o, al menos, las intenciones artísticas constituyen una extensión de las funciones del cerebro”.¹³ Y confiesa: “Sostengo la rara interpretación de que, en cierto sentido, los artistas son neurólogos que estudian el cerebro con técnicas exclusivamente propias, aunque lo hagan sin conocer el cerebro ni su organización”.¹⁴ El arte ensancha nuestra imaginación visual incrementando la excitación de distintas áreas de nuestro cerebro visual. Según Zeki, los grandes artistas intensifican la imaginación del observador mediante una imitación intuitiva de cómo el córtex visual construye las imágenes. Las opiniones de Zeki no son meras especulaciones teóricas, pues se fundamentan en sus rigurosos estudios de los procesos neuronales del cerebro visual.

Basándose en sus estudios sobre Johannes Vermeer, Zeki propone la idea de que en una obra de arte la interacción entre la constancia y la ambigüedad estimula y ensancha la imaginación. En el caso de la obra de Vermeer, su imaginario visual proyecta un alto nivel de constancia, mientras que las relaciones humanas de las narrativas visuales que sugieren sus cuadros siguen siendo sumamente enigmáticas. Esta sugerencia parece también poder explicar por qué las imágenes incompletas o “informes” tienen un efecto tan estimulante sobre nuestra imaginación. Las esculturas “incompletas” de Miguel Ángel, como los musculosos esclavos que luchan por liberar sus imágenes de la carne de su encarcelamiento pétreo, parecen desarrollar el principio neurológico de Zeki.¹⁵

Los recientes descubrimientos de la investigación empírica y las investigaciones filosóficas nos obligan a cambiar las ideas establecidas sobre el propio lenguaje. Sin embargo, parece existir una fuerte resistencia cultural a cuestionar nuestras ideas profundamente arraigadas sobre el mundo y el papel del lenguaje en la cognición, así como cuestionarnos a nosotros como seres cognitivos e imaginativos.

La reivindicación bíblica sobre la primacía de la palabra —el Génesis, en el Evangelio de san Juan dice: “En el Principio era la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios” (Juan, 1, 1), y sigue: “y la Palabra se hizo carne” (Juan 1, 14)— parece habernos cegado frente al papel y al poder de la imagen.¹⁶ No existen muchas dudas sobre la precedencia ontológica: la imagen apareció antes. La imagen originó el gesto corpóreo y, más tarde, este se transformó en lenguaje articulado por las cuerdas vocales y, finalmente, por caracteres escritos sobre el papel.

La imagen filosófica

La corriente dominante de la filosofía occidental también ha subestimado, en general, la importancia de la imaginación y de la imagen, o ha llegado incluso a ignorar por completo esas realidades mentales. Como sostiene el filósofo Edward S. Casey: “Obsesionados por sus intereses logocéntricos, los filósofos han mostrado una actitud consistentemente escéptica frente a la imaginación y sus productos. Su escepticismo proviene en buena parte de una concepción del pensamiento filosófico como un pensamiento sin imágenes”.¹⁷ Ya a principios del siglo xx, Francis Galton hacía una observación idéntica al afirmar:

“La costumbre de suprimir las imágenes mentales debe [por tanto] caracterizar a los hombres que tratan con ideas abstractas; dado que su capacidad de tratar con facilidad y firmeza con esas ideas es el síntoma más incuestionable de un orden superior del intelecto, cabría esperar que los filósofos perdieran la facultad de visualizar por falta de uso, y eso es precisamente lo que averigüé en mis pesquisas”.¹⁸

Y continúa Casey:

“Desde Platón [quien colocó la imaginación en el lugar más bajo de las facultades mentales], los filósofos han condenado el recurso a las imágenes como forma inferior de la actividad mental; en el mejor de los casos una muleta y, en el peor, una degradación de la reflexión pura. El pensamiento filosófico, afirma Martin Heidegger, es ‘falto de encanto y pobre en imágenes’. Sin embargo, sigue siendo discutible que exista

o pueda existir un pensamiento estrictamente sin imágenes, uno que prescinda completamente de las imágenes para convertirse en un ‘pensamiento que se piensa a sí mismo’, según la provocadora y reveladora expresión de Aristóteles”¹⁹

A pesar de esta sólida tradición de desacreditación de la imagen y la imaginación como ingredientes auténticos y operativos de la conciencia, la memoria y el pensamiento humanos, se ha puesto progresivamente de manifiesto que dichas facultades constituyen la esencia de la humanidad misma. Resulta imposible explicar las extraordinarias facultades humanas para captar, recordar y comprender grandes complejos de información —como uno mismo, con toda su historia, o el continuum de tiempo y lugares a lo largo de la vida de cada uno— sin la existencia de esquemas corpóreos, imágenes, modelos mentales o metáforas corpóreas que estructuren, organicen, integren y conserven los enormes volúmenes de sentido fragmentado y los datos de memoria. Resulta igualmente imposible pensar en una responsabilidad ética, individual o colectiva sin una facultad de imaginar capaz de proyectar y concretar las consecuencias de distintas opciones en el campo de la conducta.

Algunos filósofos de orientación fenomenológica —como Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard, Edward S. Casey o Richard Kearney— han desarrollado convincentes filosofías de la imagen y la imaginación. Estas filosofías aún siguen constituyendo la base para comprender la actividad mental y la imaginación humanas, así como las capacidades creativas. También estas perspectivas filosóficas iluminan decisivamente los fenómenos de las artes y de la arquitectura, que a menudo tienden a presentarse como irracionales o místicos.

A pesar de la histórica supresión de las imágenes en las teorías dominantes del pensamiento, el reconocimiento de la imagen y la imaginación no es absolutamente nuevo. Ya Aristóteles había hecho esta importante observación: “El alma nunca piensa sin una imagen”,²⁰ que inevitablemente recuerda, más de dos milenios después, a los aforismos de Ludwig Wittgenstein: “La proposición es una imagen de la realidad” (4.021), y “La proposición solo dice algo en cuanto es una figura” (4.03).²¹

El significado de imagen e imaginación

Habitualmente la palabra ‘imagen’ suele emplearse como sinónimo de representación visual, descripción visual o, incluso, fotografía. Palabras como imagen, imaginar, imaginario, imaginación, imaginativo, imaginería, imagen mental, imagen primigenia, imagen afectiva —por no hablar de los muchos conceptos relacionados, como fantasía, metáfora, metonimia, icono o arquetipo— forman un conjunto de conceptos y palabras deficientemente definidas y utilizadas con poco rigor. Nuestra comprensión común de los conceptos de ‘imaginación’ e ‘imagen’ es realmente muy vaga. Esta falta de definición y de enfoque influye claramente en nuestra escasa comprensión de los fenómenos mentales y sensoriales en general. En conjunto, nuestra cultura muestra una pobre comprensión y tolerancia de los fenómenos intrínsecamente difusos, sumamente autónomos, variables e indeterminados como las emociones humanas o la imaginación y el imaginario mental.

Esta es también una de las razones por las que nuestras capacidades y nuestros actos creativos, difusos e imprecisos por naturaleza, son asimismo pobres y se comprenden de modo contradictorio. Tradicionalmente se ha reconocido el papel perceptivo, mimético y mnemónico de la imagen, pero no así su papel como medio del pensamiento, de la exploración creativa y de la expresión artística. Con frecuencia el concepto se ha empleado en los ámbitos de las relaciones públicas y los negocios (“imagen pública”, “imagen corporativa”) o las artes pictóricas, pero mucho menos en la literatura y la arquitectura. No obstante, la reciente aparición de una arquitectura “pictórica” de imágenes llamativas ha introducido este concepto en contextos arquitectónicos. El hecho de que también utilicemos los conceptos de imágenes “hipnogógicas”, “ensoñaciones” o imágenes “alucinatorias” —todas ellas consideradas a menudo patológicas o inconscientes— ha contribuido aún más a que las imágenes no se entiendan como vehículo principal de unos procesos mentales sanos y productivos, ni se vinculen a la conciencia y la capacidad creativa.

La confusión más frecuente se produce entre preceptos sensoriales e imágenes mentales imaginativas. En su libro *Lo imaginario*, Jean-Paul Sartre sostiene que: “Debe distinguirse el acto de imaginar del de percibir, no tanto en relación con los objetos a los que se dirige, sino en relación con el acto mismo de dirigirse. La imagen mental no es tan solo una cosa que existe junto a otras cosas, es una *orientación* singular de la conciencia hacia las cosas”.²²

IMAGEN SOÑADA E IMAGEN ARQUETÍPICA

Además de las imágenes de la percepción normal, nuestra mente despliega multitud de imágenes imaginadas, como las imágenes hipnogógicas (del sueño), ensoñaciones o imágenes alucinatorias, que no provienen de una fuente exterior directa.



Henri Rousseau, *La gitana dormida*, 1897. Óleo sobre tela, 129,5 x 200,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. El imaginario de los sueños nace de la “lógica” inconsciente del sueño.



La Venus de Willendorf, altura: 11 cm, 22000-20000 a. C.

Esta imagen es un ejemplo del arquetipo de la Diosa Madre. Los arquetipos no son simbolizaciones cerradas, sino “vestigios psíquicos”, profundos y colectivos, que poseen la capacidad de evocar ciertos tipos de asociaciones.

Sartre prosigue: “Los dos mundos, el real y el imaginario, contienen los mismos objetos, solo cambia el modo de agrupar y de interpretar esos objetos. Lo que define el mundo imaginario, así como el real, es una actitud de la conciencia”.²³

“La imagen y la percepción no son, pues, distintos objetos de la conciencia; son distintos modos en que los objetos se hacen conscientes. La imagen es la relación de conciencia con el objeto; dicho en otras palabras, es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto”.²⁴

Según Sartre, los mundos de la percepción y de la imaginación son mutuamente excluyentes, aunque traten de los mismos objetos y aspectos del mundo. Wittgenstein señala también la condición excluyente de ambos actos: “Cuando veo un objeto no puedo imaginármelo”.²⁵ Investigaciones recientes demuestran que los preceptos y las imágenes mentales tienen lugar exactamente en las mismas áreas del cerebro y no parecen invalidar la tesis del filósofo.

A pesar de la visión históricamente dominante de un pensamiento sin imágenes y esencialmente verbal, algunas de las teorías fundamentales del pensamiento puramente visual —como las de Paul Klee, Vasili Kandinski, György Kepes o Rudolf Arnheim— han ampliado de manera decisiva nuestra comprensión de los territorios del pensamiento y la creatividad.²⁶ La capacidad de pensar y articular la expresión y las emociones a través de la música y la danza queda también fuera de la esfera de lo verbal y tiene que ver con los sentidos del oído, el movimiento y la propiocepción.²⁷ Sin embargo, esas propuestas prácticas y teóricas, nacidas de la percepción y la experiencia artísticas, se han acogido con recelo en círculos filosóficos más amplios, con independencia de su evidente validez en los ámbitos del arte y la educación artística. Las afirmaciones de grandes científicos sobre sus propios procesos creativos, como la descripción de Albert Einstein sobre el papel de los aspectos visuales y musculares en su pensamiento matemático y físico, han sido también dejadas de lado como meras curiosidades.²⁸

Resulta particularmente lamentable que las filosofías educativas generales dominantes en el mundo occidental hayan subestimado burdamente el papel de las imágenes y de la imaginación, así como las dimensiones sensoria-

les y corpóreas de la existencia y el pensamiento humanos. Este sesgo queda reflejado en el hecho de que la formación artística y arquitectónica, así como los trabajos de tesis realizados en estos ámbitos, casi siempre tengan que ser validados por “estándares académicos” que, de un modo bastante categórico, conllevan los habituales criterios teorizados de una forma empírica y logocéntrica en lugar de una aproximación y una valoración hecha a través de sus inherentes criterios de impacto sensorial, imaginario artístico y contenido emocional. Sin embargo, es indudable que nuestros sistemas sensoriales, metabólicos y neuronales “piensan”, en el sentido de que reúnen y manipulan información relativa a situaciones vitales y proyectan e inician reacciones significativas. Quisiéramos añadir que, como sugieren los estudios del filósofo Mark Johnson y el lingüista George Lakoff, básicamente el pensamiento es en sí mismo un acto corpóreo en el que participa todo nuestro sistema neuronal.²⁹ La investigación neuronal ha “situado” actividades claramente diferenciadas en nuestro cerebro, pero existen pruebas convincentes de que el pensamiento es “atópico” y relacional.

“El pintor ‘lleva’ su cuerpo”, dice [Paul] Valéry. “Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar”, afirma Merleau-Ponty.³⁰ Resulta aún más difícil imaginar cómo una mente, separada de una condición corpórea, podría concebir la arquitectura debido al incuestionable papel del cuerpo en la constitución misma de la arquitectura. La arquitectura se produce en la “carne del mundo” y en la realidad humana carnal y vivida. Exceptuando las mentes deformes y perturbadas, así como ciertas alucinaciones patológicas, los pensamientos se producen en la misma “carne del mundo”, que también está ocupada por nuestro ser corporal. Así, el pensamiento no es fundamentalmente abstracto o alienado de la realidad vivida; el pensamiento articula, comprime, destila y amalgama experiencias vitales. Como afirma Jean-Paul Sartre: “La comprensión no es una cualidad que le llegue desde fuera a la realidad humana; es su propia manera de existir”.³¹ Los procesos del pensamiento son básicamente abiertos, al igual que los procesos biológicos son generalmente abiertos y se autorregulan.

Ya en 1890 William James, el psicólogo pionero estadounidense, había hecho una observación significativa sobre la importancia del dinamismo, la condición relacional y la historicidad del pensamiento: “Cada una de las imágenes concretas que hay en la mente está inmersa y teñida por el agua que fluye a su alrededor. Con ella va el sentido de sus relaciones, cercanas y remo-

tas, el eco teñido por su origen y el sentido inaugural de hacia dónde se dirigirá. El significado, el valor de la imagen, se encuentra todo él en este halo de penumbra que la rodea y la acompaña”.³²

A principios del siglo xx, Ezra Pound, el poeta “imaginista”, reclamaba “el impacto y la conmoción” de la nueva poesía basada en la imagen a fin de liberar a la imaginación poética de sus manierismos logocéntricos.³³ En mi opinión, la arquitectura también reclama ese mismo “impacto y conmoción” de una vida vivida con autenticidad y de la verdadera experiencia a fin de recuperar los cimientos de la realidad arquitectónica.

La naturaleza de la imaginación

“La imaginación es una de las más altas prerrogativas del hombre. Mediante esta facultad reúne imágenes e ideas antiguas, independientemente de su voluntad, creando así resultados nuevos y brillantes [...]. El sueño es una forma involuntaria de poesía”.³⁴

Charles Darwin

“La mente es, en cada momento, un teatro de posibilidades simultáneas”.³⁵

William James

“El acto de imaginar [...] es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a hacer que el objeto del pensamiento, aquello que uno desea, aparezca en un modo que permita que uno se apodere de ello”.³⁶

Jean-Paul Sartre

Debido al realismo simplista dominante, creemos que nuestra conciencia se ocupa básicamente de un mundo objetivamente dado y colectivamente compartido. Sin embargo, incluso una introspección crítica momentánea nos revela que: “Seamos o no artistas, somos imaginadores incontenibles en la vida cotidiana y nos recreamos en la imaginación de manera continua y no solo como un divertimento ocasional”.³⁷ Procesamos y proyectamos reacciones

significativas (pensamientos) a través de toda nuestra constitución física. Necesitamos reconocer que vivimos en mundos de memoria, sueño e imaginación mental y fundamentalmente subjetivos, tanto como en un mundo percibido, compartido material, física y experiencialmente. Paradójicamente, nuestro mundo nos es dado pero, al mismo tiempo, está conformado por nosotros mismos. En resumen, el mundo se nos presenta en imágenes, imágenes que son sumamente autónomas; no avanzan a través de la causalidad, sino a través de los caprichosos caminos del inconsciente y las imprevisibles formas de asociación.

La imaginación suele ser considerada una simple desviación de la conciencia —como muestra la connotación peyorativa de la ensoñación— o como una condición necesaria para la creatividad, pero, de hecho, vivimos en un diálogo continuo entre imaginación y “realidad”, entre lo mental y lo físico. Como señala Edward S. Casey: “En ciertas situaciones, resulta incluso más difícil no imaginar que hacerlo”.³⁸ El filósofo afirma también: “No hay modo alguno de distinguir la imaginación, en cuanto categoría, de otros actos mentales nacidos todos de la experiencia sensorial [...]. El mundo de un poema, por tanto, no pertenece a una categoría distinta de la del mundo de la memoria: todas las diferencias son diferencias de grado”.³⁹

Existe, inesperadamente, una afinidad neurológica entre imágenes y preceptos. Investigaciones recientes demuestran que las imágenes se producen en las mismas zonas del cerebro que las percepciones visuales, y que, a nivel experiencial, las primeras son tan reales como las segundas; las regiones del cerebro que participan en la formación de imágenes son las mismas en las que se procesa inicialmente las señales neuronales de los ojos que dan lugar a las percepciones visuales. La actividad neuronal relacionada con las imágenes que se produce en el córtex visual es similar a la actividad de mirar imágenes reales.⁴⁰ Sin embargo, al reconocer la afinidad experiencial de las imágenes percibidas y las imaginadas, debe establecerse claramente su diferencia ontológica. Según Gaston Bachelard: “La imaginación nos permite abandonar el curso ordinario de las cosas. Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia”.⁴¹

La facultad de imaginar ha sido reconocida y valorada por novelistas, poetas y otros artistas, así como por científicos de todos los tiempos. Anatole France llega a otorgar a la imaginación un estatus más elevado que al conoci-

miento: “Saber es nada; imaginar es todo”,⁴² mientras que Charles Baudelaire considera que la imaginación es el origen mismo del mundo: “La imaginación ha creado el mundo”.⁴³

La imagen tiene multitud de caras. Para comprender cómo funciona nuestra mente y por qué asociamos tantos afectos a las imágenes, es necesario analizar lo que realmente sucede en nuestra mente cuando nos enfrentamos a una imagen artística y la corporeizamos o cuando, simplemente, imaginamos.

Notas

- 1 Gaudin, Colette (ed.), *Gaston Bachelard. On Poetic Imagination and Reverie*, Spring Publications, Dallas, 1998, pág. 5.
- 2 Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Éditions Gallimard, París, 1940 (versión castellana: *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 1964, pág. 109).
- 3 Strømnes, Frode J., *The Fall of the Word and the Rise of the Mental Model*, Peter Lang, Fráncfort, 2006, pág. 19.
- 4 Devitt, Michael y Sterelny, Kim, *Language and Reality. An Introduction to the Philosophy of Language*, Blackwell, Oxford, 1987, págs. 115-117. Citado en Strømnes, Frode J., *op. cit.*, pág. 26.
- 5 Strømnes, Frode J., *op. cit.*, pág. 31.
- 6 *Ibíd.*
- 7 Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*
- 8 Maurice Merleau-Ponty define el concepto de "carne" en el ensayo "L'Entrelacs - Le chiasme", en *Le Visible e l'invisible*, Éditions Gallimard, París, 1964 (versión castellana: "El entrelazamiento - El quiasmo", en *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970).
- 9 *Ibíd.*
- 10 Citado en Modell, Arnold H., *Imagination and the Meaningful Brain*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2006, pág. 69.
- 11 En su reciente estudio sobre las consecuencias de lo corpóreo en la mente humana titulado *How the Body Shapes the Mind*, Shaun Gallagher propone una hipótesis parecida sobre el origen del lenguaje: "En la medida que lo corpóreo da forma al lenguaje, sería concebible la traducción de estructuras espaciales corpóreas [...]. Podría suponerse que el gesto es el origen del lenguaje y que el lenguaje hablado surgió gradualmente del movimiento corpóreo, un tipo especial de motilidad oral. Desde este punto de vista, el habla sería un movimiento sofisticado del cuerpo. Si hay algo de verdad en esto, no es toda la verdad. Hay que comprender, además, cómo aparece el gesto y si es generado por un movimiento instrumental o locomotor" (Gallagher, Shaun, *How the Body Shapes the Mind*, Clarendon Press, Oxford, 2006, pág. 107). Sobre el origen del lenguaje en el gesto, véase: Armstrong, David F.; Stokoe, William C. y Wilcox, Sherman E., *Gesture and the Nature of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- 12 Scarry, Elaine, *Dreaming by the Book*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 2001, pág. 7.
- 13 Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999, pág. 1 (versión castellana: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, pág. 19).
- 14 *Ibíd.*, pág. 27.
- 15 *Ibíd.*, págs. 41-55.
- 16 El profesor de Estudios Religiosos Sigurd Bergmann defiende la primacía de la imagen: "En el principio no era la palabra,

contrariamente a lo que sostiene el Evangelio de san Juan. En el principio, sin embargo, era el icono, la creación, la expresión, la experiencia visual interior, el orden en el caos". Bergmann se pregunta: "¿Padecemos una deformación cultural debida al papel superior que la palabra ha jugado históricamente en nuestra mente y en nuestro pensamiento? ¿Pueden las artes visuales, tanto en sus aspectos creativos como reflexivos, corregir esa deformación y, tal vez, eliminarla?", Bergmann, Sigurd, *In the Beginning is the Icon: A Liberative Theology of Images, Visual Arts and Culture*, Equinox, Oakville/Londres, 2009, pág. 2.

17 Casey, Edward S., *Imagining: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington/Londres, 1976, pág. X.

18 Citado en *ibíd.*

19 *Ibíd.*

20 *Ibíd.*, pág. 16. La cita proviene de Aristóteles, *De Anima*, 431a16.

21 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921] (versión castellana: *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 1973, págs. 75 y 77).

22 Jean-Paul Sartre, citado en Kearney, Richard, *Poetics of Imagining. From Husserl to Lyotard*, Harper Collins Academic, Londres, 1994, pág. 49.

23 Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*

24 *Ibíd.*

25 Wittgenstein, Ludwig, *Zettel*, sección 621, citado en Casey, Edward S., *op. cit.*, pág. 146 (versión bilingüe alemán-castellano: *Zettel*, UNAM, Ciudad de México, 1979).

26 Véase, por ejemplo, Klee, Paul, *Das bildnerische Denken: Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Benno Schwabe, Stuttgart/Basilea, 1956; y *Pädagogisches Skizzenbuch* [*Bauhausbücher*, 2], Albert Langen Verlag, Múnich, 1925 (versión castellana: *Bosquejos pedagógicos*, Monte Ávila, Caracas, 1974); Kandinski, Vasili, *Punkt und Linie zu Fläche* [*Bauhausbücher*, 9, 1925], Benteli, Berna, 2002, 8ª ed. (versión castellana: *Punto y línea sobre el plano*, Barral, Barcelona, 1972); Kepes, György, *Language of Vision* [1944], Paul Theobald, Chicago, 1961 (versión castellana: *El lenguaje de la visión*, Infinito, Buenos Aires, 1969); Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1969 (versión castellana: *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986).

27 Sobre la relación entre ojo, mente y mano en la arquitectura, los oficios manuales y el trabajo artístico, véase: Pallasmaa, Juhani, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons, Londres, 2009 (versión castellana: *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012).

28 Véase la carta de Albert Einstein publicada como segundo apéndice en: Hadamard, Jacques, *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1945, págs. 142-143 (versión castellana: *Psicología de la invención en el campo matemático*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947).

29 Lakoff, George y Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nueva York, 1999.

30 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, Éditions Gallimard, París, 1960 (versión castellana: *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986, pág. 15).

31 Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, París, 1939 (versión castellana: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza, Madrid, 1971).

32 James, William, *The Principles of Psychology* [1890], Dover Publications, Nueva York, 1950 (versión castellana: *Principios de psicología*, Luis Faure, Madrid, 1909).

33 Citado en la introducción de McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1988, pág. XI.

34 Citado en Modell, Arnold H., *Imagination and the Meaningful Brain*, op. cit., pág. 25.

35 William James, op. cit., pág. 290.

36 Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario*, op. cit.

37 Casey, Edward S., op. cit., pág. 3.

38 Ibíd., pág. 4.

39 Ibíd., pág. 11.

40 Kojo, Ilpo, "Mielikuvat ovat aivoille todellisia", *Helsingin Sanomat*, Helsinki, 16 de marzo de 1996.

41 Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, París, 1943 (versión castellana: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1972).

42 Anatole France, citado en Casey, Edward S., op. cit., pág. XI.

43 Charles Baudelaire, citado en Ibíd., pág. 1.

Capítulo tercero

Las múltiples caras de la imagen

“Al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad”¹

Andréi Tarkovski

“[Cuando se escribe o se lee un verdadero poema hace que] los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca”²

Robert Graves

El concepto de imagen se asocia comúnmente a una representación visual esquemática. Sin embargo, en nuestra vida mental desplegamos continuamente imágenes mentales o imaginarias. La principal facultad de la imagen es su capacidad mágica de mediar entre lo físico y lo mental, lo perceptivo y lo imaginario, lo factual y lo afectivo. Las imágenes poéticas, en particular, son corporeizadas y vividas como parte de nuestro mundo existencial y el sentido que tenemos de nosotros mismos. Las imágenes, los arquetipos y las metáforas estructuran nuestras percepciones, pensamientos y sentimientos, y son capaces de comunicar mensajes de un tiempo profundo, así como de narrativas épicas mediadoras de la vida y el destino de los seres humanos.

La imagen vivida y encarnada

“La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y revelar el secreto de un alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo. Cuando obedece simplemente al tiempo de la vida, es menos que la vida; no puede ser más que la vida sino inmovilizando la vida, sino viviendo en la realidad la dialéctica de las dichas y de las penas. Es entonces el principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso y más desunido conquista su unidad”³

Gaston Bachelard

En el uso común del lenguaje, la idea de ‘imagen’ hace referencia a un concepto sensorial real, una representación pictórica o una imagen mental imaginaria. A diferencia de la acepción habitual de la palabra, la imagen poética hace referencia a una experiencia sensorial evocativa, afectiva y significativa, que es asociativa y dinámica, está formada por distintas capas y se encuentra en constante interacción con la memoria y el deseo. Parafraseando las palabras de Andréi Tarkovski, no me refiero a la poesía como un género de expresión artística, sino como a la sensibilidad artística en general. Así, en este libro la palabra ‘poético’ hace referencia tanto a ideas arquitectónicas sutiles y visionarias como a ideas en verso. Las imágenes poéticas son marcos mentales que dirigen nuestras asociaciones, emociones, reacciones y pensamientos. Debido a sus contradictorios, y a menudo ilógicos, ingredientes, la imagen poética escapa a lecturas y explicaciones racionales, lineales y exclusivas. Atrae a nuestros sentidos, imaginación y emociones y, a menudo, también apela a nuestra capacidad de empatía y compasión. Ocupa nuestra mente, condiciona nuestros pensamientos y sentimientos, y da origen a una realidad imaginaria. La imagen poética trasciende su esencia material y racional.

El reino poético de la imaginación surge al encuentro de la imagen poética. Jorge Luis Borges señala cómo se produce esta emergencia de la realidad poética: “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

La imagen poética de la expresión artística se encuentra, de modo completamente corporeizado y emotivo, en la “carne del mundo”. No se trata de una simple representación retiniana o auditiva, ni de una figura de representación del lenguaje situada fuera de nuestros dominios personales y vivos; la imagen poética es una experiencia internalizada. Con su concepto de “identificación proyectiva”, Melanie Klein sugiere que proyectamos fragmentos de nosotros mismos en los demás.⁵ Cuando experimentamos una imagen poética parece que tiene lugar una identificación proyectiva similar. Compartimos nuestro sentido de la vida con nuestro imaginario mental; las imágenes poetizadas parecen tener una fuerza vital propia, como los seres vivos. Entrar en un espacio, por ejemplo, supone un intercambio repentino e

inconsciente; entro y ocupo el espacio, y el espacio entra y me ocupa. Las imágenes no visuales se convierten también en parte integral de este encuentro en una forma corpórea. Las imágenes visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas poetizadas son todas ellas “criaturas” experienciales de nuestro mundo vivido.

No solo las imágenes materiales de la pintura y la escultura, sino también el lenguaje de la poesía y de la narrativa, tienen un carácter corpóreo. Las palabras y las expresiones literarias potentes tienen su propia espacialidad, gravedad y tactilidad; o solidez, como defiende Elaine Scarry.⁶ Proyectan su propia materialidad y su cosmos experiencial. “Para conseguir la ‘vivacidad’ del mundo material, las artes verbales tienen que imitar, en cierta manera, su ‘persistencia’ y, más importante aún, su ‘incuestionabilidad’. Es muy probable que el carácter ‘instructivo’ de las artes verbales sea lo que cumple con el requisito mimético de la ‘incuestionabilidad’.”⁷ El escritor checo Bohumil Hrabal describe muy expresivamente la corporeización que se produce en el acto de leer: “Cuando leo, de hecho no leo, sino que tomo una frase bella en el pico y la chupo como un caramelo, la sorbo como una copita de licor, la saboreo hasta que, como el alcohol, se disuelve en mí, la saboreo durante tanto tiempo que acaba no solo penetrando en mi cerebro y mi corazón, sino que circula por mis venas hasta las raíces mismas de los vasos sanguíneos”.⁸

Las obras de arte, literatura o arquitectura se originan en el cuerpo del autor y regresan al cuerpo a través de la experiencia del observador, oyente, lector de la obra o habitante de la casa por la mediación de la imagen artística. El poeta Charles Tomlinson advierte de esta participación del cuerpo en la pintura y en la poesía, tanto en la producción como en la reexperiencia de la obra: “La pintura despierta la mano e incorpora el sentido de la coordinación muscular o, por decirlo de otra manera, el sentido del cuerpo. La poesía gira también alrededor de sus tensiones, al avanzar hacia el final de cada verso o al detenerse en las pausas del verso, la poesía pone también en acción a todo el ser humano y al sentido corpóreo de sí mismo”.⁹

En su libro *El ojo y el espíritu*, Maurice Merleau-Ponty hace una importante observación sobre la corporeidad en el arte de la pintura: “Cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros, están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque este los recibe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí”.¹⁰

Esta “fórmula carnal” otorga a la obra de arte el sentido mismo de la vida. Sin duda, las experiencias musicales evocan de manera similar imágenes y experiencias del espacio, el movimiento, la densidad, la duración, la escala, la progresión, la temperatura y las tensiones corporales. Los edificios actúan sobre el cuerpo y el sentido del equilibrio corporal, la tensión, la propiocepción y el movimiento. Efectivamente, los espacios arquitectónicos abrazan y albergan nuestros cuerpos. La imagen arquitectónica es, fundamentalmente, una invitación a la acción; por ejemplo, el suelo invita al movimiento y la actividad; la puerta es una invitación a entrar o salir; la mesa, a reunirse a su alrededor.

A lo largo de la historia, la arquitectura ha sido un modo de mediación entre el inconmensurable cosmos y la escala del hombre, entre los dioses y los mortales. Al mismo tiempo, los espacios arquitectónicos, sus dimensiones y detalles, evocan y acomodan de muchos modos distintas medidas, movimientos y características ergonómicas del cuerpo humano. Un edificio significativo establece un diálogo con el cuerpo del ocupante, así como con su memoria y su mente. Podemos concluir con certeza que, en su esencia misma, la arquitectura como forma artística es fundamentalmente relacional y dialéctica.

Resulta razonable especular sobre el hecho de que nuestra tendencia automática e inconsciente a experimentar imágenes como parte de nuestro mundo tenga una justificación biohistórica. La percepción de imágenes inconexas y sin sentido, aisladas de un entorno conceptual que aporta significado a los perceptos en términos de supervivencia, no hubiera aportado ningún tipo de ventaja evolutiva. El sinsentido y la abstracción no son características propias del mundo biológico. Por el contrario, somos capaces de comprender imágenes, en su compleja totalidad, en un instante. De hecho, comprendemos la entidad, la “anatomía” del significado de una imagen antes de poder identificar sus detalles o comprenderla intelectualmente. Tendemos a comprender todas las imágenes, incluso las más imprecisas y difusas, en su fuerza vital, estructura general y significado, en tanto que “criatura”. Buscamos el significado de modo automático, incluso en imágenes arbitrarias y sin sentido, como las manchas de tinta fortuitas o las pinturas “informes” de Henri Michaux, el poeta pintor (imagen página siguiente, Henri Michaux, *Sin título*), o el dibujo con rastrillo en la grava de un jardín zen (imagen página siguiente, jardín del Templo de Ryoan-ji).

Experimentamos esas formaciones visuales casuales y “sin forma” como representaciones de fenómenos del mundo y de la vida reales. La con-

LAS INTERPRETACIONES DEL SUBCONSCIENTE IMPREGNAN LA PERCEPCIÓN

Una característica de nuestro sistema perceptivo es que está continuamente escaneando el campo perceptivo en busca de significado potencial. Como ha demostrado Anton Ehrenzweig, por ejemplo, nuestros sistemas sensoriales operan sobre los niveles conscientes e inconscientes, y determinados aspectos fundamentales del imaginario artístico surgen directamente del nivel inconsciente. Tendemos, además, a ver imágenes y significados reconocibles en las formas fortuitas y no intencionadas, como las imágenes de la erosión.



Henri Michaux, *Sin título*, 1960. Museum of Modern Art, Nueva York. Tinta sobre papel, 74,5 x 107,8 cm. Donación de Michel Warren y Daniel Cordier.

Las configuraciones fortuitas cobran una intensa vida interpretativa a través de nuestra imaginación y nuestro inconsciente.



Jardín de Ryoan-ji kare-sansui (jardín seco del Templo del Dragón Pacífico), Kioto, Japón, hacia 1488.

La extraordinariamente simple disposición de quince piedras en el interior de un rectángulo de arena rastrillada se convierte en una serie de paisajes imaginarios de escala monumental a través de nuestra imaginación.

dición completa y la integridad de una imagen —ya sea literaria, pictórica, escultórica, musical o arquitectónica— parece generarse a partir de esta percepción subliminal y la comprensión de su coherencia “orgánica” y su esencia “biológica”. En mi opinión, es importante reconocer que nuestros sistemas de percepción, detección, comprensión y reacción evolucionaron y se ajustaron a las necesidades de la supervivencia en contextos específicos decenas de millones de años antes de que los gestos y las imágenes construidos de manera consciente se convirtieran en un modo de comunicación humana o de expresión emocional o artística. Esta historicidad fundamental de las imágenes, así como nuestro sistema de percepción y comprensión de las mismas, no suele tenerse en cuenta.

Diversos investigadores han estudiado recientemente la base biohistórica de las preferencias humanas por distintos tipos de paisajes y escenarios (que recuerdan la condición de la sabana en las fases tempranas de la evolución humana), así como las situaciones espaciales que generalmente consideramos seguras y confortables. La situación espacial preferida combina una sensación de protección del entorno inmediato (refugio) con una amplia visión del entorno que proporciona la sensación de control (prospección). Grant Hildebrand aplica de un modo interesante la idea de refugio-prospección a la popularidad de los proyectos de vivienda de Frank Lloyd Wright, y muestra cómo el maestro comprendió de manera intuitiva estas profundas reacciones que nacen de nuestra historia biocultural. El atractivo sensorial y mental del fuego refleja sin duda experiencias de placer profundas y primigenias parecidas.¹¹

Las imágenes han tenido sus propias vidas a lo largo de millones de años y han pasado a formar parte integral del mundo vivido y del sistema de reacciones humano. Además, en el mundo biológico no existe percepto o imagen sin significado, dado que las percepciones están relacionadas con la existencia y la supervivencia y, por tanto, tienen siempre un significado potencial. Recientes estudios neurológicos —como *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, de Semir Zeki, o *Neuroarthistory*, de John Onians—¹² establecen una relación entre los fenómenos artísticos y nuestra actividad cerebral y neuronal. Como hemos sugerido anteriormente, las personas con un mayor talento artístico parecen ser capaces de comprender intuitivamente aspectos fundamentales sobre cómo funcionan nuestro cerebro y nuestros sistemas neuronales.

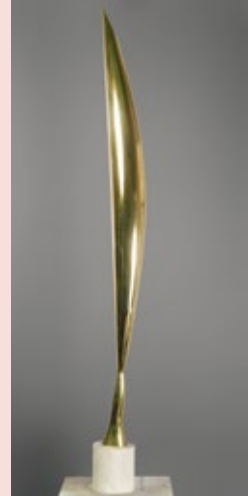
LA FUERZA VITAL DE LA IMAGEN ARTÍSTICA

Las imágenes artísticas de gran intensidad poseen su propia fuerza vital. Mediante un proceso de proyección imaginativa creamos un mundo, un universo, a su alrededor y, al mismo tiempo, las aceptamos como objetos de nuestro propio mundo vivido. Nuestra propia experiencia y nuestro entendimiento de la “realidad” siguen proyectando nuevos aspectos y cualidades de estas imágenes mágicas. Las imágenes artísticas son intemporales por el hecho de que nosotros les seguimos aportando el aliento de la vida y el movimiento.



Pintura rupestre paleolítica de un caballo en Lascaux, Francia, hacia 15000-13000 a.C.

La realidad de la emoción y la experiencia de toda obra de arte se crean nuevamente en cada encuentro con la obra. Todas las obras de arte son intemporales, pues su encuentro vivencial tiene siempre lugar en el tiempo presente. Las obras más antiguas se nos acercan con la misma actualidad que las más recientes.



Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio*, 1940. Bronce. Centre Georges Pompidou, París.

Las imágenes de pájaros, peces y focas de Brancusi proyectan una sorprendente sensación de vida; “el aliento de la vida”, en palabras del propio escultor.

“El arte tiene que transmitir de una vez, de golpe, el choque de la vida, la sensación de respirar”,¹³ afirmó Constantin Brancusi. Esta es exactamente la veracidad y vividez de las pinturas rupestres (imagen página anterior, izquierda), así como de las imágenes de seres vivos esculpidas por el propio Brancusi (imagen página anterior, derecha). Con independencia de su extrema condensación y reducción formal, sus pájaros, peces y figuras humanas respiran vida y sugieren un movimiento imaginativo. Su abstracción no consiste en una reducción o estilización sin vida, sino en una condensación de la mismísima fuerza vital del sujeto.

Cualquier elemento de una imagen artística está impregnado de vida. Charles Tomlinson describe la cualidad orgánica y viva de las sombras en una representación pictórica de cráneos.

“La sombra lo explora. Llena de negro la cuenca de los ojos. Llega, como unos dedos, a los lugares que uno no alcanza a ver. Los cráneos son un buen ejemplo de esta dualidad de lo visible: rodea lo que el ojo no consigue distinguir, se trasciende a sí mismo sugiriendo todo lo que está allí junto a lo que reside en la posesión de los ojos: no puede ser poseído”.¹⁴

Gaston Bachelard sugiere que la imaginación poética, o “química poética”, como él la llama, está estrechamente ligada al pensamiento precientífico y a una comprensión animista del mundo. En *La filosofía del no. Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico*,¹⁵ describe el desarrollo histórico del pensamiento científico como una serie de transiciones progresivamente racionalizadas desde el animismo al racionalismo dialéctico, pasando por el realismo, el positivismo, el racionalismo y el racionalismo complejo. “La evolución filosófica de un conocimiento científico particular es un movimiento que atraviesa todas esas doctrinas en el orden indicado”,¹⁶ afirma Bachelard, y sostiene que el pensamiento artístico avanza en la dirección opuesta hacia una comprensión mítica y animista del mundo.

Efectivamente, la expresión artística es esencialmente una expresión animista. Siempre hay algo más en la imagen artística de lo que el ojo —o la oreja, la nariz, la piel, la lengua o el intelecto— pueden identificar y revelar, porque se experimenta como parte de un territorio sin límites de lo real. La

misma realidad enriquece y completa la imagen poética. De un modo más preciso, la imagen artística proyecta su propio mundo imaginario de experiencias, que se funde con nuestro propio sentido de la existencia y de la vida.

Imágenes de la materia

“La materia es el inconsciente de la forma [...]. Solo una materia puede recibir la carga de las impresiones y de los sentimientos múltiples”.¹⁷

Gaston Bachelard

“La materia es el nexo. Su propósito es provocar unión. Todas las formas de arte tienen una base material y deben ser consecuentes con ella [...]. La palabra, hablada o escrita, es lo que mayor efecto inmediato produce en el hombre; la materia, en cambio, ‘habla’ más lentamente”.¹⁸

Alvar Aalto

Gaston Bachelard, el filósofo de la imaginación y la imagen poética, escribió un estudio fenomenológico de cada uno de los cuatro elementos presocráticos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. De hecho, escribió dos libros sobre el fuego. Calificó a estos elementos de “hormonas de la imaginación”.¹⁹ En “Imaginación y materia”, la introducción a *El agua y los sueños* (1942), desarrolla la idea de dos imaginaciones:

“Expresándonos ya en términos filosóficos, podríamos distinguir dos imaginaciones: una imaginación que alimenta la causa formal y una imaginación que alimenta la causa material o, más brevemente, la *imaginación formal* y la *imaginación material* [...]; para un estudio filosófico completo de la creación poética nos parecen indispensables estos conceptos [...]. Pero además de las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen [...] imágenes *directas* de la *materia*. La vista las nombra, pero la mano las conoce”.²⁰

IMÁGENES DE LA PERFECCIÓN Y DE LA DESTRUCCIÓN

El arte y la arquitectura modernos han solido aspirar al ideal de Leon Battista Alberti de totalidad y perfección de la forma, “a la que nada puede ser añadido o de la que nada puede ser suprimido”. Sin embargo, lo incompleto, lo erosionado y la destrucción dan origen a menudo a imaginarios extraordinariamente ricos y atractivos que constituyen imágenes de la materia misma. Según John Ruskin en “La lámpara de la belleza”: “La imperfección es en cierto modo esencial en todo lo que sabemos acerca de la vida. Es una señal de vida en un cuerpo mortal, es decir, la señal de un estado de progreso y de cambio”.



Le Corbusier, villa Savoye, Poissy, Francia, 1928-1929.

El edificio impresiona por la sensación de perfección y absoluto que transmite.



Andréi Tarkovski, *Nostalgia*, 1983. Escena en la casa de Domenico con goteras en el techo, agua y materiales en erosión.

Nuestros sentidos son sensibles a los espacios cinematográficos en erosión de Tarkovski que, por su imperfección y su vulnerabilidad, suscitan nuestras emociones.

En otro contexto, Bachelard sugiere que las imágenes de la materia conllevan emociones más profundas que las de la forma: “No soñamos profundamente con *objetos*. Para soñar profundamente, hay que soñar con *materias*. Un poeta que comienza por el *espejo* debe llegar al *agua de la fuente* si quiere dar su experiencia poética completa”.²¹

En su búsqueda del artefacto perfectamente articulado y autónomo, la corriente principal de la arquitectura moderna ha preferido los materiales y las superficies que persiguen la planeidad, la pureza geométrica, la abstracción inmaterial y la blancura intemporal (imagen página anterior, izquierda). Como dijo Le Corbusier, la blancura sirve al “ojo de la verdad”;²² y, por tanto, actúa de mediadora de valores morales y objetivos. Las implicaciones morales de la blancura se expresan con un sorprendente fanatismo en la siguiente afirmación: “La blancura es extremadamente moral. Supongamos que hubiera un decreto que obligara a blanquear todas las estancias de París. Sostengo que se trataría de una acción policial de gran envergadura y una manifestación de la más alta moral y muestra de la grandeza de un pueblo”.²³

Habitualmente se trata la superficie de la pintura, la escultura y la arquitectura modernas como un límite abstracto del volumen y tiene una esencia más conceptual y formal que sensorial. Tanto las superficies como la masa material tienden a permanecer mudas, dado que se otorga primacía a la forma y al volumen; la forma adquiere voz, mientras la materia permanece en silencio o ausente. La preferencia por la geometría y una estética reductiva contribuye a debilitar la presencia de la materia, de igual modo que una intensa lectura de figura y contorno reduce la interacción del color entre la figura y el fondo en el arte de la pintura. Todo auténtico pintor colorista, como los impresionistas, Josef Albers o Mark Rothko, utiliza una *Gestalt* débil a fin de maximizar la interacción del color a través de los límites.

Sin duda, los materiales y las superficies disponen de un lenguaje propio. La piedra habla de sus lejanos orígenes geológicos, su durabilidad y su inherente permanencia. El ladrillo nos hace pensar en la tierra y el fuego, en la gravedad y en tradiciones constructivas intemporales. El bronce evoca el calor extremo presente en su fabricación, los antiguos procesos de fundición y el paso del tiempo medido a través de su pátina. La madera habla de sus dos naturalezas y escalas temporales: una primera vida como árbol en crecimiento y una segunda como artefacto humano realizado por la cálida mano del car-

pintero o el ebanista. Todos ellos materiales que hablan con placer de metamorfosis materiales y de tiempos estratificados. “No soñamos profundamente con objetos. Para soñar profundamente, hay que soñar con materias”,²⁴ afirma Bachelard.

Vivimos en el mundo del espíritu, las ideas y las intenciones humanas, pero existimos también en el mundo de la materia bajo las cantidades y las cualidades del mundo físico. Disponemos de dos domicilios, lo que constituye una singularidad existencial: uno se encuentra en la historicidad y el continuum de la conciencia y la emoción humanas, y el otro en el mundo de la materia y de los fenómenos físicos. Articular y expresar “cómo nos toca” el mundo, según la caracterización de la pintura de Paul Cézanne hecha por Merleau-Ponty,²⁵ y cómo nosotros tocamos nuestro mundo, constituye una tarea fundamental del arte y de la arquitectura.

La materialidad y la erosión se cuentan entre los temas predilectos del arte contemporáneo, desde el *arte povera* y Gordon Matta-Clark hasta Anselm Kiefer, las películas de Andréi Tarkovski y las artes materiales contemporáneas. La materialidad, el tiempo y la destrucción se funden a menudo: “Destruir y construir, parejos son en importancia, y almas requieren uno y otro”, afirma Paul Valéry.²⁶ (imagen página 54, Andréi Tarkovski, *Nostalgia*) Las instalaciones de Jannis Kounellis expresan los sueños y las memorias del acero oxidado, el carbón o la arpillera, mientras que las acreditadas masas de acero forjado o laminado de Richard Serra y Eduardo Chillida despiertan experiencias corporales relacionadas con el peso abrumador y la gravedad. Estas obras se dirigen directamente a nuestros sistemas óseos y musculares: constituyen comunicaciones entre los músculos del escultor y los del observador. Las obras de Wolfgang Laib, hechas de cera de abeja, polen y leche, invocan imágenes de espiritualidad y preocupaciones rituales y ecológicas, mientras Andy Goldsworthy y Nils-Udo fusionan arte y naturaleza utilizando materiales y elementos de la naturaleza en sus obras artísticas.

Según Bachelard, los elementos que poseen un mayor potencial para estimular la imaginación son el fuego y el agua, los únicos dos auténticamente opuestos (imágenes página siguiente). De hecho, Bachelard realizó un desplazamiento desde la filosofía de la ciencia hacia la filosofía de la imagen poética a través de sus libros *Psicoanálisis del fuego* (1938) y *El agua y los sueños* (1942).²⁷

LA IMAGINACIÓN MATERIAL: IMÁGENES DEL AGUA Y DEL FUEGO

No solo soñamos e imaginamos a través de la forma, ya que nuestra imaginación está engarzada en las sustancias. Bachelard distingue dos tipos de imaginación —la formal y la material— y, para clasificar distintos tipos de imaginación material, sugiere seguir una ley basada en los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. En su opinión, los únicos opuestos auténticos son el agua y el fuego.



Fuente del Jardín Fin, Kashan, Irán, siglo XVI.



Sigurdur Gudmundsson, *Composición*, 1978.

“La llama es, entre los objetos del mundo que convocan al sueño, uno de los más grandes productores de imágenes. La llama nos obliga a imaginar. Ante una llama, en tanto se sueña, lo que uno percibe al mirar no es nada en relación con lo que se imagina. La llama lleva a los más diversos dominios de la meditación su carga de metáforas e imágenes. Si se la considera como el sujeto de uno de los verbos que expresan la vida, se advertirá que otorga al verbo un suplemento de vivacidad [...]. Entre todas las imágenes, las de la llama —tanto las ingenuas como las traviesas— llevan una señal de poesía. Todo soñador de llama es un poeta en potencia”.²⁸

Las imágenes del agua son igualmente variadas y poéticamente evocativas. El agua es, simultáneamente, la imagen de la vida y de la muerte. Se trata también de un elemento femenino y materno que puede, sin embargo y en sus formas más enérgicas, adquirir características masculinas. Y, lo que es más importante, junto a las imágenes del fuego, el agua constituye la imagen más potente de la imaginación. Bachelard habla de una “poética del agua” y de “poetas del agua”.²⁹ “Quizá más que cualquier otro elemento —escribe—, el agua es una realidad poética completa”.³⁰ Joseph Brodsky también escribió insistentemente sobre el poder asociativo específico del agua: “Sencillamente, creo que el agua es la imagen del tiempo” y “el agua es igual al tiempo y proporciona un doble a la belleza”.³¹

La presencia del agua poetiza la arquitectura, como sucede en la obra de Carlo Scarpa o Luis Barragán. El encuentro del agua con la piedra es totalmente metafísico. Como afirma Adrian Stokes: “La indecisión del agua revela la inmovilidad de la arquitectura”.³² Incluso ciudades enteras, como Venecia, son poetizadas por el agua.

La imagen multisensorial

“Retengamos la idea de que cada imagen tiene, en efecto, una vida propia, y construyamos a partir de ello”.³³

Jacques Aumont

“Toda estructura artística es esencialmente ‘polifónica’: no sigue en su desarrollo una única línea de pensamiento, sino varias a la vez que se superponen unas a otras. De ahí que la creatividad requiera una especie de atención difusa, desperdigada, ajena y contraria a la que solemos poner en juego normalmente cuando pensamos con lógica”.³⁴

Anton Ehrenzweig

Suele pensarse en la imagen desde lo puramente visual y la imagen fija, pero una característica de los sentidos es su tendencia a mezclarse e integrarse; una imagen visual se encuentra siempre acompañada de repercusiones con connotaciones en experiencias propias de otras modalidades sensoriales. Existen, además, imágenes en los territorios propios de todos los sentidos. La propia imagen visual es una fusión construida de perceptos fragmentados y discontinuos.

La vaguedad dinámica y la ausencia de foco son las condiciones normales de nuestra percepción visual, aunque no solemos ser conscientes de ello. La mayor parte de la gente con una visión normal tiende a creer que vemos siempre enfocado el mundo que nos rodea. El hecho es que vemos una imagen borrosa y tan solo una pequeñísima parte de nuestro campo visual —alrededor de una milésima parte de nuestro campo visual— se ve de un modo preciso en un momento dado. El campo que queda fuera de este diminuto centro de visión enfocado se vuelve progresivamente vago y confuso cuando nos acercamos a la periferia del campo visual. Sin embargo, no somos conscientes de esta importante falta de precisión porque estamos constantemente escaneando el campo visual con movimientos de los ojos —que son mayoritariamente inconscientes y pasan desapercibidos— a fin de llevar sucesivamente fragmentos de la zona borrosa hacia el estrecho haz de visión que se transforma en un punto focal en la fóvea. Algunos experimentos han revelado el sorprendente hecho de que los movimientos inconscientes del ojo no solo ayudan a la claridad de la visión, sino que son un requisito básico de la visión misma. Cuando experimentalmente se fuerza la mirada de un sujeto a que se quede completamente fija en un objeto inmóvil, la imagen del objeto se desintegra y aparece y desaparece una y otra vez en forma de fragmentos y formas distorsionados. “La visión estática no existe; no hay visión sin explora-

ción”,³⁵ afirma el escritor y ensayista de origen húngaro Arthur Koestler, quien plantea una prudente analogía entre el escaneo visual y el mental, “entre la visión periférica borrosa en el exterior del foco visual y las nebulosas nociones a medio formar que acompañan el pensamiento en los bordes de la conciencia”.³⁶ Koestler distingue entre una conciencia focal y otra periférica: “Si uno trata de asirse firmemente a un concepto o una imagen mental, mantenerlo inmóvil y aislado en el foco de la conciencia, se desintegrará como una imagen visual estática en la fóvea [...], el pensamiento nunca es un proceso definido, nítido y lineal”.³⁷

Sin embargo, la percepción de una imagen no consiste en una entidad aditiva con cualidades auxiliares, sino en una experiencia integral en la que la entidad otorga significado a las partes y no al contrario. Este dominio del todo frente a las partes es nuevamente comprensible desde una perspectiva evolutiva; la comprensión de una parte —un ojo o una cola— no era significativa, sino la imagen de la criatura a la que la parte pertenece. Maurice Merleau-Ponty defiende apasionadamente la integración esencial de los sentidos y el carácter instantáneo y holístico de la percepción: “Mi percepción no es [...] una suma de datos visuales, táctiles, auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez a todos mis sentidos”.³⁸ Bachelard llama acertadamente a esta interacción sensorial “la polifonía de los sentidos”.³⁹

La capacidad de síntesis de nuestro sistema perceptivo es verdaderamente asombrosa. “Los sentidos se traducen uno al otro sin necesidad de un intérprete, se comprenden uno al otro sin necesidad de pasar por la idea”,⁴⁰ afirma Merleau-Ponty. La multitud de perceptos simultáneos se experimenta como una entidad integrada del objeto o el entorno. Todo entorno arquitectónico tiene sus cualidades auditivas, hápticas, olfativas e, incluso, cualidades gustativas ocultas. Son esas propiedades las que dan al percepto visual su sensación de completitud y de vida. Con independencia del carácter inmediato de la percepción visual, paradójicamente hemos tocado ya inconscientemente una superficie antes de ser conscientes de sus características visuales; comprendemos su textura, dureza, temperatura y humedad inmediatamente. Del mismo modo que una pintura de Claude Monet, Pierre Bonnard o Henri Matisse evoca el sentido completo de la realidad experimentada, los edificios de mayor intensidad no son tan solo imágenes visuales de estructuras arquitectónicas y

LA EXPERIENCIA MULTISENSORIAL Y LA SENSUALIDAD DE LA VIDA

Las grandes obras de arte y arquitectura evocan experiencias multisensoriales que nos sitúan en un intenso contacto sensual con el mundo imaginario que proyectan. Bernard Berenson sugiere que las obras de arte evocan “sensaciones ideadas”, siendo las más importantes experiencias táctiles. Tanto la imagen pictórica de Bonnard como el espacio arquitectónico de Aalto nos acogen y refuerzan nuestra conexión con sus mundos imaginativos; las imágenes son tan táctiles como visuales.



Pierre Bonnard, *Desnudo en la bañera*, 1937.
Óleo sobre tela. Musée du Petit Palais, París.
La pintura de Bonnard proyecta experiencias espaciales extraordinariamente sensuales y táctiles. Son cuadros para ser experimentados con la piel.



Alvar Aalto, villa Mairea, Noormarkku, Finlandia, 1938-1939. Vestíbulo de entrada y sala de estar.
El espacio del pavimento de la sala de estar es la prolongación arquitectónica del espacio libremente polirrítmico y multisensorial del bosque exterior.

estéticas. Son imágenes de la vida e invitaciones a formas específicas de actividad (ilustraciones arriba). Las auténticas imágenes artísticas poseen siempre dimensiones épicas.

En su libro *El arte como experiencia*,⁴¹ publicado por primera vez en 1934, John Dewey señala la importancia de esta profunda interacción e intercambio de los sentidos que damos por sentada:

“Las cualidades sensibles, las del tacto y el gusto, así como también las de la vista y el oído, tienen cualidad estética. No obstante, la tienen no aisladamente, sino en sus conexiones, en su interacción y no como entidades simples y separadas. Tampoco las conexiones se limitan a su propia clase, colores con colores, sonidos con sonidos”.

El filósofo subraya la condición global de la experiencia sensorial:

“El ojo, el oído o lo que sea, es solamente el canal *a través* del cual tiene lugar la experiencia total [...]. Al ver una pintura, no es cierto que las cualidades visuales sean como tales centrales conscientemente y que otras cualidades colocadas alrededor de ellas estén de una manera accesoria o asociada. Nada puede estar más lejos de la verdad”.

La imagen visual es la mediadora de otras experiencias sensoriales que pueden incluso dominar la naturaleza de la imagen:

“Cuando percibimos por medio de los ojos, como causas, la fluidez del agua, la frialdad del hielo, la solidez de las rocas, la desnudez de los árboles en invierno, es cierto que otras cualidades distintas a las visuales se hacen aparentes y controlan la percepción. Y nada es tan cierto como que las cualidades ópticas no se sostienen por sí mismas, mientras que las cualidades táctiles y emotivas se limitan a agarrarse a sus talones”.

Dewey señala, de manera significativa, la tendencia innata de las experiencias sensoriales a fundirse: “Cualquier cualidad sensible tiende, en virtud de sus conexiones orgánicas, a extenderse y a fundirse”.⁴²

El filósofo pragmatista no se refiere aquí a la un tanto excepcional capacidad perceptiva humana de la sinestesia, capacidad que, por ejemplo, le permite a una persona oír colores como sonidos o ver música como colores. Dewey nos habla de la cualidad normal y esencial de nuestras percepciones de penetrar las unas en las otras y proporcionar así una experiencia existencial completa que vincula el mundo y el perceptor en una unidad inseparable. No solo vemos, oímos, tocamos, olemos o saboreamos el mundo en tanto que observadores externos, sino que existimos y vivimos en sus mismísimos intestinos. Un edificio no es tan solo una estructura física, sino también un espacio mental que estructura y articula nuestras experiencias. La arquitectura más relevante nos acoge como seres conscientes y sensoriales completos, y no como criaturas únicamente visuales. Nuestro hogar se convierte en una extensión de nuestro cuerpo, nuestra piel, nuestros sentidos y nuestra memoria. Es esta sensación de totalidad y plenitud la que diferencia un espacio capaz de dar soporte a la vida o de “realizarla” —tomando prestado un concepto de Johann Wolfgang von Goethe—⁴³ de un espacio lúgubre, repulsivo o necrofílico. Sin embargo, la casa agradable presenta su ideal de orden e interacción de un modo educado y poco exigente. En lugar de ser extrañas y dominantes, las auténticas obras de arte y de arquitectura nos invitan silenciosa y educadamente y nos ofrecen experiencias abiertas.

La investigación contemporánea en el campo de la neurociencia ofrece cada vez más datos sobre las extraordinarias interconexiones e interrelaciones entre las distintas áreas sensoriales del cerebro y del sistema neuronal que confirman las hipótesis de Dewey sobre la interacción de los distintos dominios sensoriales. La inesperada flexibilidad de nuestro sistema sensorial se ha puesto particularmente de manifiesto en los estudios sobre las capacidades sensoriales de los ciegos. “Al parecer, el mundo de los ciegos, de los cegados, puede ser particularmente rico en [...] estados intermedios —lo intersensorial, lo metamodal— para los que no disponemos de un lenguaje común”, afirma Oliver Sacks.⁴⁴ “Y todos ellos [...] se funden en un único y fundamental sentido, un estado de profunda atención, una atención lenta y casi prensil, un íntimo y sensual ser uno con un mundo del que la vista, con la rapidez y el parpadeo de su fáciles cualidades, constantemente nos distrae”.⁴⁵ El argumento de un respetado médico de que la visión más bien tiende a dificultar nuestra unión íntima con el mundo que a facilitar una fusión con él, también resulta

particularmente significativa y estimulante para los arquitectos. El decidido esfuerzo por buscar imágenes arquitectónicas visualmente impresionantes sin una atención a los otros dominios de la percepción puede ser la causa de que esos edificios se nos presenten a menudo tan mudos, opacos y carentes de vida, con independencia de su demostración de una fantasía visual sin límites. Existen objetos pensados para ser mirados y admirados, pero no para ser habitados o sentirse identificado con ellos.

En su libro *El mundo fragmentado*,⁴⁶ Cornelius Castoriadis subraya la esencial necesidad de coherencia en la complejidad de la imagen: “Una imagen debe mantener su integridad. La imagen reúne elementos ‘determinados’, presentables, que se encuentran siempre atrapados en una cierta organización y un cierto orden, de otro modo no habría imagen, tan solo habría caos”.⁴⁷ La imagen poética mantiene su integridad gracias a una coherencia y una integridad parecidas a la de los seres vivos, que también hace que la recordemos, o quizá la reconozcamos y regeneremos básicamente su impacto emocional en lugar de sus propiedades formales. En arquitectura esta cualidad cohesiva se experimenta a través de una singularidad, similar a la de los seres vivos, del edificio o el espacio en cuestión; toda obra de arquitectura de gran intensidad es un representante único de una determinada especie con una anatomía específica y singular. Paradójicamente, esta condición única sugiere una universalidad potencial, como en el caso de las especies biológicas.

El auténtico milagro de nuestra forma de percibir el mundo es su plenitud, continuidad y constancia con independencia de la naturaleza fragmentaria y discontinua de nuestras percepciones mediadas por los distintos, y aparentemente inconmensurables, canales sensoriales. No solemos pensar en la relación entre el tacto y la vista, por ejemplo, aunque, el mismo acto de ver no es sino un tocar en la distancia, sin un contacto físico directo. Además, los ojos son una especialización de lo que originalmente era un tejido epidérmico. Se entiende la entidad de la experiencia como un todo coherente y significativo formado por imágenes perceptibles y memorables. Somos capaces de vivir normalmente en un mundo unificado y continuo, si bien en ciertas disfunciones sensoriales y mentales, como la esquizofrenia, esta saludable integración se ha perdido.

La imagen como condensación

“No dudo que la majestad y la belleza del mundo están latentes en cualquier minucia del mundo [...]

No dudo que hay en las trivialidades, insectos, personas vulgares, esclavos, enanos, malezas, desperdicios, mucho más de lo que yo suponía [...]

No dudo que los interiores tienen sus interiores [...] que la visión contiene otra visión, y el oído otro oído, y la voz otra voz”.⁴⁸

Walt Whitman

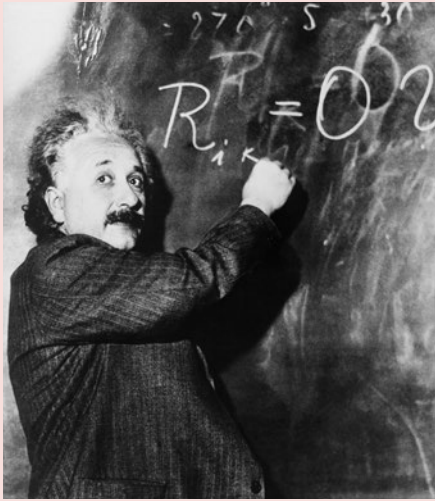
Suele utilizarse la idea de “abstracción” para explicar el poder de la imagen artística y, de modo particular, la naturaleza de las imágenes “no figurativas”, “no representacionales” o geométricas en el arte. En mi opinión, las nociones de abstracción y de lo “no representacional” son desafortunadas y generan equívocos, pues sugieren que dichas imágenes carecen de contenido, contexto, referencias o significado, y que están desconectadas del mundo vivido. Lo que suele calificarse de “abstracción” en la representación artística es, de hecho, una condensación extrema de imágenes, experiencias y significados. En lugar de abstracción, en el sentido de eliminación o reducción, la imagen artística reclama la compresión de una multitud de perceptos, memorias, asociaciones y significados existenciales en una singularidad experiencial.

Por otro lado, la imagen “no representacional” de gran intensidad, sin duda representa. Es decir, conjura y reemplaza aspectos del mundo vivido, pero no a través de un código o una convención explícita, como la representación perspectiva o figurativa. Anton Ehrenzweig, uno de los más perspicaces intérpretes psicoanalíticos de los contenidos inconscientes y los procesos del arte, señala la profundidad como dimensión esencial del arte:

“En nuestro arte abstracto se produce un dramático cortocircuito entre su enorme sutilidad y su amor por la geometría, por un lado, y una casi oceánica falta de diferenciación en su matriz, que es el inconsciente, por otro lado. La ‘llena’ vaciedad del gran arte abstracto quizá dependa de su

IMÁGENES DE SIGNIFICADO CONDENSADO

“La abstracción científica se diferencia de la vacua generalización tanto como el potente arte abstracto difiere de un vacío ornamentismo”, afirma Anton Ehrenzweig. Tanto la ciencia como el arte buscan expresiones capaces de condensar multitud de significados en una única formulación o imagen. El criterio estético juega un papel importante incluso en la ciencia.



Albert Einstein escribiendo en una pizarra.

“A lo largo de su vida, Einstein conectó la luz con el tiempo, el tiempo con el espacio, la energía con la materia, la materia con el espacio y el espacio con la gravedad”. (Bronowski, Jacob, *The Ascent of Man*, BBC, Londres, 1973).



Kazimir Malévich, *Cuadrado negro*, 1913. Óleo sobre tela. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. El cuadro de Malévich es una abstracción icónica y una condensación de significado.

estrecha vinculación con un grupo de imágenes incompatibles (estructuras seriales) que al nivel de la visión inconsciente presionan en torno suyo”.

Según Ehrenzweig, una abstracción artística se vuelve vacía cuando pierde su asociación con el inconsciente:

“Estas imágenes conflictivas se interfirieron y cerraron unas a otras el paso a la conciencia, y así produjeron la equívoca impresión superficial de vacío y abstracción. Siempre que es disociada de su matriz inconsciente, la abstracción se vacía”.⁴⁹

En lugar de alejarse de la vida, las abstracciones artísticas penetran en la esencia y el núcleo mismo de los fenómenos y la experiencia. En lugar de estar desprovistas de contenido, su significado se intensifica y se generaliza a través del proceso de la condensación de la experiencia. Esta metamorfosis se produce mediante un intenso intercambio entre las facultades mentales conscientes e inconscientes, así como entre lo general y lo particular. Se trata de un proceso de compresión y destilación, y no de distanciamiento o disolución. Ehrenzweig hace esta significativa afirmación: “La abstracción científica se diferencia de la vacua generalización tanto como el potente arte abstracto difiere de un vacío ornamentismo”⁵⁰ (imágenes página anterior). Si carece de las reverberaciones mentales inconscientes, las corrientes subterráneas y las conexiones con el sentido de la vida, entonces la obra se queda en un simple juego con elementos de diseño visual intelectualizados, una simple decoración visual; la imagen nace sin significado y sin un sentido de la vida. El significado en el arte supone una conexión con el mundo vivido y una sensación de totalidad y plenitud, no una propuesta teórica, un argumento verbal, una explicación o una narrativa inventada. No proyectamos inicialmente la historia en la imagen, sino que es la imagen la que nos revela su narrativa. La imagen no necesita ser explicada: nos abre o no sus secretos.

Constantin Brancusi observa cómo la auténtica abstracción artística es el resultado de un proceso largo y laborioso, no de una actitud a priori o una imagen preconcebida: “La simplicidad no es un objetivo del arte, sino que se llega a la simplicidad a pesar de uno mismo, al acercarse a la esencia de las

cosas; la simplicidad es esencialmente compleja, y uno tiene que alimentarse de su esencia para poder comprender su verdadero significado”.⁵¹

Debido a su esencia intrínsecamente construida, racionalizada y geométrica, la arquitectura se presenta a menudo como un ensamblaje técnico coordinado y estetizado, incapaz de evocar imágenes y asociaciones de una vida poetizada. La arquitectura *high-tech*, por ejemplo, tiende a degenerar en una pura racionalidad tecnológica; y el deliberadamente estilístico minimalismo arquitectónico se transforma en reducción retiniana y en provocación superficial de una fuerte imagen, pero fabricada y arbitraria. Toda imagen arquitectónica significativa nos habla del continuo de la vida y la cultura humanas, no solo de la tecnología, la razón o unas claras preferencias estéticas.

Parece realmente paradójico que la arquitectura, una forma artística que nace directamente de las actividades humanas y está intencionadamente al servicio de las necesidades prácticas de la vida, se haya transformado en la forma artística a menudo más carente de vida. El realizador holandés Jan Vrijman se pregunta oportunamente: “¿Por qué, a diferencia del cine y los realizadores, la arquitectura y los arquitectos se interesan tan poco en la gente durante el proceso de proyecto? ¿Por qué los arquitectos son tan teóricos y están tan alejados de la vida en general?”⁵²

Una imagen artística intensa proyecta sensación de arraigo, plenitud, vida y magia. Nos habla con la autoridad de una experiencia vital completa. Cortocircuita nuestras facultades de sentimiento y comprensión racional, así como las categorías de conocimiento y vida, realidad y sueño, belleza y significado. Este cortocircuito lógico da lugar al “aura” de la obra que identificó Walter Benjamin.⁵³ Las imágenes poéticas nacen de un sentido de la vida y son generadoras de experiencias vitales.

La imagen arquetípica en arquitectura

“Toda gran visión del mundo debe empezar con el huevo cósmico”.⁵⁴

Gaston Bachelard

“[Los arquetipos] son pedazos de la vida misma, imágenes integralmente conectadas al individuo vivo por el puente de las emociones”.⁵⁵

Carl G. Jung

Las imágenes y las asociaciones se encontraron en los sueños, cuyos equivalentes en el pensamiento primitivo, los mitos y los ritos, fueron calificados por Sigmund Freud de “vestigios arcaicos del pensamiento”. Más tarde, estas imágenes arcaicas fueron denominadas “arquetipos” por Carl G. Jung.⁵⁶ Estas asociaciones históricas actúan de vínculo entre el mundo de la conciencia y el del inconsciente del instinto. Jung define los arquetipos como patrones y emociones que tienden a generar cierto tipo de asociaciones y significados. En esencia, los arquetipos no tienen unas connotaciones simbólicas fijas y cerradas porque actúan de generadores de asociaciones y emociones y fomentan la reinterpretación constante. Pertenecen a la vida misma y están inextricablemente unidos al individuo, como señaló Jung, a través de sus emociones.

Los arquetipos son también los ingredientes fundamentales del lenguaje formal, habitualmente simple, de la arquitectura. Sinclair Gauldie asume explícitamente la existencia de un lenguaje arquitectónico específico que otorga también a la arquitectura su permanencia artística: “El edificio que, luego de que los idiolectos de moda de su tiempo se hayan vuelto ya clichés, continúa contribuyendo en forma memorable a la calidad de la vida humana, es el edificio que extrae su fuerza comunicativa de las asociaciones emotivas incambiables de los elementos arquetípicos del lenguaje arquitectónico, aquellos que están más profundamente enraizados en la experiencia sensible de la humanidad”.⁵⁷ En palabras de Bachelard: “La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”.⁵⁸

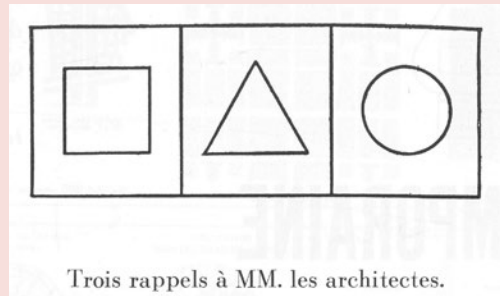
La afirmación de Adrian Stokes de que “las formas arquitectónicas son un lenguaje confinado a la unión de unos pocos ideogramas de enormes ramificaciones”⁵⁹ apunta también a la esencia arquetípica del lenguaje de la arquitectura. Independientemente de la idea de arquetipo, resulta evidente que la arquitectura articula experiencias humanas primarias del “ser-en-el-mundo”, como la gravedad y la masa, la horizontalidad y la verticalidad, el cielo y la tierra, el centro y la periferia, la naturaleza y la cultura, el paisaje y el artificio, la individualidad y la colectividad, el pasado y el presente. El encuentro más importante de entre los mediados por la arquitectura es la confrontación de uno mismo con el mundo. Todas las demás formas artísticas activan momentáneamente estas dialécticas existenciales básicas, pero la arquitectura las estructura en tanto que condición permanente de la vida.

IMÁGENES DE GEOMETRÍA BÁSICA EN EL ARTE

Las imágenes artísticas suelen estar estructuradas mediante una forma geométrica básica. Estas formas tienen una connotación simbólica, pero su capacidad de organización conceptual y visual es más importante que sus significados convencionales. Desde las pirámides egipcias hasta la arquitectura minimalista actual, la historia de la arquitectura muestra el significado y la presencia constante de las imágenes geométricas. Las tres imágenes muestran la persistencia del cuadrado, el triángulo y el círculo con independencia de su contexto histórico o cultural.



Sengai, *El universo*, siglo XVIII.



Le Corbusier, "Tres advertencias a los señores arquitectos", *Hacia una arquitectura*, 1923.



Herbert Bayer, diseño de la cubierta de la revista de la Bauhaus, 1928.

En las artes visuales en general, y en la arquitectura en particular, dominan las formas básicas —el círculo, el cuadrado, el triángulo, así como las orientaciones básicas y los números— ya sea de manera explícita o como imágenes ocultas de orden y organización debajo de la superficie de la observación consciente (imágenes página anterior). Las formas geométricas básicas han tenido multitud de significados simbólicos en diferentes culturas a lo largo de la historia, pero sus cualidades puramente perceptivas y su influencia parecen haber sido más importantes, por su utilización, en los tiempos modernos. El círculo, por ejemplo, concentra tanto la percepción como la energía de modo centrífugo. Al mismo tiempo, el círculo es un símbolo de uno mismo, que expresa todas las dimensiones de la psique, incluyendo la relación entre el hombre y la naturaleza. En el culto primitivo al Sol, en las religiones modernas, en mitos y sueños, en los mandalas de los monjes tibetanos, en las plantas de ciudades y en el sistema circular de los primeros astrónomos, siempre se indica la unidad de la vida.⁶⁰ El cuadrado, a su vez, es una expresión de materialismo estático ligado a la tierra, el cuerpo y la realidad. La tentativa alquimista de fusionar las imágenes del círculo y el cuadrado era, simbólicamente, un deseo de unir el yo con el mundo, el dominio del hombre con el universo.

De entre los números cardinales, el cuatro es fundamental para la exégesis bíblica.⁶¹ El número cuatro aparece también en los siguientes contextos: los cuatro ríos del Paraíso, los cuatro Padres de la Iglesia del rito latino, los cuatro niveles de exégesis, las cuatro virtudes cardinales, los cuatro puntos cardinales o los cuatro cuadrantes del mundo. En el lenguaje de la arquitectura el número cuatro tiene también una posición central, como en los cuatro cuadrantes del cuadrado dividido por dos ejes. Los números y sus relaciones tienen también un papel significativo en la larga historia de la armonía pitagórica, desde Vitruvio hasta Aulis Blomstedt.

Una figura, imagen u objeto, como el cuadrado o el cubo, también puede tener un especial significado como unidad básica de una composición o construcción arquitectónica o artística. El artista estadounidense Sol LeWitt ofrece una interesante explicación de su uso del cubo como unidad básica en muchas de sus obras: utiliza el cubo por su relativa neutralidad e inexpressividad.

“La característica más interesante del cubo es que es relativamente poco interesante. Comparado con cualquier otra forma tridimensional, el cubo carece de fuerza agresiva, no implica movimiento y resulta poco emotivo. Es, por tanto, la mejor forma para utilizar como unidad básica de cualquier función más elaborada, el dispositivo gramatical a partir del cual la obra puede avanzar”.

En su opinión, el cubo no tiene más connotaciones que ser una figura geométrica:

“Debido a que es normal y universalmente reconocido, no requiere ninguna intención del observador. Se comprende inmediatamente que un cubo representa un cubo, una figura geométrica que es indiscutiblemente en sí. El uso del cubo obvia la necesidad de inventar otra forma y reserva su uso para la invención”.⁶²

En mi opinión, una obra artística o arquitectónica no obtiene su fuerza emotiva de una simbolización explícita e intencionada. El simbolismo tan solo fija la imagen a un contexto concreto, como pueden ser las connotaciones míticas, religiosas o ideológicas. Sin embargo, esta conexión no proporciona a la obra ningún poder emotivo más allá del reconocimiento de la conexión o la referencia a un sistema o a una tradición de fe. Las películas de Andréi Tarkovski suelen interpretarse como imágenes filmicas simbólicamente cargadas. Sin embargo, el director rechaza explícitamente la idea de una simbolización deliberada:

“Muchas veces he tenido que percatarme de su escepticismo [de los espectadores] frente a mis afirmaciones de que en mis películas no hay ningún símbolo o metáfora. Muy a menudo, incluso con apasionamiento, se me pregunta por el significado de la lluvia. Por qué aparece en todas las películas. Y por qué aparece siempre el viento, el fuego y el agua [...]. En la lluvia se puede ver, sin más, mal tiempo, mientras que yo lo utilizo de una forma determinada, como un ambiente estético, que marca el desarrollo de la acción; pero eso no significa —ni mucho menos— que en mis películas la naturaleza sea símbolo de algo”.⁶³

Sin duda, muchos arquitectos estarían de acuerdo con el director de cine sobre el papel secundario del simbolismo en su obra, con independencia de si los elementos simbolizantes pueden o no ser detectados. No obstante, una connotación simbólica puede conectar la obra simultáneamente con una fuente de poder asociativo arquetípico y otorgarle un sentido de inexplicable plenitud. Sin embargo, la verdadera fuerza y el significado de una obra artística surge siempre de su rico sustrato y sus temas inconscientes, no de convenciones o símbolos superficiales.

La arquitectura como mandala

El mandala, un objeto de meditación concentrada que representa el cosmos con relación a las fuerzas divinas, es una configuración específica de las formas básicas del círculo, el cuadrado y el triángulo (que aparece principalmente en los yantras indios). El mandala se asocia habitualmente a las culturas orientales, pero también aparecen mandalas abstractos en el arte cristiano, como en los rosetones de las catedrales. Incluso las aureolas de Cristo y los santos de las pinturas religiosas o la imagen de Cristo rodeado de los cuatro evangelistas pueden ser considerados mandalas.⁶⁴ El mandala ha sido también muy importante en la historia de la arquitectura y el urbanismo: los edificios y las ciudades pueden a menudo ser considerados mandalas geométricos y espaciales. Un ejemplo interesante es la cuadratura del círculo, la unión simbólica del mundo construido por el hombre con el universo, es la explicación de los contradictorios ritos fundacionales de Roma, la *Urbs quadrata*, ofrecida por Plutarco.⁶⁵ Los ritos fundacionales y los planos de ciudades antiguas de todo el mundo se basan en la superposición de imágenes idealizadas del círculo y el cuadrado, con independencia de las condiciones geográficas locales, como los idealizados y en gran medida ficticios planos antiguos de Jerusalén. El mismo significado arquetípico de las formas básicas solía encontrarse en la orientación y localización de los edificios de culto. Estos ritos establecieron la integración ritual del cosmos y el hombre y la aparición del *axis mundi* como centro psíquico o la orientación básica del hombre en el tiempo y el espacio.

Ciertas figuras o formas, como la *vesica piscis*, la figura ovoide que solía emplearse como fondo de la figura de Cristo en la pintura y la escultura medievales, proceden también del uso de geometrías circulares en los antiguos rituales de la fundación de templos.

LA IMAGEN DEL MANDALA EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA

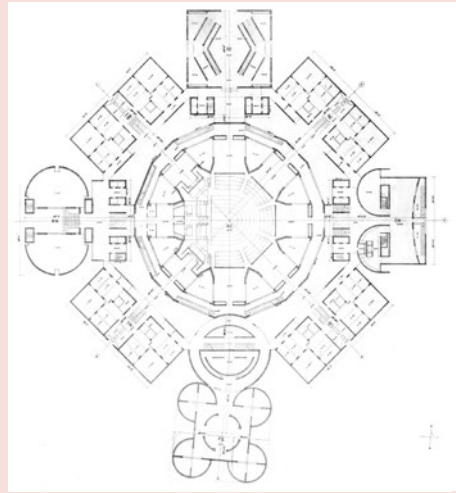
La imagen del mandala es, antes que nada, una figura de la meditación oriental, pero a menudo las composiciones arquitectónicas también pueden interpretarse como mandalas: potentes imágenes geométricas que estructuran la experiencia del lugar y del espacio. De hecho, las construcciones arquitectónicas son, esencialmente, mandalas tridimensionales y espaciales. El mandala se hace con frecuencia obvio, por ejemplo, en algunos edificios de Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe. Aunque la imagen básica del mandala es una *Gestalt* centralizada y focalizada, muchas imágenes de la arquitectura moderna, como la casa de campo de ladrillo (1924) de Mies van der Rohe, pueden considerarse mandalas espaciales asimétricos y dinámicos, instrumentos modernos de la mediación espacial.



Mandala de Yamantaka, tanka tibetano.

El mandala es un diagrama sagrado que representa la estructura del universo.

La palabra *mandala* significa, en sánscrito, 'círculo' y 'centro'.



Louis I. Kahn, planta del Palacio de la Asamblea, Dacca, Bangladés, 1962-1974.

La sala de oraciones (un cubo perfecto de veinte metros de lado) se gira ligeramente respecto a las coordenadas del Palacio de la Asamblea propiamente dicho, pues está orientado según el canon islámico.

Los dogones de Mali han condensado su mito de la creación y su imagen del mundo, así como sus reglas de conducta y la vida cotidiana que de ellas se deriva, en la imagen de un granero simbólico, o arca celestial.⁶⁶ Esta imagen forma un mandala tridimensional consistente en la combinación de círculos y cuadrados (véase imagen página 154, derecha, dibujo del arca mítica de los dogones). Para los dogones, la imagen funciona como una clave para su interpretación del mundo y sus orígenes. Las cuatro escaleras de la representación cósmica, por ejemplo, se utilizaban como sistema de clasificación de especies de animales y plantas.

La esencia mandálica de las estructuras arquitectónicas resulta evidente tanto en las geometrías de los templos indios como en innumerables edificios occidentales de la época clásica. Muchos edificios contemporáneos —como el parlamento de Daca, en Bangladés, de Louis I. Kahn— evocan también la imagen del mandala. La aspiración a fusionar lo cósmico y lo humano, lo divino y lo terrenal, lo espiritual y lo material, conjuntamente con el uso de sistemas de proporción y medida derivados simultáneamente del orden cósmico y la figura humana, otorgaron a la arquitectura su significado y un profundo sentido de la vida espiritual.

La aparente abstracción de la arquitectura moderna obtiene su capacidad de expresión y su efecto emocional de los significados inconscientes de las formas que utiliza. Sin embargo, en la modernidad manierista, las formas han perdido a menudo sus significados arquetípicos, cósmicos y simbólicos, y se han convertido en elementos meramente estéticos, sin ningún eco en nuestra memoria colectiva e inconsciente. En la arquitectura contemporánea, las medidas y proporciones suelen tener solo objetivos instrumentales y nacen del sentido de la armonía individual del arquitecto, pero han perdido por completo sus conexiones metafísicas y cósmicas.

La realidad y la irrealidad de la imagen artística

Toda imagen artística tiene lugar simultáneamente en dos realidades, y su poder de seducción procede precisamente de esta tensión entre lo real y lo sugerido, lo percibido y lo imaginado. Al experimentar una obra, la imagen artística pasa de una existencia física y material a una realidad mental e imaginaria. La incapacidad de captar la esencia de una obra artística suele tener su origen en la incapacidad del observador de proyectar y experimentar la realidad

imaginaria de la obra. Sin embargo, estas dos vidas no se anulan ni excluyen mutuamente ya que mantienen una relación dinámica y dialéctica.

En su delicioso libro *Dreaming by the Book*, Elaine Scarry defiende que la literatura se diferencia del resto de las formas artísticas en el hecho de no poseer un imaginario sensorial directo, sino tan solo letras impresas en una página.⁶⁷ El lector está obligado, por tanto, a crear el imaginario en su imaginación, de acuerdo con las instrucciones del escritor contenidas en el texto. Sin duda, esto es cierto, pero también en otras formas artísticas —como la pintura, la arquitectura o la danza— el imaginario sensorial factual de la obra da origen a un nivel imaginativo que constituye la realidad poética y afectiva de la obra.

Jean-Paul Sartre hace un enigmático razonamiento acerca de las dos vidas de la imagen artística y sus metamorfosis en las artes teatrales: “No es el Príncipe de Dinamarca quien se vuelve real en el actor, sino el actor quien se vuelve *irreal* como el Príncipe”.⁶⁸ En su ensayo sobre el pintor Balthus, el poeta Guy Davenport dedica un interesante comentario paralelo a la realidad relativa o irrealidad de las figuras pintadas, como si incluso ellas posaran en sus papeles de actores: “[Balthus] tiene la inmediatez de un pintor *naïve*. Los personajes de Picasso son actores, enmascarados y mediadores, como Picasso mismo, entre la realidad y la ilusión. Pierrot, la mujer como modelo del artista, el ballet ruso, la *commedia dell’arte* predominan en toda su obra”.⁶⁹

También la arquitectura ocupa dos dominios simultáneamente: la realidad de su construcción material y tectónica, y la dimensión abstracta, idealizada y espiritual de su imaginario artístico. Existe todavía otra dualidad simultánea en la arquitectura: su condición en tanto que estructura utilitaria y propuesta de ideal estético. Todo edificio significativo resiste las cargas, las inclemencias del tiempo y el desgaste, pero presenta también un orden idealizado y una metáfora existencial vivida. Las grandes casas de la modernidad, como la villa Savoye (Poissy, 1928-1929) de Le Corbusier, expresan una visión del mundo, una idea de espacio, el diálogo entre naturaleza y artificio y un modo de vida específico a través de un lenguaje arquitectónico abstracto (imagen página 54, Le Corbusier, villa Savoye, Poissy, Francia). Los edificios se encuentran simultáneamente aquí, en el mundo de los hechos y las causalidades físicas, y en otro lugar, en el mundo de las ideas, las geometrías y las expresiones artísticas. Tienen una doble tarea: atender a la función práctica

de la vida y las actividades, y a la función psíquica de establecer un punto de apoyo mental en la realidad vivida. Regresaré a la vida dual de la imagen en el capítulo cuarto con “La existencia dual de la imagen poética”.

La imagen inconsciente

Las imágenes artísticas parecen dirigirse directamente a nuestro sentido existencial y tienen su impacto a través de nuestro ser corporal antes de ser comprendidas o registradas cerebralmente. Una obra de arte puede tener un fuerte impacto mental y emocional, pero queda permanentemente desprovista de una explicación intelectual. “La imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies”,⁷⁰ observa Bachelard. *La tempestad* (hacia 1506) de Giorgione presenta su escena inocentemente seductora y poetiza la imaginación del observador, pero el significado de la escena alegórica será siempre un enigma.

Al preguntarse por qué algunos edificios ejercían un impacto inmediato y profundo en él, Colin St John Wilson, el arquitecto de la Biblioteca Británica, explica el poder del imaginario arquitectónico sobre nuestras mentes:

“Es como si estuviera siendo manipulado por un código subliminal que no puede traducirse en palabras y que actúa directamente sobre el sistema nervioso y la imaginación, que al mismo tiempo agita indicios de significado con una intensa experiencia espacial, como si se tratara de una misma cosa. Estoy convencido de que este código actúa de una manera tan directa e intensa sobre nosotros porque nos resulta extrañamente familiar. Se trata, de hecho, del primer lenguaje que aprendimos, mucho antes que las palabras, y que nos es recordado a través del arte, que dispone de la llave capaz de reactivarlo”.⁷¹

La arquitectura articula las características y cualidades de nuestras experiencias y nuestros sentimientos experienciales fundamentales. Llega incluso a dirigirse y abordar levemente algunas de nuestras experiencias prenatales más elementales de envolvente, seguridad, intimidad y placer. Media entre el yo y el mundo, el yo y el otro, y reestructura las memorias más tempranas de nuestras dialécticas básicas de unión y separación.

A menudo el impulso creativo avanza de manera semiautomática, como si las palabras y las imágenes fueran apareciendo con independencia de la voluntad y la intención del autor. El artista/creador siente a menudo que el mundo de imágenes que está creando es preexistente y que el proceso creativo consiste en revelar lo que siempre ha existido, más que dar vida y forma a una realidad creada por él mismo. Jackson Pollock reveló que pintaba sus lienzos en una especie de trance:

“Cuando estoy pintando no me doy cuenta de lo que hago. Solo después de un período de ‘alcanzar conocimiento’ veo lo que he estado haciendo. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene una vida propia. Trato de dejar que vaya por su cuenta. Solo cuando pierdo contacto con ella es cuando resulta una mezcla. De no ser así, hay armonía pura, un sencillo toma y daca, y la pintura sale bien”.⁷²

Las teorías psicoanalíticas acerca de la creatividad y el proceso creativo explican estos misteriosos fenómenos como una interacción entre nuestras facultades conscientes e inconscientes. Durante el arduo proceso de producción, las experiencias inconscientes, los temas y los recuerdos influyen directamente en la obra incipiente y se convierten secretamente en parte de su contenido fundamental. La obra de arte es una lucha —o una colaboración— entre el ego consciente y los contenidos inconscientes suprimidos de la mente. En consecuencia, una obra lograda contiene siempre más de lo que el artista/arquitecto puso conscientemente en ella, y la obra parece haber emergido de una manera casi automática.

En su estudio fundamental sobre el impacto creativo y artístico, *El orden oculto del arte* (1967), Anton Ehrenzweig distingue dos tipos de atención: por un lado, la atención consciente, que sigue intenciones y pensamientos conscientes y los principios sobre la percepción revelados por la psicología de la *Gestalt* y, por otro, una atención inconsciente “multidimensional”, “polifónica” y dispersa que es capaz de captar entidades complejas y en conflicto.⁷³ Sugiere también la existencia de procesos inconscientes de escaneo visual y auditivo que consiguen comprender complejos campos de imágenes mediante la percepción desenfocada de los ojos y los oídos.⁷⁴ Según Ehrenzweig,

estos procesos de visión y audición artística inconsciente dominan por momentos el proceso creativo.

Los proyectos arquitectónicos casi siempre son tan complejos y están compuestos de tantos elementos en conflicto y lógicamente irreconciliables —puntos de partida e intenciones, cuestiones prácticas e ideas mentales— que resulta completamente imposible que todo pueda resolverse de un modo racional. Un proyecto solo puede abordarse a través de un encuentro corpóreo y existencial, y a la vez racional y poético, que sortea las barreras y las categorías lógicas. Alvar Aalto observó: “En todos los casos, los contrastes deben resolverse [...]. Casi cualquier cometido referente a las formas tiene a menudo decenas, cientos e incluso miles de distintos elementos en contradicción, que solamente por la voluntad del hombre serán forzados a cobrar armonía. Esta armonía no puede crearse con otros medios que no sean los del arte”.⁷⁵

La metáfora

“La metáfora es básicamente una forma de conocimiento más que un tropo o una figura del habla. Además, en tanto que instrumento de conocimiento, la metáfora puede operar inconscientemente, de modo que un proceso metafórico es un aspecto del inconsciente mental”.⁷⁶

Arnold H. Modell

“Las metáforas se incitan y coordinan más que las sensaciones, hasta el punto de que un espíritu es pura y simplemente una sintaxis de metáforas”.⁷⁷

Gaston Bachelard

“La metáfora confía en lo que se ha experimentado anteriormente y, por tanto, transforma lo extraño en conocido. Sin metáforas no podemos imaginar qué es ser otra persona, no podemos imaginar la vida del Otro”.⁷⁸

Cynthia Ozick

Aristóteles subrayó la centralidad de la metáfora en el pensamiento: “Pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro; y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza”,⁷⁹ afirma en la *Poética*.

Muchos de los especialistas contemporáneos en distintas formas artísticas siguen insistiendo en la importancia de la metáfora como herramienta fundamental del pensamiento y la comunicación. “El desarrollo de la conciencia en los seres humanos está inseparablemente relacionado con el uso de la metáfora. Las metáforas no son meramente decoraciones periféricas o incluso modelos útiles; son formas fundamentales de aprehensión de nuestra condición”,⁸⁰ afirma la novelista y filósofa Iris Murdoch. Yehuda Amichai va incluso más allá y asigna a la metáfora un valor de factor constitutivo de la condición humana: “La metáfora es la gran revolución de la humanidad. De la misma importancia, por lo menos, que la invención de la rueda [...]. La metáfora es un arma en la lucha cuerpo a cuerpo con la realidad”.⁸¹

Habitualmente se asocia la metáfora a su uso verbal y literario. Sin embargo, las metáforas nacen directamente de nuestro modo corporal de estar en el mundo y nuestro modo corpocéntrico de percepción y cognición, tal como explican George Lakoff y Mark Johnson en *Metáforas de la vida cotidiana*.⁸² Arnold H. Modell llama la atención sobre la naturaleza fundamentalmente multisensorial y corpórea de la metáfora: “La formación de metáforas es intrínsecamente multimodal, pues incorpora estímulos visuales, auditivos y propioceptivos. Además, la formación de metáforas tiene que tener acceso a la memoria inconsciente”.⁸³ Con la introducción del concepto de “imaginación corporal”, Modell enfatiza todavía más su esencia corpórea: “En tanto que forma de conocimiento, la metáfora tiene una doble condición corpórea. En primer lugar, como proceso neuronal inconsciente y, en consecuencia, las metáforas son generadas por sentimientos corpóreos de modo que es posible hablar de una imaginación corpórea”.⁸⁴

Cabe la tentación de conectar los conceptos de imagen y metáfora, pero Bachelard establece una distinción esencial entre ambos:

“La psicología clásica no trata apenas de la imagen poética, tan frecuentemente confundida con la simple metáfora. Por otra parte, en general, la palabra *imagen* está grávida de confusión en las obras

de los psicólogos: se ven imágenes, se reproducen imágenes, se conservan imágenes en la memoria. La imagen lo es todo [en esta visión psicologizante], salvo un producto directo de la imaginación [...]. Nosotros proponemos, al contrario, considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana”.⁸⁵

Las imágenes artísticas de diversos aspectos del mundo son representaciones metafóricas que momentáneamente forman parte de nuestro paisaje mental. De hecho, en el encuentro con una obra de arte tienen lugar una proyección y un compromiso dobles: proyectamos aspectos de nosotros mismos en la obra y la obra se convierte en parte de nosotros mismos. La metáfora evoca, guía, refuerza y mantiene nuestros pensamientos, emociones y asociaciones.

Las estructuras arquitectónicas son simultáneamente construcciones utilitarias destinadas a fines concretos e imágenes espaciales y materiales de nuestro ser-en-el-mundo. Son metáforas vividas que median entre el mundo y el reino humano de la vida, lo inmenso y lo íntimo, el pasado y el presente. Para poder dar estructura y significado a nuestra experiencia existencial, el arte de la arquitectura proyecta estructuras mentales externalizadas e imágenes que nosotros ocupamos y habitamos. Las metáforas arquitectónicas no suelen concebirse de un modo consciente ni identificarse intelectualmente, pues orientan y condicionan nuestras acciones y emociones a través de canales inconscientes y corpóreos. Las metáforas arquitectónicas se fundamentan en las propias facultades de nuestro ser-en-el-mundo y son comprendidas por nuestro sentido de lo existencial y lo corpóreo, más que por el intelecto.

Quisiera dejar claro que no estoy abogando por una nostalgia o un conservadurismo arquitectónicos. Defiendo una arquitectura que nace del reconocimiento de su origen histórico, cultural, social y mental. En una visita a la Asamblea Nacional de Bangladés en Daca, obra de Louis I. Kahn, quedé profundamente impresionado por la extraordinaria fuerza arquitectónica del complejo del parlamento, capaz de crear un sentido del lugar y de centralidad que desprende significados culturales y metafísicos y eleva el espíritu humano. Tiene el poder centralizador de un mandala, una imagen de meditación. Se trata de una arquitectura inexorablemente contemporánea, pero capaz de hacer resonar y revitalizar capas profundas de la historia y la cultura, y que consigue evocar con éxito el orgullo social y la esperanza a través

EL IMAGINARIO INTEGRADOR DE LA ARQUITECTURA

Reiteradamente se ha acusado a la arquitectura moderna y contemporánea de carecer de impacto emocional y mental. Sin embargo, muchas de las obras maestras de la arquitectura moderna nos emocionan tanto como las grandes obras del pasado. La fuerza de la arquitectura reside en un contenido mental, profundamente subconsciente y colectivamente identificable, que se dirige a nosotros a través de las metáforas e imágenes que encarna.

Las obras más intensas evocan siempre la conciencia del pasado, como si fueran encarnaciones de la historia. Esta experiencia de profundidad temporal nace de un “sentido de la historia” —por utilizar un término de T. S. Eliot— más que de un período histórico o precedente concreto.



Louis I. Kahn, sala hipóstila, Templo de Amón, Karnak, 1951. Carboncillo sobre papel, 29,2 x 37,5 cm. Colección Sue Ann Kahn.

El templo de Karnak desprende una fuerza arquitectónica única, puesto que está hecho tanto de materia sólida como de espacio.



Louis I. Kahn, Palacio de la Asamblea, Dacca, Bangladés, 1962-1974.

La geometría de los proyectos de Louis I. Kahn proyecta una fuerza primigenia y autoridad.

de su potente esencia metafórica. Una arquitectura que evoca una serie de imágenes históricas antiguas como el templo de Karnak del antiguo Egipto o la *gravitas* de la arquitectura romana, pero que constituye a la vez una reconstituyente promesa de reconciliación y justicia para el futuro (imágenes página anterior).

El arquitecto bangladesí Nurur Rahman Khan establece una conexión emocionante entre la arquitectura de Louis I. Kahn y la cultura local:

“El Palacio de la Asamblea se ha arraigado de tal manera en nuestra conciencia nacional a lo largo de las últimas décadas que parece que no hubo un inicio, un punto de partida. Parece, por el contrario, que siempre hubiera estado ahí [...], que aquello que estuvo siempre en nuestras mentes, que siempre ha formado parte de nosotros. Nuestro Palacio de la Asamblea se encuentra tan próximo a nuestros corazones y nuestra memoria que parece haber adquirido una condición de intemporalidad y eternidad inseparable de nuestra identidad y nuestra sensación de ser bangladesíes”.⁸⁶

Khaleed Ashraf, otro arquitecto local, describe la epifanía de la arquitectura de Kahn del siguiente modo:

“En el Palacio de la Asamblea [...] las principales corrientes históricas —como el Renacimiento romano, la arquitectura mogola y la moderna— parecen haberse encontrado en un acontecimiento arquitectónico único, no como síntesis, sino como palimpsesto [...]. El edificio ya quedó grabado en la memoria colectiva mucho antes de su ocupación funcional como ‘ciudadela’, y, paradójicamente, lo hizo a través de su imagen ‘ruinosa’, como símbolo de lo que estaba por venir. Como una épica que ya no pertenece a nuestro tiempo, sino a un tiempo cósmico, y [...] que hablaba de cuestiones esenciales, cuestiones alrededor de las cuales la vida se adhiere y busca un significado”.⁸⁷

Resulta realmente notorio que los ciudadanos de un país islámico en desarrollo puedan sinceramente celebrar una obra de arquitectura inexorablemente

contemporánea creada por un arquitecto occidental de ascendencia judía. Esto nos permite tener fe en el potencial fortalecedor y reconciliador de la auténtica arquitectura, así como en el inagotable poder mental de las grandes metáforas arquitectónicas.

Imagen, afecto y empatía

“La empatía es un proceso consciente en el que el individuo utiliza su propio cuerpo como un plantilla que le permite ‘sentir’ en la experiencia del otro”.⁸⁸

Vittorio Gallese

“La aptitud mimética o mimesis reside en la capacidad de producir actos conscientes iniciados por uno mismo, representacionales e intencionados, pero no lingüísticos”.⁸⁹

Merlin Donald

Según Jean-Paul Sartre, una imagen en sí no posee un poder emotivo; una imagen no puede ser por sí misma, por ejemplo, seductora, reconfortante o nauseabunda. Richard Kearney explica la noción de imagen sartreana: “No es que la imagen sea persuasiva, erótica o desagradable. Somos nosotros quienes nos persuadimos, excitamos o desagradamos *a nosotros mismos* por la misma acción con la que constituimos la imagen [...] Una imagen es una irrealidad sin cualidades, a no ser que nosotros se las otorguemos”.⁹⁰ El contenido emotivo nace del encuentro con la obra y la proyección de aspectos del observador en la obra. Nos persuadimos, excitamos o desagradamos a nosotros mismos mediante la acción de construir la imagen, asociarnos y confrontarnos con ella. Según la visión existencialista sartreana, una imagen es una irrealidad y no tiene cualidades sin una experiencia humana que proyecte propiedades y cualidades concretas sobre la obra. Reivindicando la idea de que una imagen artística tiene que ser animada, Kearney concluye diciendo que “una imagen está muerta hasta que se la imagina”.⁹¹

Al leer *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski, el lector va construyendo gradualmente la totalidad de la ciudad de San Petersburgo, con sus

LA EMPATÍA EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA

Experimentamos las obras de arte y arquitectura como algo horrible, melancólico, consolador, estimulante o acogedor debido a la proyección y el intercambio inconsciente de emociones y afectos. La imagen artística condiciona la totalidad de nuestro ser mental y corporal, y es capaz de proyectar sentimientos incontrolados en la obra y recibirlos de nuevo como si se tratara de cualidades propias de la obra material.



Tiziano, *Apolo y Marsias*, hacia 1575, 212 x 207 cm. Muzeum Kroměřížska, Kroměříž.

Resulta casi insoportable mirar la pintura en la que el sátiro Marsias es desollado vivo para satisfacer el deseo de venganza de Apolo, pues uno siente que es su propia piel la que está siendo arrancada. La fuerza emocional de la pintura muestra hasta qué punto interiorizamos las imágenes poéticas y nos identificamos con ellas.



Alvar Aalto, sanatorio antituberculoso, Paimio, Finlandia, 1929-1933.

La imagen de la llegada al sanatorio de Paimio, de Alvar Aalto, acoge al paciente y desprende un aire terapéutico de curación y optimismo.

innumerables calles, callejones, edificios, estancias, rincones oscuros y habitantes con distintos destinos. La escena en la que Mikolka golpea hasta la muerte a su martirizado caballo es emocionalmente insoportable, pues el lector ve y experimenta esta brutal escena de una manera tan vívida que todo su sentido de la ética se subleva contra esta obscena crueldad. El lector llega incluso a desarrollar un sentimiento de culpa por no haber sido capaz de evitar esta atrocidad. Todas las imágenes artísticas significativas evocan actitudes éticas.

La opinión de que en nuestro papel de lectores oyentes/observadores/habitantes proyectamos el contenido emocional y mental sobre la imagen artística nos ayuda a comprender cómo incluso las obras de arte primigenias pueden encerrar un sentido completo de la vida y de la actualidad a través de un vacío de miles de años. “Un artista vale mil siglos”,⁹² como perspicazmente afirmó Paul Valéry.

Experimentar el contenido emocional de una imagen supone identificarse con el objeto y proyectarse uno mismo en la imagen. Es un hecho conocido que un recién nacido presenta una capacidad innata de imitación de las acciones motoras. Tan solo una hora después del parto, los niños imitan ya el gesto de sacar la lengua y otros gestos faciales y manuales. El descubrimiento de las neuronas especulares por parte de Vittorio Gallese y Giacomo Rizzolatti hace pensar que “las acciones autoiniciadas y la percepción por parte de un individuo de acciones idénticas realizadas por otro evocan una misma respuesta neuronal. Un aspecto importante de esta observación es que no es la percepción visual del objeto lo que se activa en las neuronas especulares, ya que estas neuronas se activan solo cuando se observa una acción concreta”.⁹³ Estas observaciones nos permiten suponer que el cerebro es intrínsecamente relacional y “sugieren que utilizamos nuestros cuerpos como un patrón que nos permite penetrar en la experiencia del otro. Esto respalda la polémica afirmación de que las raíces de la empatía se encuentran en el cuerpo y, como sucede con la identificación proyectiva, este proceso se produce de forma inconsciente”.⁹⁴

El hecho de que seamos capaces de comprender una realidad espacial representada en imágenes bidimensionales, así como la representación del movimiento y la acción, junto al probado fenómeno psicoanalítico de la identificación proyectiva y el reciente descubrimiento de las neuronas espe-

culares, sugiere una base para nuestra misteriosa capacidad de sentir una intensa relación emotiva y afectiva con las imágenes artísticas. La experiencia de haber llorado de emoción frente a una pintura, una obra musical o un espacio arquitectónico, se pone evidentemente en valor gracias a los recientes descubrimientos en el campo de la neurología. Gallese sugiere que es posible que, además de las neuronas espejales, haya en el cerebro otros mecanismos similares que expliquen la base neuronal de la intersubjetividad.⁹⁵

La imagen *collage*

Las viejas paredes con sus rasguños, rastros y manchas, así como las vallas publicitarias, con sus múltiples capas rasgadas de carteles y anuncios a menudo se presentan como sugerentes y accidentales *collages*. Junto con el montaje cinematográfico, el *collage* y el ensamblaje constituyen las técnicas artísticas modernas y contemporáneas más características. El *collage* crea un denso campo narrativo no lineal y asociativo a partir de elementos inicialmente no relacionados entre sí; los fragmentos asumen nuevos papeles y significados a través del contexto y el diálogo con otros fragmentos de imágenes. Los ingredientes sugieren distintos orígenes e historias, y las discontinuidades implícitas ofrecen sugerentes desplazamientos y discontinuidades en la narrativa o la lógica de la imagen. Una categoría especial de *collage* es la que constituyen las imágenes que se mueven entre la expresión visual y verbal, pictórica y poética, material y conceptual, como sucede con los líricos *collages* textuales del poeta y pintor checo Jiří Kolař (1914-2002) (ilustración página siguiente, izquierda).

La idea de *collage* también puede aplicarse a la arquitectura. Los estratos de distintos usos y modificaciones sufridas a lo largo del tiempo por un edificio o un paisaje sugieren un tiempo denso y condensado, y la técnica deliberada del *collage*. La renovación de un edificio inevitablemente da origen a la yuxtaposición de estructuras, formas, tecnologías, materiales y detalles contrapuestos a la manera de un *collage*. La deliberada yuxtaposición de lo viejo y lo nuevo nos habla de las distintas vidas y tiempos del edificio. La expresión arquitectónica y el simbolismo originales pueden entrar dramáticamente en conflicto con el nuevo uso. La intervención de Carlo Scarpa en el Castelvecchio (Verona, 1956-1964) (ilustración página siguiente), la transformación de las ruinas de la casa episcopal en el Museo de la Catedral de Hedmark (Hamar, 1967-1979) por parte de Sverre Fehn, o la reciente recons-

Rainer Maria Rilke utiliza el bello concepto de *Dinggedicht* para la poesía basada en objetos. El *collage* y el ensamblaje son procedimientos artísticos típicamente modernos que crean conexiones asociativas entre objetos encontrados e imágenes fragmentadas.

[illegible]

El imaginario poético de los *collages* del poeta/artista checo queda suspendido entre distintos mundos e imágenes, frases y objetos.



Scarpa fue el máximo maestro de las intervenciones basadas en la superposición de mensajes arquitectónicos de distintos estilos y épocas.

trucción del destruido Neues Museum (Berlín, 1997-2009), a cargo de David Chipperfield, se encuentran entre los ejemplos más impresionantes de renovaciones realizadas con cuidado y sensibilidad. Este tipo de trabajos requieren una actitud apreciativa constante y un respeto por la autenticidad, así como una gran capacidad para comprender los diversos estilos y establecer un diálogo a través del tiempo. Debido a su inherente condición estratificada y a la multitud de temas presentes, a menudo los proyectos de rehabilitación adquieren un carácter claramente teatral.

Como estrategia artística, el *collage* sugiere inevitablemente estratos de tiempo y los fragmentos de arquitectura encontrados o las ruinas invocan la nostálgica presencia del tiempo. Las ruinas constituyen un *memento mori* arquitectónico. La estrategia del *collage* también ha sido utilizada en edificios de nueva planta con el fin de crear un sentido del tiempo y de la historia. La casa de sir John Soane (ahora museo) en Lincoln's Inn Fields (Londres, 1792-1824), constituye un denso *collage* de motivos arquitectónicos y fragmentos históricos (imagen página 91, izquierda). Soane estaba tan obsesionado con la idea de la ruina arquitectónica que, una vez concluida la obra, escribió una descripción de la casa a través de los ojos de un futuro anticuario que la experimentaba en estado de ruina.⁹⁶

De entre los arquitectos modernos, Alvar Aalto destaca por su interés en crear una experiencia de duración temporal y en recrear ambientes históricos mediante sugerencias subliminales de restos de culturas anteriores o de ruinas, como en el caso del *collage* de aparejos de ladrillo de la casa experimental (Muuratsalo, 1952-1953) (imagen página 91, derecha). Este *collage* arquitectónico, realizado alrededor de un patio, sugiere que los muros de ladrillo han sido hechos con los restos de un edificio anterior; y efectivamente, están hechos de ladrillos descartados para la construcción del vecino Ayuntamiento de Säynätsalo (1948-1952) y de las numerosas variaciones de piezas cerámicas procedentes de otros proyectos anteriores y contemporáneos. Este imaginario crea la experiencia de un tiempo táctil y suscita una sensación de arraigo, nostalgia y deseo. La villa Mairea (Noormarkku, 1938-1939) es otro ejemplo del uso de la técnica del *collage* que hace Aalto. En este caso se trata del ensamblaje de temas visuales que evocan la tradición vernácula finlandesa, la modernidad internacional y la arquitectura japonesa tradicional (imágenes, página 61, derecha, y página 103, derecha). El proyecto reúne deli-

beradamente en un *collage* numerosos materiales, temas formales y detalles, y está claramente relacionado con la idea cubista de *collage*.

Imágenes de lo incompleto y de la destrucción

Las superficies y formas incompletas y erosionadas son detonantes y estímulos del sueño del mismo modo que las manchas de tinta del test de personalidad ideado por el psiquiatra suizo Hermann Rorschach (1884-1922) sugieren interpretaciones figurativas. Estas imágenes y sus interpretaciones abren canales de acceso a mundos mentales ocultos. La tendencia a ver cosas conocidas o desconocidas en una imagen esencialmente informe es utilizada a menudo en el mundo del arte. Nuestro sistema perceptivo y sensorial está orientado hacia un escaneado constante del campo perceptivo en busca de significados potenciales. Esta función, inherente a la organización sensorial y neuronal, puede entenderse desde una perspectiva biohistórica. Sin duda, la capacidad y la inmediatez de la comprensión del significado, incluso en un campo perceptivo oculto y desordenado, ha tenido un gran valor a lo largo del proceso evolutivo.

Leonardo da Vinci observó cómo las superficies erosionadas estimulaban la imaginación. Siguiendo una antigua enseñanza china, aconsejaba a los artistas mirar fijamente una pared desmoronada para inspirarse:

“Cuando veas una pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos países, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones [...]. En la pared se ven varias invenciones de aquellas cosas que pretende hacer el hombre [...], pero es casi como la música de las campanas, que dice lo que a ti te parece que dice”.⁹⁷

Las imágenes pictóricas de Jackson Pollock y Henri Michaux están formadas por manchas, salpicaduras y formas accidentales de tinta o colores que automáticamente se interpretan como imágenes figurativas o personajes que realizan distintas actividades dinámicas, según lo que sugería Leonardo da Vinci. Estas interpretaciones subliminales y automáticas también invocan nuestras

LA FASCINACIÓN DE LAS RUINAS

En su inherente tendencia a la racionalidad, la perfección y la intemporalidad, los edificios pueden quedarse fuera de nuestras reacciones emocionales y empáticas. La superposición de rastros del desgaste, el deterioro y el tiempo suele enriquecer la imagen arquitectónica e invitar a nuestra participación empática. Las ruinas ofrecen imágenes particularmente potentes para la imaginación y la asociación nostálgica, como si el tiempo y el desgaste hubieran quitado a la construcción su disfraz de razón y utilidad.



John Soane, casa (museo) Soane, Lincoln's Inn Fields, Londres, Reino Unido, 1792-1824. Vista de la cúpula en 1811. Joseph Gandy, acuarela, 137 x 80 cm.



Alvar Aalto, casa experimental, Muuratsalo, Finlandia, 1952-1953. El collage de ladrillo y cerámica en el muro del patio. Los muros del patio están hechos de ladrillos desechados procedentes de la construcción del Ayuntamiento de Säynätsalo y de cerámicas especiales procedentes de otros proyectos de Aalto.

emociones proyectadas: la escena sugerida resulta acogedora o repulsiva, agradable o agresiva.

La imagen de un edificio tiene una capacidad de estimulación similar sobre nuestra imaginación. La calidad y la riqueza de una imagen arquitectónica surgen de la riqueza de las imágenes y los significados que evoca, más que de la propia *Gestalt* arquitectónica pura. La imagen de un edificio nos habla inmediatamente de protección, familiaridad y acogida; o bien de amenaza, extrañeza y rechazo. Los escritores, los cineastas y otros artistas utilizan de una forma intuitiva este tipo de características intrínsecas de los edificios y los espacios para crear atmósferas concretas para los acontecimientos o los personajes que figuran en el relato.

Da que pensar percatarse de que los escenarios arquitectónicos abandonados, dañados o destruidos a menudo generan evocaciones más ricas y emotivas que las arquitecturas contemporáneas más pulcras. Incluso las escenas de desastres naturales —como terremotos, incendios, explosiones o accidentes ferroviarios— curiosamente proyectan cualidades sugerentes de las imágenes. La arquitectura contemporánea de vanguardia, como los proyectos de museos de Daniel Libeskind, a menudo se basa en provocadoras imágenes de edificios dinámicamente desestabilizados que cuestionan la primacía de la verticalidad y la horizontalidad, el ángulo recto y las líneas rectas, así como las convenciones estilísticas consolidadas (imagen página 94, Daniel Libeskind, proyecto de ampliación del Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido). Desde su dinámica iconoclastia, nos hacen recordar innumerables imágenes de la historia de la arquitectura, así como nuestras propias expectativas estilísticas. Una imagen arquitectónica pulcra suele ser una imagen cerrada y acabada, mientras que una escena de desorden o destrucción alberga multitud de narrativas que reverberan tanto en el pasado como en el futuro. Las escenas de desastres muestran fuerzas y sucesos que están básicamente fuera del control humano y, por tanto, de causalidades y secuencias temporales imprevistas.

El director teatral Peter Brook destruyó intencionadamente su teatro parisino Bouffes du Nord con el objetivo de crear un espacio asociativo y emocionalmente receptivo. “Un buen espacio no puede ser neutral, pues una esterilidad impersonal no alimenta la imaginación. El Bouffes tiene la magia y la poesía de una ruina, y quien se haya dejado invadir por la atmósfera de una

ruina sabe perfectamente cómo se deja correr la imaginación”,⁹⁸ afirma Brook. En un ensayo sobre la destructiva manipulación de espacios arquitectónicos con fines teatrales de Peter Brook, Andrew Todd escribe:

“Los muros implican al tiempo de manera compleja. Hay un lejano resonar de la forma original del *music hall* burgués que se traduce de manera profunda e incluso trágica en la aparición de las distintas capas de tiempo en los muros. La capa más externa, que sella la imaginación en un estilo o período concreto, ha sido quemada de manera que la existencia del muro se produce en un tiempo indeterminado, a medio camino entre la definición cultural y la disolución escatológica. Pero no se trata de una ruina muerta: Brook no ha tenido ningún miedo de seguir golpeando un poco más el lugar haciendo agujeros, poniendo puertas [...]. Puede decir que los muros han adquirido una nueva pátina virtual a través de la memoria acumulada del trabajo realizado por Brook”.⁹⁹

Las manchas y señales de un edificio derruido sobre el muro de la casa de al lado en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, ofrecen un testimonio parecido de las vidas vividas en las ahora ausentes de la casa derruida:

“Allí se demoraban los soles de mediodía, las emanaciones, las enfermedades, añejos vapores, el sudor que se filtra bajo los brazos y pone pesados los vestidos. Allí estaban el aliento desabrido de las bocas, el olor aceitoso de los pies, la acritud de los orines, el hollín que se quema, los vahos grises de las patatas y la infección de grasas rancias. Allí estaba el dulzón y largo olor de los niños de pecho descuidados, la angustia de los escolares, y el trasudor de las camas de los muchachos púberes”.¹⁰⁰

Jean-Paul Sartre escribe de manera parecida sobre el fascinante poder de emoción del desastre y la derrota:

“Cuando los instrumentos están rotos y no pueden ser utilizados, cuando los planes estallan y el esfuerzo es inútil, el mundo se nos presenta con una

LA IMAGEN INTENCIONADAMENTE DESESTABILIZADA

El lenguaje normativo de la arquitectura expresa lo estable, lo permanente y lo previsible. La transgresión, la destrucción y la desestabilización de la imagen arquitectónica introducen la sorpresa, la imprevisibilidad y la amenaza y, junto a esas nuevas percepciones espaciales y estructurales, nuevas dimensiones de la emoción.

Las configuraciones esculturales/arquitectónicas de Gordon Matta-Clark transgreden la geometría de la estabilidad estructural y la permanencia, mientras que Daniel Libeskind presenta un nuevo concepto espacial y estructural que cuestiona las inmemoriales convenciones de la arquitectura.



Gordon Matta-Clark, *The Caribbean Orange*, 1978. Copia fotográfica de positivado directo mediante procedimiento de destrucción de color, Museum of Fine Arts, Houston.



Daniel Libeskind, proyecto de ampliación del Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido, 1996.

terrible e infantil fresca, sin soportes, sin caminos. Contiene un máximo de realidad porque [...] la derrota devuelve a las cosas su realidad individual [...]. La propia derrota se transforma en salvación. El lenguaje poético, por ejemplo, surge de las ruinas de la prosa”.¹⁰¹

El edificio en ruinas ha dejado de desempeñar el papel de edificio útil; es solo el andamiaje de la memoria, una simple presencia melancólica sin ningún tipo de valor utilitario. Ha abandonado la razón y la racionalidad unidimensional. Los edificios en ruinas, desgastados, perforados, con goteras e inundados que aparecen en las películas de Andréi Tarkovski, como *Stalker* (1979) o *Nostalgia* (1983), así como los edificios dramáticamente diseccionados de Gordon Matta-Clark, exponen dinámicas espaciales y sentimientos trágicos completamente nuevos, escondidos tras la cara utilitaria de la arquitectura, nos muestran los efectos que puede tener la destrucción en nuestra capacidad de empatía y nuestra imaginación (imagen página anterior, izquierda).

Tarkovski cita a Marcel Proust, “demos vida al inmenso edificio de nuestros recuerdos”,¹⁰² y considera que esta es la auténtica vocación del cine. Tendemos a proyectar nuestros sentimientos de empatía y compasión en escenas de daño y erosión, mientras las construcciones pulcras no piden ni necesitan nuestra compasión, pues se muestran autosuficientes a través de sus valores racionales e instrumentales.

Imágenes del tiempo

“Lo que el pasado y el futuro tienen en común es nuestra imaginación, capaz de evocarlos. Y nuestra imaginación hunde sus raíces en nuestro pavor escatológico: el pavor de pensar que carecemos de antecedentes y de consecuencias. Cuanto más intenso es ese pavor, más minuciosa es nuestra concepción de la Antigüedad o de la Utopía”.¹⁰³

Joseph Brodsky

Bachelard distingue el tiempo detenido y vertical del imaginario poético del fluir horizontal de la vida cotidiana:

“En todo poema verdadero, pueden [...] encontrarse los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. De ahí una paradoja que debe enunciarse claramente: en tanto que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical.”¹⁰⁴

La experiencia del tiempo y el sentido de la continuidad y la duración temporales tienen una trascendental importancia mental en la arquitectura; no solo vivimos en un espacio y en un lugar, sino que también habitamos el tiempo. El filósofo Karsten Harries señala que el tiempo es una realidad mental en la arquitectura: “La arquitectura no trata solo de la domesticación del espacio, sino que constituye una profunda defensa contra el terror del tiempo. El lenguaje de la belleza es fundamentalmente el lenguaje de la realidad intemporal.”¹⁰⁵

Ciertamente, todas las artes tienen que ver con el tiempo y su manipulación. El tiempo de la experiencia en el arte puede compactarse, acelerarse, ralentizarse, invertirse y detenerse. Podemos también efectuar una distinción entre una arquitectura lenta y una rápida, entre edificios que contienen y conservan el tiempo, y otros que lo dejan escapar o lo explotan. En una cultura en la que el tiempo desaparece o explota, como en la actual era de la velocidad, el papel del arte parece ser el de defender la comprensibilidad del tiempo, su plasticidad, tactilidad y lentitud de percepción. Resulta significativo que la velocidad del tiempo sea inversamente proporcional a nuestra capacidad de memoria. Milan Kundera sugiere que la capacidad de memorizar está relacionada con la lentitud, mientras la velocidad conduce al olvido.¹⁰⁶

Las obras de arte están profundamente comprometidas con la dimensión experiencial del tiempo pero, simultáneamente, parecen desatender completamente el paso del tiempo y resistirse a sus consecuencias negativas. Una pintura rupestre pintada en la profunda oscuridad de una cueva hace 30.000 años tiene la misma vitalidad y fuerza que cualquier obra de arte contemporánea. ¿Cómo puede una imagen artística mantener indefinidamente su frescura y su efecto a lo largo del tiempo? Cuando observamos un cuadro de Piero della Francesca o de Johannes Vermeer, todavía podemos sentir la presencia del artista e imaginar su mano guiando el pincel en “un universo [...]”

que se estrecha hasta lo que yace ente los dos extremos de un pincel”¹⁰⁷ como señala el poeta Randall Jarrell.

Paradójicamente, la imagen poética fusiona las dimensiones de la temporalidad y la intemporalidad. La realidad intemporal del arte constituye sin duda uno de los grandes misterios de nuestros mundos mentales y perceptivos. La experiencia de la intemporalidad en el arte nace del hecho de que la experiencia del arte se produce en un mundo imaginario y en una realidad mental que siempre recrea el observador; la realidad perceptiva y emocional de la obra es recreada en cada encuentro sucesivo.

En la “Introducción a la Biblia de Chagall”, Bachelard escribe sobre la magia del arte con relación al tiempo y a la contemporaneidad:

“Lápiz en mano, ante las tinieblas de los tiempos antiguos, muy antiguos, ¿no tendrá Chagall cinco mil años? Él vive al ritmo de los milenios. Tiene la edad de lo que ve [...]. Será usted presa de una de las grandes reflexiones sobre la temporalidad, conocerá la reflexión sobre los milenios. Chagall le enseñará a tener, usted también, cinco o seis mil años”¹⁰⁸

Los entornos históricos contienen signos benéficos y curativos, así como rastros de tiempo. Por el contrario, los entornos arquitectónicos contemporáneos, con sus materiales artificiales y sus técnicas industrializadas, no suelen reforzar la experiencia de un continuum temporal, un constante avanzar del tiempo. La ideología moderna aspira a un tiempo presente eterno e idealiza las expresiones de juventud y novedad. Estos ideales se reflejan también en la arquitectura. En la cultura contemporánea podemos experimentar simultáneamente la aspiración a detener y acelerar el tiempo. Estas obsesiones contrapuestas parecen ser la causa de la implosión del tiempo que señalan diferentes filósofos posmodernos.

La imagen ilusoria

Comparado con el viejo mundo de la causalidad y la realidad vivencial, nuestro mundo presente tecnologizado contiene aún más elementos de ilusión, inmaterialidad y acausalidad. Este sentido de irrealidad onírica tiene su origen en tecnologías que operan más allá del umbral de la percepción sensorial y en materiales cuyas propiedades ya no pueden apreciar los sentidos. El vidrio es el

máximo representante de este mundo moderno de ensueño y también la fuente de un mundo ilusorio de transparencia y reflejos. Es un material que incita y seduce, pero las superficies reflectantes evocan también la idea de extrañamiento, e incluso miedo. “Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos [...]. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos”,¹⁰⁹ contaba Jorge Luis Borges. Los espejos crean dobles, y esta duplicación se experimenta como algo inquietante y siniestro. No es sorprendente que el tema del doble sea un motivo recurrente en la literatura y el cine de terror.

Ver el mundo y a uno mismo como un reflejo puede resultar estimulante, atemorizante o alienante. La literatura, la pintura, la fotografía y el cine nos ofrecen ejemplos que arrojan luz sobre los distintos significados de estas experiencias. En la película *Orphée* (1949), de Jean Cocteau, su narcisista protagonista desaparece de este mundo a través de un espejo. En *Nostalgia* (1983), de Andréi Tarkovski, el protagonista se mira en un espejo, pero, sorprendentemente, ve la imagen del matemático Domenico frente a él. *La dama de Shanghái* (1948), de Orson Welles, acaba dramáticamente con un duelo en una sala de espejos que suprime la distinción entre lo real y lo irreal, entre amigo y enemigo, corporeidad y reflexión fantasmal. *Play Time* (1969), de Jacques Tati, constituye la máxima parodia sobre las distintas confusiones y frustraciones creadas por un excesivo uso del vidrio en la vida moderna.

En los cuadros de René Magritte, como *La caída de la tarde* (1964) o *El dominio de Arnheim* (1949), también la imagen del mundo en sí se hace añicos cuestionando el criterio de lo real. En contextos artísticos, suele humanizarse la perfección espectral del espejo mediante una superficie rayada o corroída, aliviando así su necrofílica perfección. Los espejos corroídos de las películas de Tarkovski son buenos ejemplos de la supresión y la humanización de esta perfección amenazante. La moda actual de añadir motivos o imágenes serigrafiadas a las superficies de vidrio parece tener su origen tanto en el deseo de debilitar el efecto necrofílico de las superficies de vidrio como en el intento de reintroducir el ornamento en la arquitectura.

El vidrio suele ser considerado un símbolo de democracia, igualdad y transparencia. Sin embargo, un edificio de vidrio también puede evocar el control voyeurista, el poder corporativo, el secreto e incluso la pérdida de visión. Los nuevos centros urbanos de todo el mundo presentan a menudo este aire

de alienación, control y exclusión; en especial, las superficies de vidrio oscuro, tintado o polarizado tienden a evocar este tipo de experiencias negativas, a no ser que el material sea usado con una gran capacidad artística.

En el mundo animista de la arquitectura, los edificios gesticulan y comunican una identidad y una mímica corporal inconscientes a través de sus formas, materialidad, escala y detalles. Las ventanas son los ojos de la casa, y estos pueden ser benévolos y acogedores, o crueles y amenazantes. Las ventanas rotas se perciben dolorosamente como ojos violentados y cegados (imagen página 160, Gordon Matta-Clark, *Window Blowcut*). Los ojos de la casa también pueden ser atacados por alguna enfermedad preocupante, o pueden quedarse ciegos; a menudo los vidrios polarizados y tintados sugieren inquietantes enfermedades del ojo.

Ninguna ingenuidad técnica puede borrar estas lecturas inconscientes en nuestra percepción de los edificios porque nuestra lectura del entorno está biológicamente programada; estamos condicionados para identificar de manera inconsciente, en un instante, tanto la hostilidad como la bondad. Animamos de manera inconsciente, nuestro encuentro con los edificios se produce de la misma manera que nos enfrentamos a los seres vivos.

El vidrio alienta las experiencias de ilusión y sueño. Su condición simultánea de transparencia y opacidad, reflexión y fusión, y presencia y ausencia transforma su superficie en un paisaje de ensueño, un *collage* vivencial. Dentro y fuera, delante y detrás, y superficie y profundidad se funden en imágenes enmarañadas y simultáneas.

Bachelard escribe acerca de una categoría especial de poetas: los “poetas del agua”.¹¹⁰ Dado que se trata de un líquido sobreenfriado, el vidrio evoca imágenes estrechamente asociadas a las del agua. En consecuencia, también podría hablarse de “poetas del vidrio”. En efecto, entre los diseñadores, los artistas, los arquitectos y los ingenieros existen grandes poetas del vidrio, capaces de imaginar fascinantes sueños a partir de ese material. Son capaces de expresar su esencia múltiple, su condición simultáneamente quebradiza y maleable, su dureza y su fragilidad, su inmaterialidad y su solidez, y su peso y su levedad. En la alquimia básica de la arquitectura existen dos categorías fundamentales de la materia: la opaca y la transparente. La primera crea separación, privacidad y sombra, mientras que la segunda proporciona conectividad, visibilidad y luz.

Más allá de sus cualidades técnicas y utilitarias, el vidrio es un material que tiene unas potentes connotaciones mitológicas, simbólicas y utópicas. El deseo simultáneo de visibilidad e invisibilidad, materialidad e inmaterialidad, y presencia y ausencia es característico de la psique humana, y las ensoñaciones con imágenes de casas y catedrales de vidrio han sido una constante desde la Edad Media hasta los tiempos modernos y posmodernos. La arquitectura moderna ha perseguido la transparencia, la levedad y la inmaterialidad en una serie de proyectos visionarios. Estas aspiraciones han sido encarnadas, por ejemplo, por los grandes invernaderos decimonónicos y, en particular, por el Crystal Palace levantado para la Gran Exposición de Londres en 1851; en mi opinión, el edificio más revolucionario y progresista de todos los tiempos y un ejemplo todavía no superado de prefabricación y rapidez de montaje. Las estructuras cristalinas de los expresionistas alemanes Paul Scheerbart, Bruno Taut y Hans Scharoun prefiguran los proyectos de rascacielos de vidrio de Mies van der Rohe y las contemporáneas aspiraciones utópicas de los constructivistas rusos. Las casas modernas de vidrio de Pierre Chareau, Paul Nelson, Mies van der Rohe y Philip Johnson ejemplifican este ideal, junto a los innumerables edificios de vidrio contemporáneos de orientación minimalista y *high-tech*.

La vida humana encerrada en el interior de una burbuja invisible de material transparente ha sido un sueño duradero desde la visión pictórica del *Paraíso* de El Bosco, de principios del siglo xv, hasta la burbuja ambiental de Reyner Banham, de finales de la década de 1960. En el influyente ensayo de finales de la década de 1960 titulado “Un hogar no es una casa”,¹¹¹ Banham afirma que la tecnología mecánica se está volviendo cada vez más importante que los componentes materiales tradicionales de la arquitectura, de modo que la casa se transformará eventualmente en un artefacto puramente mecánico de control ambiental. La visión de Banham llevaba implícita la desaparición de la arquitectura tal como se había entendido tradicionalmente. En su opinión, la comprensión de la arquitectura y de su estética necesita reformularse radicalmente como consecuencia de los avances que hace una tecnología cada vez más refinada y eficaz y de una invisibilidad gradualmente en aumento. Podemos, por tanto, hablar con propiedad de una “arquitectura invisible”. De hecho, en el ambiente utópico de la década de 1960 Hans Hollein propuso una pastilla ambiental que debía proyectar las experiencias mentales

de distintas condiciones arquitectónicas mediante la inducción química. Richard Buckminster Fuller, Yona Friedman, Frei Otto y muchos otros ampliaron la idea de refugio ambiental invisible a la gran escala de la metrópolis y el paisaje. Muchas de estas imágenes futuristas fueron, de hecho, materializadas en los proyectos de Nicholas Grimshaw, Norman Foster, Richard Rogers y otros autores en las décadas de 1970 y 1980.

André Breton llevó la imagen de la casa de vidrio hasta sus últimas consecuencias: “Yo continuaré viviendo en mi casa de vidrio, donde se puede ver a toda hora a quien viene a visitarme, donde todo lo que está suspendido del techo y de las paredes se sostiene como por encanto, donde reposo de noche sobre una cama de vidrio con sábanas de vidrio, donde quien soy aparecerá tarde o temprano grabado con punta de diamante”.¹¹²

La imagen icónica

El concepto de ‘icono’ se utilizaba inicialmente para referirse a las pinturas religiosas bizantinas y ortodoxas de Cristo y los santos. Esta tradición pictórica no pretendía intencionadamente convertirse en una expresión artística individual, pues los iconos se pintaban siguiendo las estrictas reglas del canon figurativo dominante.

En el uso moderno del lenguaje, este concepto se ha ampliado hasta designar cualquier imagen, cualquier objeto o incluso cualquier personaje reputado. Los conceptos de “obra icónica” o “imagen icónica” suelen hacer referencia a obras de arte o imágenes singulares cuya reputación ha sido aprobada por la cultura artística, son popularmente idolatradas o consideradas como máximos representantes de un determinado género artístico. *Los girasoles* (1888) de Vincent van Gogh, el *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943) de Piet Mondrian o la *Marilyn Turquesa* (1962), de Andy Warhol, por ejemplo, podrían ser considerados iconos pictóricos por el público general.

De manera similar, las obras de arquitectura icónicas son edificios o proyectos que ejemplifican con autoridad y de modo memorable una aproximación formal concreta. La casa Rietveld-Schröder (Utrecht, 1924) de Gerrit Th. Rietveld, la Casa de vidrio (París, 1929) de Pierre Chareau, la casa de Konstantín Mélnikov (Moscú, 1929), la villa Savoye (Poissy, 1928-1929) de Le Corbusier, la Casa de la cascada (Bear Run, Pensilvania, 1936-1938) de Frank

Lloyd Wright o la casa Farnsworth (Plano, Illinois, 1946-1951) de Ludwig Mies van der Rohe pueden ser consideradas, sin ninguna reserva, casas icónicas de la historia de la arquitectura moderna. Suponen la conjunción de una potente idea conceptual y una imagen formal memorable, y todas ellas han tenido una influencia considerable en el devenir de la arquitectura. Cada una de ellas representa una “especie arquitectónica” única y todas ellas han dado lugar a numerosas variaciones, aunque con unas imágenes mucho más débiles que las originales. Sin lugar a dudas, una docena de casas más, como la casa Schindler-Chase (West Hollywood, California, 1921-1929) de Rudolph M. Schindler, la casa Malaparte (Capri, 1930-1940) de Curzio Malaparte y Adalberto Libera, la villa Girasole (Marcellise, 1929-1935) de Angelo Invernizzi y Ettore Fagiuoli o la casa Eames (Santa Mónica, California, 1945-1949) de Charles y Ray Eames también podrían calificarse de icónicas.

Una imagen icónica cristaliza y perfecciona una idea hasta el punto de que ya no puede esperarse ninguna mejora significativa de ese concepto concreto. La imagen icónica abre y cierra simultáneamente una línea concreta de pensamiento e investigación.

Como los iconos pictóricos originales, una obra de arquitectura icónica irradia un aura especial, transmite una sensación de importancia y autoridad. Debido a su atmósfera de plenitud y perfección, una imagen icónica puede llegar a alcanzar el aura sobrenatural de lo sagrado. El *Cuadrado negro* (1913) de Kazimir Malévich y las pinturas casi negras de Ad Reinhardt de la década de 1960, con unas imprecisas figuras que tan solo aparecen después de una prolongada observación, tienen claramente un aire de iconos religiosos con independencia de la ausencia de tema narrativo, simbólico o figurativo. Los edificios icónicos desprenden también un aire imponente o impresionante, mientras que la obra material invita a la totalidad de nuestra conciencia a una realidad imaginativa y espiritual.

La imagen épica

La innata riqueza de experiencias que producen las imágenes artísticas más intensas da origen a lecturas épicas: un verso se convierte en la historia del destino humano y en la narrativa de toda una época. Una abstracción pictórica, como las pinturas oscuras de Mark Rothko en la capilla que lleva su nombre en Houston, conduce al observador hasta la mismísima frontera entre la

LA IMAGEN ÉPICA EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA

Las imágenes artísticas condensan experiencias y significados. No solo representan objetos y organizan las cuestiones prácticas relativas a las actividades humanas; las pinturas y los edificios constituyen imágenes completas de la cultura y la vida. Un par de zapatos desgastados pueden contar una épica historia de la dura vida del granjero, mientras que una casa es una inagotable narrativa de su tiempo y de un estilo de vida, con sus rutinas diarias y sus aspiraciones espirituales.



Vincent van Gogh, *Un par de zapatos*, 1886.
Van Gogh Museum, Ámsterdam.

La descripción literaria de un par de zapatos de un campesino realizada por Martin Heidegger revela la ambición épica del artista en la representación de objetos cotidianos.



Alvar Aalto, villa Mairea, Noormarkku, Finlandia, 1938-1939.

Esta obra maestra de Aalto es una de las obras de arquitectura residencial más poéticas y más ricas desde el punto de vista vivencial del siglo xx.

vida y la muerte, el ser y el no ser. *Farmer's Kitchen* (1936), de Walker Evans, es una sencilla fotografía que muestra, desde la puerta, la cocina de madera de unos pobres granjeros, pero la palangana de metal, la toalla de lino blanco que hay junto a ella, la lámpara de aceite sobre la mesa de la cocina y otros objetos domésticos transforman la escena en una desgarradora imagen de la domesticidad, la limpieza y la condición sagrada de la vida sencilla. Del mismo modo, una obra maestra de la arquitectura, como la villa Mairea de Alvar Aalto (imagen página anterior, derecha) puede transformarse en una narrativa épica de la vida y la historia cultural, la naturaleza y el artificio, y la utilidad y la belleza que ofrece la poderosa promesa de un futuro más humano. Esta casa no es un edificio moderno tectónico corriente, sino que fusiona imaginarios irreconciliables en un todo sinfónico. Este imaginario arquitectónico se hace más rico y más profundo mediante imágenes del arte moderno. Ya desde la llegada, la casa da una bienvenida extraordinariamente cordial y hace la silenciosa promesa de cuidar al visitante.

En su conocida lectura del cuadro de Vincent van Gogh *Un par de zapatos* (1886) (imagen página anterior, izquierda), Martin Heidegger interpretó un par de zapatos desgastados de la mujer de un granjero holandés como una narrativa épica que se despliega frente a los ojos del observador a partir de unos objetos sin valor. El hecho de que el artista pintara este lienzo en París, utilizando aparentemente un par de zapatos propio como modelo, no reduce en absoluto la capacidad de sugestión poética de las palabras de Heidegger. Este insignificante calzado representa perfectamente una vida penosa, que captura y refleja la maltratada imagen:

“En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por

tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte”¹¹³

Rainer Maria Rilke ofrece un impresionante registro de lo que supone crear una imagen artística profunda, un único verso. La capacidad de percepción poética consiste en algo más que la invención verbal, pictórica o espacial. Según Rilke, es necesario comprender y amar la vida.

“Los versos no son, como creen algunos, sentimientos [...], son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana”¹¹⁴

El poeta continúa con la lista de experiencias que constituyen el territorio mental de la progresiva emergencia de la imagen poética de manera dramática y aparentemente interminable:

“Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas y de leves, blancas, durmientes recién paridas, que se cierran. Es necesario aún haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes”¹¹⁵

Pero todos estos encuentros con el drama de la vida no son todavía un territorio adecuado para el trabajo del poeta; la chispa creativa está fijada en los recuerdos interiorizados de esas experiencias que ya han pasado a formar parte del mismo ser del poeta:

“Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de

nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que, en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso”.¹¹⁶

La descripción que hace Rilke de las condiciones emocionales y vivenciales necesarias para la aparición de un verso muestra de manera extraordinaria la dimensión épica y la profundidad del auténtico imaginario artístico. Nadie que haya leído la descripción de Rilke puede pensar en el arte como una simple invención estética o formal.

Las imágenes arquitectónicas también tienen una dimensión épica, pues son imágenes tanto de la vida potencial como de la ya vivida. Las casas de gran intensidad, como las obras maestras de la arquitectura residencial del presente y del pasado, ofrecen imágenes agradables de domesticidad, arraigo y bienestar; constituyen invitaciones a una vida digna. Incluso las casas deshabitadas proyectan historias de vida real con mensajes de dicha y de pena, de seguridad y de miedo, y de afecto y de abandono. A través de su imagen en tanto que instituciones culturales, los museos proyectan imágenes de herencia cultural y continuidad, los teatros y las óperas sugieren mundos imaginarios de fantasía y reuniones sociales festivas, mientras que las iglesias dan forma a las dimensiones metafísicas de la vida y al territorio consolador de la fe. Ciudades enteras son también metáforas vividas que organizan y conducen miles de actividades de la vida cotidiana, dirigen nuestros pensamientos y emociones, y nos permiten saber quiénes somos.

Las imágenes poéticas como mundos

Las imágenes artísticas de gran intensidad no son representaciones singulares, fotos instantáneas ni vistas, aspectos o detalles acotados; son mundos completos. Constituyen enteros microcosmos más que ilustraciones de acontecimientos, figuras o bodegones aislados y enmarcados. Sobre este tema y con relación a la esencia de la imagen cinematográfica, Andréi Tarkovski afirma: “En una palabra, la imagen no es este o aquel sentido expresado ahí por el director, sino todo un mundo que se refleja en una gota de agua”.¹¹⁷

En una película relevante, ninguna ciudad acaba en el borde del encuadre, pues en la conciencia del espectador el espacio se extiende interminablemente a su alrededor, del mismo modo que sucede en las ciudades reales. De hecho, una ciudad literaria o cinematográfica no deja de existir

LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS COMO MUNDOS

Las grandes obras de arte crean sus propios universos o microcosmos. No son solo representaciones de objetos escogidos o resoluciones de problemas concretos de diseño: tienen sus propios campos gravitatorios, sus órbitas y sus fuentes de luz. Representan simultáneamente un principio y un final, una pregunta y su respuesta. Las imágenes artísticas intensas nos hacen mirar el mundo de un modo distinto y experimentar nuestra propia condición con mayor intensidad.



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, hacia 1952. Óleo sobre tela. Colección privada.
Este pequeño bodegón proyecta una pregunta metafísica a escala monumental.



Mies van der Rohe, casa Farnsworth, Plano (Illinois), Estados Unidos, 1946-1951.
Esta casa es un objeto completo y perfectamente estilizado, una metáfora del mundo.

cuando se acaba el libro o la película, ya que ha sido transferida a la mente y la memoria del espectador, y la vida continúa en el interior de sus imaginarios muros.

Los condensados bodegones de Giorgio Morandi (imagen página anterior, izquierda) no representan solamente unos pocos y tímidos objetos que buscan protegerse mutuamente sobre la superficie de una mesa. Estos pequeños cuadros son microcosmos completos. En lugar de ser solo representaciones, estas obras de franca simplicidad constituyen potentes proposiciones metafísicas y reflexiones filosóficas sobre el ser y la existencia, el silencio y la soledad. En lugar de representar este o aquel objeto doméstico, muestran el enigma mismo del ser. “¿Cómo es que esas cosas existen en este mundo?”, es lo que parecen estar preguntando esos cuadros, a la vez diminutos y monumentales.

Es la totalidad y la plenitud microcósmica de las imágenes artísticas lo que les confiere su autoridad y su inagotable contenido. A través de nuestra capacidad de identificación emotiva, lo imaginario obtiene la autoridad de lo real y lo real se transforma en misterio. Las imágenes poéticas se ramifican, se funden y se transforman en otras imágenes. Las imágenes potentes —incluso las más condensadas y “abstractas”— no son estables, pues poseen una vida interior dinámica. Todo aquello que está vivo, biológica o mentalmente, busca la interacción y el diálogo con otras cosas.

Al final de su última película, *Más allá de las nubes* (1994), Michelangelo Antonioni, el arquitecto de las imágenes cinematográficas, expresa la complejidad y la enigmática riqueza de las imágenes artísticas a través de las palabras del protagonista, un fotógrafo (interpretado por John Malkovich): “Pero sabemos que detrás de toda imagen revelada hay otra imagen, más fiel a la realidad, y detrás de esa imagen hay otra, y otra más detrás de esta última y así sucesivamente hasta llegar a la auténtica imagen de la realidad absoluta y misteriosa que nadie verá jamás”.¹⁸ Esta serie de imágenes asociativas revelan sus estratificadas realidades vivenciales y mentales de igual modo que una momia del Antiguo Egipto o una muñeca rusa revelan sus imágenes sucesivamente ocultas.

Cada vez que uno vuelve a ver una gran película, a leer una buena novela, a mirar una obra maestra de la pintura o a visitar un clásico de la arquitectura, descubre algo más. La imagen poética nos devuelve al momento del

primer encuentro, inocente pero inmensamente potente. Una obra de arquitectura intensa se presenta siempre como nueva e inesperada, con independencia de las veces que uno la visite, pues está viva y es reflejo de la vida. La frescura intemporal, una especie de novedad intocable, es una cualidad de las más grandes imágenes artísticas, incluidas las arquitectónicas.

Notas

- 1 Tarkovski, Andréi, *Esculpir en el tiempo* [1986], Rialp, Madrid, 1991, pág. 39.
- 2 Graves, Robert, *The White Goddess*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1948, pág. 24 (versión castellana: *La diosa blanca*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 16).
- 3 Bachelard, Gaston, *Le Droit de rêver*, Presses Universitaires de France, París, 1970 (versión castellana: *El derecho de soñar*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1985, pág. 222).
- 4 Borges, Jorge Luis, "Prólogo", en *Poesía Completa*, Lumen, Barcelona, 2011, pág. 11. Citado en Thurell, Sören, *The Shadow of a Thought. The Janus Concept in Architecture*, Escuela de Arquitectura del Royal Institute of Technology, Estocolmo, 1989, pág. 2.
- 5 Melaine Klein, citado en Modell, Arnold H., *Imagination and the Meaningful Brain*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2006, pág. 12.
- 6 Scarry, Elaine, "On Solidity", en *Dreaming by the Book*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 2001, págs. 10-30.
- 7 *Ibid.*, pág. 30.
- 8 Hrabal, Bohumil, *Přiliš hlučná samota* [1977] (versión castellana: *Una soledad demasiado ruidosa*, Destino, Barcelona, 1990, pág. 8).
- 9 Tomlinson, Charles, "The Poet as Painter", en McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1988, pág. 280.
- 10 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, Éditions Gallimard, París, 1960 (versión castellana: Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986, pág. 19). Citado en Tomlinson, Charles, *op. cit.*, pág. 275.
- 11 Sobre esta aproximación biohistórica, véanse: Appleton, Jay, *The Experience of Landscape*, John Wiley & Sons, Londres, 1996; Wilson, Edward O., *Biophilia: The Human Bond with Other Species*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 1984; Hildebrand, Grant, *The Wright Space: Pattern & Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*, University of Washington Press, Seattle, 1991; y Hildebrand, Grant, *Origins of Architectural Pleasure*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1999.
- 12 Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999 (versión castellana: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005); y Onians, John, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2007.
- 13 Shanes, Eric, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, Nueva York, 1989, pág. 67.
- 14 Tomlinson, Charles, *op. cit.*, pág. 284.
- 15 Bachelard, Gaston, *La Philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, París, 1940 (versión castellana: *La filosofía del no. Ensayo de una filosofía de un*

nuevo espíritu científico, Amorrortu, Buenos Aires, 1984).

16 Ibíd.

17 Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, París, 1942 (versión castellana: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1978, pág. 82).

18 Aalto, Alvar, "Materiaalidonnasisten taiteiden ymteydestä", en *Synopsis: Painting, Architecture, Sculpture*, Birkhäuser Verlag, Basilea, 1970 (versión castellana: "Sobre la relación de las artes ligadas a la materia. Conversación con Karl Fleig", en Pallasmaa, Juhani [ed.], *Conversaciones con Alvar Aalto*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, pág. 38).

19 Stroud, Joanne H., prefacio a la edición inglesa de *El agua y los sueños: Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, Pegasus Foundation, Dallas, 1999, pág. VII.

20 Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, op. cit., págs. 7-8.

21 Ibíd., pág. 41.

22 Citado en Mostafavi, Mohsen y Leatherbarrow, David, *On Weathering*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993, pág. 76.

23 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Editions G. Grès et Cie, París, 1925, pág. 192.

24 Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, op. cit., pág. 41.

25 Merleau-Ponty, Maurice, "Cézanne's Doubt", en *Sense et non-sense*, Nagel, París,

1948 (versión castellana: "La duda de Cézanne", en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977, pág. 47).

26 Valéry, Paul, *Eupalinos ou l'architecte*, Éditions Gallimard, París, 1921 (versión castellana: *Eupalinos o el arquitecto*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Galería-Librería Yerba/Consejería de Cultura del Consejo Regional, Murcia, 1982, pág. 19).

27 Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Éditions Gallimard, París, 1938 (versión castellana: *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966); y *El agua y los sueños*, op. cit.

28 Bachelard, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, París, 1961 (versión castellana: *La llama de una vela*, Monte Ávila Editores, Caracas, pág. 9).

29 Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, op. cit., pág. 14.

30 Ibíd., pág. 30.

31 Brodsky, Joseph, *Watermark*, Penguin, Londres, 1992, págs. 43 y 134 (versión castellana: *Marca de agua*, Siruela, Madrid, 2005, págs. 35 y 91).

32 Stokes, Adrian, "Prologue: At Venice", en *The Critical Writings of Adrian Stokes* (vol. II), Thames & Hudson, Plymouth, 1978, pág. 88.

33 Aumont, Jacques, *L'Image*, Nathan, París, 1990 (versión castellana: *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992).

34 Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art*, Paladin, St. Albans, 1973, pág. 14 (versión castellana: *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973, pág. 10).

- 35 Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, Hutchinson, Londres, 1964, pág. 158.
- 36 *Ibíd.*
- 37 *Ibíd.*, pág. 180.
- 38 Merleau-Ponty, Maurice, *Sentido y insentido*, *op. cit.*, pág. 91.
- 39 Bachelard, Gaston, *La Poétique de la reverie*, Presses Universitaires de France, París, 1960 (versión castellana: *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982).
- 40 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, París, 1945 (versión castellana: *Fenomenología de la percepción*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1957, pág. 258).
- 41 Dewey, John, *Art As Experience*, Perigee Books, Nueva York, 1980 (versión castellana: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008).
- 42 *Ibíd.*, págs. 122-124 (versión castellana: *ibíd.*, págs. 135-139).
- 43 La referencia se encuentra en Berenson, Bernard, *Aesthetics and History*, Pantheon Books, Nueva York, 1948, págs. 66-70 (versión castellana: *Estética e historia en las artes visuales*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2005).
- 44 Sacks, Oliver, "The Mind's Eye. What the Blind See", en Howes, David (ed.), *Empire of the Senses*, Berg Publishers, Oxford, 2005, pág. 33.
- 45 Jacques Lusseyran [1987], citado en *ibíd.*, pág. 33.
- 46 Castoriadis, Cornelius, *Le Monde morcelé*, Éditions du Seuil, París, 1990, 2ª ed. (versión castellana: *El mundo fragmentado*, Terramar, La Plata, 2008).
- 47 Cornelius Castoriadis [1997], citado en Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. 209.
- 48 Whitman, Walt, "Faith Poem" (poema núm. 20), en *Leaves of Grass* [1856].
- 49 Ehrenzweig, Anton, *op. cit.*, pág. 154.
- 50 *Ibíd.*, pág. 158.
- 51 Catálogo de la exposición de la obra de Brancusi en la Brummer Gallery de Nueva York, 1926. Recogido en: Shanes, Eric, *op. cit.*, pág. 106.
- 52 Vrijman, Jan, "Filmmakers Spacemakers", *The Berlage Papers*, núm. 11, Róterdam, enero de 1994.
- 53 Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936] (versión castellana: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, págs. 15-60).
- 54 Bachelard, Gaston, *La llama de una vela*, *op. cit.*
- 55 Jung, Carl G., *Der Mensch und seine Symbole*, Walter, Olten/Friburgo de Brisgovia, 1968 (versión castellana: "Acercamiento al inconsciente", en *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1966).
- 56 *Ibíd.*
- 57 Gaudie, Sinclair, *Architecture*, Oxford University Press, Londres/Nueva York, 1969;

citado en Bonta, Juan Pablo, *Architecture and its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture*, Lund Humphries, Londres, 1979, pág. 226 (versión castellana: *Sistemas de significación en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág. 246).

58 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, 1965, pág. 36).

59 Stokes, Adrian, "Smooth and Rough", citado en Wilson, Colin St John, "Alvar Aalto and the State of Modernism", en Mikkola, Kirmo (ed.), *Alvar Aalto vs the Modern Movement*, Rakennuskirja Oy, Helsinki, 1981, pág. 114.

60 Jaffé, Aniela, "Symbolism in the Visual Arts", en Jung, Carl G. et al. (eds.), *op. cit.*, págs. 255-322.

61 Véase el estudio detallado sobre el simbolismo de lo cuádruple en Esmeijer, Anna C., *Divina Quaternitas: A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Van Gorcum, Assen, 1978.

62 LeWitt, Sol, "The Cube", *Art in America*, Nueva York, verano de 1966.

63 Tarkovski, Andréi, *op. cit.*, pág. 236.

64 Jaffé, Aniela, *op. cit.*, pág. 241.

65 La historia de la fundación de Roma y otros mitos de los rituales fundacionales de las ciudades en el Mundo Antiguo están explicados en Rykwert, Joseph, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World* [1976], The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1988 (versión castellana: *La idea de ciudad: antropología de*

la forma urbana en el mundo antiguo, Blume, Madrid, 1985).

66 El complejo simbolismo de los dogones está estudiado en un fascinante libro: Griaule, Marcel, *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli*, Fayard, París, 1948 (versión castellana: *Dios de agua*, Alta Fulla, Barcelona, 1987).

67 Scarry, Elaine, *op. cit.*, pág. 5.

68 Jean-Paul Sartre, citado en Kearney, Richard, *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture*, Routledge, Londres, 1994, pág. 230.

69 Davenport, Guy, "Balthus", en McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters, op. cit.*, pág. 235 (versión castellana: "Balthus", en *El museo en sí: diecinueve ensayos sobre arte y literatura*, Pre-Textos, Valencia, 2006).

70 Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, *op. cit.*, pág. 15.

71 Wilson, Colin St John, "Architecture – Public Good and Private Necessity", *RIBA Journal*, Londres, marzo de 1979.

72 Jackson Pollock, citado en Jaffé, Aniela, *op. cit.*, pág. 264.

73 Ehrenzweig, Anton, *op. cit.*, págs. 35-49.

74 *Ibíd.*, págs. 51-63.

75 Aalto, Alvar, "Taide ja tekniikka", discurso pronunciado en la Suomen Akatemia, 3 de octubre de 1955 (versión castellana: "Arte y técnica", en Shildt, Göran [ed.], *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, pág. 243).

76 Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. XII. El razonamiento de Modell se basa en las opiniones de Mark Johnson y George Lakoff

sobre la formación del significado en el inconsciente mental.

77 Gaudin, Colette (ed.), *Gaston Bachelard. On Poetic Imagination and Reverie*, Spring Publications, Dallas, 1998, pág. XXXVII.

78 Cynthia Ozick, citado en Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. 117.

79 Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974, 1.459a.

80 Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1970 (versión castellana: *La soberanía del bien*, Caparrós, Madrid, 2001, pág. 81), citado en Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. 26.

81 Yehuda Amichai, citado en Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. 1.

82 Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago, Chicago, 1980 (versión castellana: *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 1986).

83 Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. 32.

84 *Ibíd.*, pág. 27.

85 Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, *op. cit.*, pág. 26.

86 Khan, Nurur Rahman, *The Assembly Building*, Department of Architecture/The University of Asia Pacific, Dacca, 2001, pág. 1.

87 Kahled Ashraf, citado en *ibíd.*, pág. 6.

88 Vittorio Gallese, citado en Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. 121. Vittorio Gallese y Giacomo Rizzolatti descubrieron las neuronas especulares. Sus experimentos muestran cómo nuestros cerebros resuenan con los sentimientos del otro, del mismo modo que nosotros resonamos con las acciones

intencionadas del otro. Sus estudios respaldan la hipótesis de que la empatía se origina en el cuerpo y de que esos procesos son inconscientes. Gallese explica, además, el mecanismo neuronal que nos hace simular inconscientemente las acciones que observamos: “Siempre que observamos a alguien ejecutar una acción, además de la activación de varias áreas de la visión, se produce una activación simultánea de los circuitos motores utilizados cuando nosotros realizamos esa acción [...]. Nuestro sistema motor se activa como si estuviéramos realizando la misma acción que estamos observando [...]. La observación de una acción implica la simulación de esa acción [...] nuestro sistema motor empieza a simular, de manera encubierta, las acciones del agente observado”. Gallese, Vittorio, “The ‘Shared Manifold’ Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy”, *Journal of Consciousness Studies*, núm. 8, 2001, págs. 33-50. Citado en Gallagher, Shaun y Zakavi, Dan, *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, Londres/ Nueva York, 2008, pág. 178.

89 Merlin Donald, citado en Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. 183.

90 Jean-Paul Sartre, citado en Kearney, Richard, *Poetics of Imagining. From Husserl to Lyotard*, Harper Collins Academic, Londres, 1994, pág. 59 [cursivas de Kearney].

91 *Ibíd.*, pág. 70.

92 Paul Valéry, citado en Stevens, Wallace, “Two Prefaces. Gloire du long désir, idées”, en Valéry, Paul, *Dialogues*, Pantheon Books, Nueva York, 1956, pág. XIII (versión castellana: *Eupalinos o el arquitecto*, *op. cit.*, pág. 65).

93 Vittorio Gallese y Giacomo Rizzolatti, citados en Modell, Arnold H., *op. cit.*, pág. 184.

94 *Ibid.*, pág. 187.

95 *Ibid.*, pág. 185.

96 Soane, John, "Crude Hints towards an History of My House in Lincoln's Inn Fields", en *Visions of Ruin: Architectural Fantasies & Designs for Garden Follies*, Sir John Soane's Museum, Londres, 1999.

97 Da Vinci, Leonardo, *Tratatto della pittura* (versión castellana: *El tratado de la pintura*, Imprenta Real, Madrid, 1827, § XVI y IX, págs. 6 y 8-9). Citado en Hughes, Robert, *The Shock of the New: Art and the Century of Change*, Thames & Hudson, Londres, 1980, pág. 225 (versión castellana: *El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo xx*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000).

98 Peter Brook, citado en Lecat, Jean-Guy y Todd, Andrew, *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environments*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2003, pág. 25 (versión castellana: *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Alba, Barcelona, 2003).

99 Todd, Andrew, "Learning from Peter Brook's Work on Theatre Space", manuscrito 25, septiembre de 1999, pág. 4.

100 Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910] (versión castellana: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Losada, Buenos Aires, 2009, pág. 63).

101 Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, París, 1948 (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1967).

102 Tarkovski, Andréi, *op. cit.*, pág. 80.

103 Brodsky, Joseph, "Homage to Marcus Aurelius", en *Campidoglio*, Random House, Nueva York, 1994, pág. 31 (versión castellana: "Homenaje a Marco Aurelio", en *Del dolor y la razón*, Destino, Barcelona, 2000).

104 Bachelard, Gaston, *El derecho de soñar*, *op. cit.*, págs. 222-223.

105 Harries, Karsten, "Building and the Terror of Time", *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, núm. 19, Cambridge (Mass.), 1982. Citado en Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge (Mass.)/Oxford, 1990 (versión castellana: *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrurru, Buenos Aires/Madrid, 2004).

106 Kundera, Milan, *La Lenteur*, Éditions Gallimard, París, 1995 (versión castellana: *La lentitud*, Tusquets, Barcelona, 1995).

107 Jarrell, Randall, "Against Abstract Expressionism", en McClatchy, J. D. (ed.), *op. cit.*, pág. 189.

108 Bachelard, Gaston, *El derecho de soñar*, *op. cit.*, pág. 21.

109 Borges, Jorge Luis, "Los espejos velados", en *El hacedor* [1960], Alianza, Madrid, 1997, pág. 19.

110 Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, *op. cit.*, pág. 14.

111 Banham, Reyner, "A Home Is Not a House", *Art in America*, abril de 1965, págs. 109-118 (versión castellana: "Un hogar no es una casa", en Jencks, Charles y Baird, George, *El significado en arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1975, págs. 119-130).

112 Breton, André, *Nadja*, NRF, París, 1928

(versión castellana: *Nadja*, Seix Barral, Barcelona, 1985). Citado en: Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny*, The MIT Press, Londres, 1999, pág. 218.

113 Heidegger, Martin, “Der Ursprung des Kunstwerkes” [1935-1936], Klostermann, Fráncfort, 2012 (versión castellana: “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995, págs. 23-24).

114 Rilke, Rainer Maria, *op. cit.*, pág. 39.

115 *Ibíd.*

116 *Ibíd.*, págs. 39-40.

117 Tarkovski, Andréi, *op. cit.*, pág. 134-135.

118 Michelangelo Antonioni, *Más allá de las nubes* (1995). Palabras finales del protagonista en la banda sonora de la película.

Capítulo cuarto

La anatomía de la imagen poética

“La cuestión es la siguiente: ¿cuál es el milagro que hace que un escritor nos pueda inducir a crear imágenes mentales que asemejen en su cualidad no nuestras propias ensoñaciones sino nuestros propios (y mucho más frecuentemente practicados) actos perceptivos?”¹

Elaine Scarry

“La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad”.²

Gaston Bachelard

La imagen poética existe simultáneamente en dos realidades: la realidad física de la percepción y el reino “irreal” de la imaginación. El poder hipnótico de las grandes obras de arte proviene de esta simultaneidad que cortocircuita la comprensión racional. Las imágenes artísticas tienen también una generalidad y una especificidad al mismo tiempo: una generalidad en cuanto que nacen de la experiencia existencial del hombre, y una especificidad en cuanto que son capaces de articular fenómenos mentales y de la experiencia que son ontológicamente específicos de cada forma artística.

En lugar de tratarse de una simple estetización, las auténticas obras de arte representan modos específicos de pensar. La imagen artística se engarza en el tiempo a través de la articulación de fenómenos mentales profundos e intemporales y a través de la manipulación de nuestra experiencia de la dimensión temporal.

La existencia dual de la imagen poética

La imagen mental o vivida constituye un concepto central en todas las artes, aunque pocas veces los artistas o los teóricos se refieren a ella; cuando se la menciona, suele utilizarse la palabra ‘imagen’ para referirse a fenómenos puramente perceptivos y visuales. Sin embargo, la imagen es la entidad de la ex-

perencia, la singularidad perceptiva, cognitiva y emocional sintética de la obra artística que se percibe, corporiza y recuerda. Constituye, a la vez, la identidad de la obra, el núcleo mismo de su impacto y de su significado emocional y vivencial. La imagen poética es una entidad vivencial imaginaria específica que tiene una identidad, una anatomía y una esencia cohesivas. La imagen poética redirige y enfoca la atención del espectador oyente/lector/ocupante y da lugar a un estado de alteración de la conciencia que evoca una dimensión imaginaria, un mundo de la imaginación.

Como ya ha sido señalado en el apartado “La realidad y la irrealidad de la imagen artística” del capítulo anterior, existe una dualidad fundamental en la propia imagen artística. La obra de arte existe simultáneamente en dos realidades: la realidad física de su esencia material y sus procesos materiales de creación y ejecución, y la realidad imaginaria de su imagen, estructura expresiva y evocaciones artísticas. En consecuencia, una obra de arte está simultáneamente aquí y en otro lugar, en un mundo físico y en un mundo imaginario. Un cuadro es, por un lado, pintura sobre un lienzo y, por el otro, representación, sugerencia, acontecimiento o microcosmos imaginario. De manera análoga, una escultura es un trozo de piedra, bronce o madera, y una imagen plástica. Una pieza musical es simultáneamente sonido junto con su interpretación técnica y un espacio mental y emocional en su propio y completo mundo musical. Un edificio responde a la utilidad, la materia y la construcción, así como a una metáfora espaciotemporal imaginaria de un mundo mejor. Las obras de arte y de arquitectura existen, pues, en los ámbitos de la física y de la metafísica, la realidad y la ficción, la construcción y la imagen, el uso y el deseo; todo a un mismo tiempo.

En la percepción de la imagen poética, la existencia material de la obra se suprime a medida que la experiencia del mundo imaginario va ocupando su lugar. Mientras experimentamos una obra de arte, nuestra conciencia está suspendida y oscila entre estas dos realidades, y la tensión entre las dos conciencias dota a la obra de una fuerza mágica. El “aura” mágica de la obra nace de esta dualidad y esta tensión tanto como de su temática o de la sensación de autoridad derivada de una ejecución magistral.

En la interiorización mental o en la identificación con una imagen, el hecho de que nos encontremos frente a una pieza única y singular o a una reproducción no supone una diferencia fundamental. Las imágenes juegan, na-

ENTRE LA MATERIA Y LA IMAGEN

Toda imagen artística se encuentra suspendida entre su existencia material y la imagen mental que evoca. La fuerza hipnótica de la obra procede de esta existencia dual. Cuando la impresión material y la ejecución dominan, la obra se presenta descarnada y cruda, mientras que si la ilusión de la imagen no está compensada con rastros del mundo real, como la materialidad, o de su producción, la obra parece sentimental o *kitsch*.



François Gérard, *Eros y Psique*, 1798.
Óleo sobre tela, 186 x 132 cm. Museo del Louvre, París.

La intensa sensación ilusoria de la escena mitológica representada tiende a producir una sensación *kitsch*.



Kain Tapper, *Feeling of Nature II*, 1981. Madera de pino y de abedul, 105 x 80 x 80 cm. Orion Company, Espoo.
La mínima articulación de la forma esculpida se presenta como una imagen potencial y sugerente más que como un significado o una *Gestalt* concretos. Se trata de la representación de una imagen oculta en la materia que recuerda a los esclavos de Miguel Ángel.

turalmente, distintos papeles físicos y culturales y la obra original de un maestro, por ejemplo, refleja cualidades de autenticidad, detalle y valor que no están presentes en una reproducción. Pero, en cualquier caso, a través de la experiencia la imagen se transforma en una realidad imaginaria. La reproducción y la presencia excesivas tienden a debilitar una imagen y a banalizar su efecto, aunque una misteriosa característica de las grandes obras es precisamente su capacidad de mantener su aura y su magia.

Mediante su explotación cultural, las obras de arte y arquitectura icónicas tienden a transformarse en signos que pierden su autenticidad y su capacidad de seducción. Las pirámides solo pueden ser experimentadas como símbolos del Antiguo Egipto, y la ópera de Jørn Utzon como un símbolo de Sídney y un ejemplo de arquitectura excepcionalmente creativa. El turismo y la industria cultural transforman las obras maestras en conceptos y símbolos históricos.

El desplazamiento de la conciencia perceptiva a la imaginativa determina el carácter y la calidad de la obra. Cuando el mundo imaginario domina excesivamente, la obra se nos presenta como sentimental o *kitsch* debido a que nuestra conciencia mental se desliza con excesiva facilidad hacia la ilusión sugerida (imagen página anterior, izquierda). Por el contrario, cuando domina la realidad de la materia o la ejecución, la obra tiende a parecer rudimentaria y carente de articulación, e incapaz de evocar un mundo imaginario convincente (imagen página anterior, derecha). Una obra potente mantiene siempre la tensión entre estas dos realidades. Ante una gran obra pictórica somos completamente conscientes de que la imagen es un objeto físico y real y, a la vez, una sugestión mental. En una representación teatral lograda, siempre somos conscientes de la realidad de la obra, mientras que una representación fallida nos hace penosamente conscientes de la realidad de una interpretación ingenua. Una obra de arquitectura se considera simultáneamente el contexto práctico de la acción y la metáfora mental del espacio, la estructura, la luz y la materia; un edificio afecta simultáneamente a nuestro comportamiento, nuestra imaginación y nuestras emociones.

La comparación de las dos *Pietà* de Miguel Ángel arroja luz sobre esta dualidad. La *Pietà* que Miguel Ángel ejecutó a los 23 años es un ejemplo de virtuosismo en la representación escultórica a cargo de un joven genio. En cambio, la *Pietà Rondanini* (1552-1564) del Castello Sforzesco de Milán —la

ARQUITECTURA SENSUALMENTE TECTÓNICA

Para evocar un ambiente poético, la arquitectura no necesita recurrir a un imaginario espectacular o fantástico. El lenguaje natural de la arquitectura nace de cómo esta se construye o erige. Las construcciones arquitectónicas son expresiones de la naturaleza y deben transmitir una sensación tranquilizadora, de causalidad y predictibilidad. El arte de la arquitectura poetiza la construcción al transformar la inevitabilidad en una expresión metafórica. “¿Existe algo más misterioso que la claridad?”, nos pregunta Paul Valéry en *Eupalinos o el arquitecto*.



Renzo Piano, Fondation Beyeler, Basilea, Suiza, 1997. Los espacios del museo de Piano ofrecen unas condiciones ideales para la contemplación del arte sin poner al edificio en un primer plano. Un buen museo realza las obras de arte en lugar de presentarse a sí mismo como una obra singular.



Glenn Murcutt, casa Marika-Alderton, comunidad Yirrkala, Tierra de Arnhem, Australia, 1991-1994. Casa para un cliente aborigen.

El proyecto de Murcutt fusiona una atmósfera tradicional australiana con una construcción contemporánea altamente racional. La casa media entre el pasado, el presente y el futuro, y proyecta una sensación de optimismo y amabilidad.

última pieza en la que trabajó Miguel Ángel, seis días antes de su muerte, en 1564— parece tosca e inacabada. Sin embargo, después de una observación más profunda, el mármol de la primera pieza parece transformarse en carne con excesiva facilidad, mientras que la segunda es trágica y dramáticamente un pedazo de piedra (el escultor utilizó una escultura inacabada como material para la obra y por ello hay un brazo de más, junto a las dos figuras, que no fue eliminado por el artista) y, al mismo tiempo, una tosca pero tiernamente elaborada imagen bíblica. La primera pieza nos suscita admiración y asombro, mientras que la profunda atmósfera trágica de la *Pietà Rondanini* hace que se nos salten las lágrimas.

El artista debe mantener su papel de creador de una realidad imaginaria distinta de la del observador/lector. En el relato *El otro duelo*, Jorge Luis Borges narra la sorprendente historia de dos gauchos argentinos que se han odiado mutuamente toda la vida. Los dos hombres caen prisioneros en una guerra civil y se les hace competir en una carrera después de ser degollados. Borges cuenta que un escritor debe estar “siempre desajustando las cosas. La realidad no es siempre probable, ni plausible. Pero cuando uno escribe una historia, debe hacerla tan verosímil como pueda, porque de lo contrario la imaginación del lector la rechazará”,³ afirma Borges. “Para hacer [la historia] horripilante dejé el horror para la imaginación del lector. No podía decir ‘qué cosa más espantosa sucedió’ o ‘esta historia es verdaderamente horripilante’, porque estaría haciendo el ridículo. Este tipo de cuestiones debe dejarse a los lectores, no a los escritores. De lo contrario, todo se desmorona”.⁴

El artista avezado hace que el espectador/lector experimente, vea y piense cosas distintas de aquellas a las que está directamente expuesto. Las líneas de las pinturas diagonales de Piet Mondrian (*Composición de rombos con cuatro líneas y gris*, 1926, Museum of Modern Art de Nueva York, por ejemplo), que se cruzan más allá de los límites del lienzo, nos hacen ser conscientes del espacio que existe fuera del cuadro. En la penúltima escena de *El reportero* (1975) de Michelangelo Antonioni, el protagonista (interpretado por Jack Nicholson) es asesinado a nuestra espalda mientras observamos arbitrarios e insignificantes acontecimientos cotidianos a través de una ventana abierta a un patio. Fritz Lang habla a propósito de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931): “No hay violencia en *M, el vampiro de Düsseldorf* y, si la hay, ocurre fuera del cuadro. Pongamos un ejemplo. Recordarán la escena en la que una

niña pequeña es asesinada. Todo lo que se ve es una pelota rodando, que finalmente se detiene. Luego un globo que sale volando y que queda atrapado en unos cables telefónicos [...]. La violencia está en su mente”⁵

De forma similar, en arquitectura los temas artísticos no deberían ser excesiva o abiertamente escenificados, pues nuestra “imaginación los rechazaría”, como advierte Borges a los escritores. Las estrategias de contención y atenuación tienen un elevado valor en la arquitectura. Si una obra de arquitectura aspira a tener un impacto mental permanente, debe implicar nuestra imaginación personal y activa. Incluso una narrativa arquitectónica debe quedar incompleta y abierta para que pueda completarse e incorporarse en la imaginación del observador/habitante. Por ello las contenidas obras de Renzo Piano y Glenn Murcutt alcanzan su grandeza: se trata de edificios clara y convincentemente comprensibles en cuanto estructuras conceptuales, funcionales y tectónicas, pero que evitan el exceso y la verborrea e invitan amablemente a nuestra imaginación corpórea, táctil y sensual. Son construcciones tectónicas muy racionales que proyectan imágenes poéticas de la gravedad y el horizonte, la naturaleza y el artificio, el uso y el espacio, la tradición y la innovación, la materialidad y la luz.

Diferencia ontológica

El arte tiene su origen en la emergencia de la conciencia del yo y su encuentro con el mundo. Incluso las expresiones artísticas más antiguas nos guían a través de esta simultánea separación y nueva fusión de la experiencia. “¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo?”⁶ se pregunta Maurice Merleau-Ponty. Esta observación parece poder aplicarse tanto a un pintor de la Edad de Piedra como a un artista contemporáneo, y también parece poder aplicarse al arte de la arquitectura, pues también los edificios elaboran fundamentalmente este encuentro existencial. Como consecuencia de esta tarea mental, el tema principal del arte contemporáneo es el mismo que hace treinta mil años. Este tema intemporal es el enigma de la existencia.

Se suele considerar que el origen de la arquitectura se encuentra en el acto de habitar. Sin embargo, en mi opinión la arquitectura tiene un origen dual: nace simultáneamente de los actos de habitar y glorificar. “La arquitectura inmortaliza y glorifica algo. De ahí que no pueda haber arquitec-

LA ARQUITECTURA COMO ESCULTURA; LA ESCULTURA COMO ARQUITECTURA

En las últimas décadas se ha tendido a considerar la arquitectura como escultura de gran escala. Al mismo tiempo, la escultura se ha desplazado hacia escalas y contextos arquitectónicos. Ambas son formas artísticas espaciales y materiales que, sin duda, pueden inspirarse e iluminarse mutuamente, pero que tienen bases fundamentalmente distintas en la experiencia humana. La arquitectura implica siempre la habitación humana y esto proporciona al arte de la construcción una conexión ontológicamente diferente con la vida mental del hombre.



Tadao Ando, casa Kidosaki,
Setagaya-ku, Tokio, Japón,
1982-1986.



Richard Serra, exposición *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2007.

tura si no hay nada por glorificar”,⁷ afirma Ludwig Wittgenstein. Desde sus mismos inicios la arquitectura ha estructurado espacio físico intemporal en distintos lugares y ha dado al espacio su dimensión y significado humanos. Además de ofrecernos cobijo y protección en un espacio físico hostil y sin significado, la arquitectura nos ha dado un domicilio en el espacio cósmico y mental. “La casa es un instrumento para afrontar el cosmos”,⁸ como sugiere Gaston Bachelard.

El espacio arquitectónico no solo puede verse y observarse, sino que es penetrado, confrontado, encontrado, ocupado y utilizado para fines específicos. El hecho de que la utilidad constituya una condición consustancial a la arquitectura no implica, sin embargo, que su esencia mental y expresiva deba surgir directamente de condiciones o características técnicas y funcionales. El error del pensamiento racionalista moderno, desde Jean-Nicholas-Louis Durand hasta la rutinaria arquitectura *high-tech* actual, ha sido creer que la razón tecnológica puede trascender el significado arquitectónico. Las dimensiones metafísicas y existenciales de la arquitectura tienen inevitablemente sus propias ontologías y sus propios orígenes. La arquitectura articula, transforma y estetiza un gran número de parámetros racionales, físicos, técnicos, utilitarios, sociales y económicos. Sin embargo, su contenido artístico reside en la distancia y la tensión entre dichos aspectos racionales y el imaginario arquitectónico autónomo más que en su fusión reductiva.

La posición de Richard Serra, uno de los mejores escultores de todos los tiempos, ejemplifica bien el reduccionismo de signo opuesto. Serra se opone de manera agresiva a la aspiración de fusionar arte y arquitectura: “Esperaría que los arquitectos pudieran aceptar que son arquitectos, y que son útiles como arquitectos, y dejaran de flirtear con la idea de ser artistas y arquitectos [...]. Pensaría que los arquitectos [...] pudieran llegar a entender que trabajan básicamente en una profesión de servicio y no en un proyecto artístico”.⁹

Tadao Ando ha señalado la distancia y la tensión necesarias entre lo utilitario y el mundo de las ideas poéticas en el arte de la arquitectura: “Tras haber estudiado la base funcional de un edificio, exploro hasta qué punto puede separarse de la función. La arquitectura reside en la distancia entre esta y la función”,¹⁰ escribe Ando. Debido a esta distancia o fractura interna, la arquitectura también puede ser, contrariamente a lo que afirma Serra, una expresión artística. Ciertamente, con su contenida abstracción, la obra de Ando

se acerca al territorio del arte minimalista, como las esculturas de Richard Serra o las efímeras obras lumínicas de James Turrell. De hecho, Ando ha colaborado con ambos.

Como cualquier arte, la arquitectura aspira a expresar la condición humana, la experiencia de cómo existimos en este mundo; este es el contenido tautológico de las obras de arte, con independencia de su época y de su género. En consecuencia, el objetivo artístico de la arquitectura se encuentra fuera de la forma artística como tal. Se encuentra en la experiencia y la comprensión existenciales. Toda arquitectura significativa refuerza nuestra conciencia de la realidad —o, mejor dicho, del enigma de la realidad— y de la condición humana. Una experiencia de arquitectura emocionante es siempre una experiencia de asombro. Con relación a este punto de vista, el deseo de considerar la arquitectura como un viaje de fantasía formal o como la creación de narrativas arquitectónicas ficticias parece equivocado.

El poeta Randall Jarrell habla de la estrategia del distanciamiento en el arte de la pintura defendida más arriba, en la arquitectura, por Ando:

“Las cosas solemnes se pintan con alegría: las cosas irreprimiblemente expresivas —la Flagelación, por ejemplo—, se pintan inexpressivamente. [Ambroise] Vollard es pintado como una manzana, una manzana como la del Pecado Original; la mujer se convierte en hombre o es asexual (como en la *Noche* de Miguel Ángel), y una feminidad soñadora y condescendiente se transfigura en un cuerpo objetivamente masculino (como en muchos de los jóvenes desnudos del techo de la capilla Sixtina). Entre el objeto y su representación existe una gran distancia: es precisamente en esta distancia donde habita buena parte de la pintura”.¹¹

El conflicto existente entre los modelos y los temas que pintó Caravaggio constituye un buen ejemplo de la distancia entre las distintas realidades que supone hacer la obra y experimentarla. Se sabe que Caravaggio utilizó mendigos romanos como modelos para san José y otras figuras representadas en sus cuadros y, en su época, se llegó a rumorear que como modelo para la Virgen María usó el cadáver de una prostituta que se había ahogado en el Tíber.¹²

De un modo similar, quisiera demostrar que existe una enorme distancia entre los ingredientes físicos, técnicos y funcionales de una obra de

LA ARQUITECTURA Y EL ARTE

Desde sus inicios, se ha producido una interacción entre la arquitectura y el arte. También el desarrollo de la arquitectura moderna se produjo en paralelo a la aparición del arte moderno. Durante las décadas en las que el estilo internacional fue dominante, solía considerarse el arte simplemente como un conjunto de objetos enriquecedores y embellecedores de contextos arquitectónicos. La no aceptación de las importantes diferencias entre ambas formas artísticas supone una actitud igualmente errónea. Los espacios arquitectónicos de Luis Barragán se acercan a espacios pictóricos imaginarios, pero son siempre espacios para la habitación y la actividad del hombre, y no simples espacios de contemplación estética.



Luis Barragán, casa Francisco Gilardi, Ciudad de México, México, 1975-1977. Este espacio arquitectónico constituye un rincón del comedor de la casa; los reflejos, la luz y el color transforman el espacio en una ingrátida abstracción pictórica.



Robert Irwin, 1234, 1992. Tres paredes de gasa de tergal (telones); barniz acrílico violeta, verde y negro. 4,27 x 11,58 m de profundidad cada uno; tres muros de 3,05 x 7,92 m cada uno; cinco marcos. Debido a su escala y a su inherente espacialidad, las obras de Irwin suelen tener fuertes connotaciones arquitectónicas.

arquitectura y su representación artística. Y que la arquitectura, en calidad de forma artística, habita ese hueco o distancia. Estos fenómenos tienen lugar en dos mundos separados: las realidades materiales y técnicas tienen lugar en el mundo de las realidades físicas y humanas, mientras que las “realidades” poéticas surgen de un territorio imaginario y mental. Realmente, los arquitectos no deberían ser inocentes o sentimentales en lo tocante a la utilidad y la racionalidad de su trabajo, y los edificios no deberían entenderse de manera más literal que otras obras de arte. Además, como toda expresión artística, la expresión arquitectónica tiene siempre otro doble foco de atención, pues tiene lugar en el interior del discurso y la historia de la propia disciplina y, al mismo tiempo, tiene una expresión autónoma individual y existencial. La arquitectura habla al mismo tiempo de la arquitectura y del mundo existencial y vivido.

La arquitectura enmarca, estructura, reorienta, escala, reenfoca y desacelera nuestra experiencia del mundo y se convierte en un ingrediente del sentido encarnado de nuestro propio ser; tiene siempre un papel de mediadora en lugar de ser un fin en sí misma. Con independencia de sus características intrínsecas en como abstracción arquitectónica, las esculturas de gran dimensión de Richard Serra, los espacios de luz de James Turrell o las estructuras espaciales de Robert Irwin pertenecen de manera inevitable e irreversible al mundo del imaginario artístico. Los espacios de Luis Barragán —a menudo de unas condiciones pictóricas y de abstracción parecidas— constituyen, con la misma convicción, una arquitectura de gran intensidad. Esta afirmación no debería entenderse como un argumento sobre la diferencia de calidad sino tan solo sobre la diferencia fundamental en el origen ontológico y la intencionalidad de las distintas formas artísticas.

Importancia de los orígenes

En *El ABC de la lectura*, Ezra Pound hace hincapié en la importancia de los orígenes en las distintas artes: “La música comienza a atrofiarse cuando se aleja en demasía de la danza [...]; la poesía comienza a atrofiarse cuando se aleja en demasía de la música”.¹³ De manera parecida, en mi opinión la arquitectura se transforma en simple estética visual cuando se aleja de sus intenciones originales de domesticación del tiempo y el espacio para la habitación humana y de representación metafórica del hecho constructivo. Es aquí donde el virtuosismo informatizado y formalista parece salirse de la vía propia de la arquitec-

tura. La arquitectura no puede ser una fabricación simple y autónomamente artística de espacio y forma, ya que su objetivo esencial es estructurar, articular y expresar la existencia y la vida humana real. A través del tiempo, la arquitectura se ha arraigado de distintos modos en la realidad de la vida. En los períodos en los que han dominado las convenciones vernáculas o artísticas, este proceso de enraizamiento se produjo a nivel inconsciente y colectivo, mientras que en la época moderna los temas centrales son más individuales y, tal vez, también más conscientes. El significado de la arquitectura nace inconscientemente desde abajo, de su utilidad y su tarea existencial, y el proyectista no puede —ni, por supuesto, un ordenador—expresarlo a través de una operación estrictamente conceptual o metodológica. El arte de la arquitectura no es una cuestión de invención, sino de interpretación. Sin duda contiene innovaciones y novedades tecnológicas y sintácticas, pero su esencia mental no puede ser una invención, pues está arraigado en la realidad de la vida. Cuando se pierde el enigma de la existencia, la arquitectura se convierte en construcción e invención sin significado y, como mucho, en demostración de virtuosismo técnico o retiniano.

Al presentar una visión crítica de la arquitectura contemporánea, hay que explicitar si se está hablando de las construcciones corrientes y, a menudo, relativamente anónimas de los distintos países, o de la arquitectura formalista que llama la atención en las publicaciones internacionales. La primera categoría suele ser realista y está ligada a la tradición, pero no produce imágenes espectaculares y suficientemente novedosas como para que los medios de comunicación la celebren.

Toda forma artística debe reconectarse con su esencia original. Este requisito resulta particularmente significativo en períodos en los que tal forma artística tiende a convertirse en un manierismo estético vacío. Esta afirmación no es expresión de conservadurismo arquitectónico, sino de sentido común y de un respetuoso reconocimiento del continuo de la vida y la cultura humanas. Como dice T. S. Eliot: “Ningún poeta, ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo. Su importancia, su valor es el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar de modo aislado; es preciso situarle, como contraste y comparación, entre los muertos”¹⁴ La valoración definitiva de una obra artística es el proceso continuado de la tradición; no los contemporáneos ni, mucho menos, el propio autor.

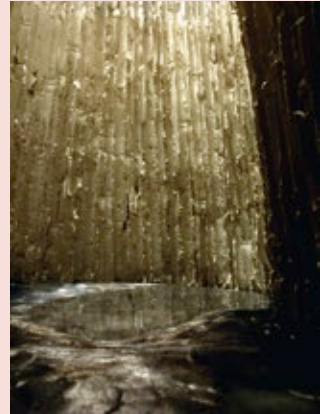
LA IMAGEN ARQUITECTÓNICA NOVEDOSA

Una imagen arquitectónica imprevisible e intensa no es una invención formal, pues surge de las características específicas del lugar y del encargo, así como de la capacidad de su autor para profundizar en la esencia de la arquitectura. Una arquitectura novedosa supone más un acto de excavación y exploración que de invención. El lenguaje arquitectónico no nace de la simple invención formal, sino desde abajo, de una nueva comprensión de la esencia humana de la arquitectura. La percepción arquitectónica auténtica abarca siempre lo antiguo y lo nuevo, lo esencial y lo refinado.



Steven Holl, Centro Knut Hamsun, Hamarøy, Noruega, 1999-2010.

El edificio incorpora episodios de la obra del escritor en su lenguaje arquitectónico, transformándose así en un retrato construido del propio tema.



Peter Zumthor, capilla del hermano Klaus, Mechernich, Alemania, 2007. Maqueta del suelo de plomo y agua.

El interior parece una gruta mitológica que constituye el campo de batalla entre la luz y la oscuridad. La superficie de hormigón refleja el encofrado de madera que ha sido quemado.

La mayor aportación de Louis I. Kahn fue el redescubrimiento de la esencia ontológica de distintos aspectos de la arquitectura; lo que un edificio quiere ser y lo que son las tradiciones intemporales de esta forma artística, en lugar de lo que pueda querer el autor en un determinado momento, por no hablar del ordenador. Su obra desprende una arcaica fuerza emotiva comparada con la arquitectura coetánea del estilo internacional, que no es más que el producto de la racionalidad, la técnica y un canon estilístico reductivo y estetizado.

Kahn defendía la importancia de los inicios:

“El espíritu del inicio es el momento más maravilloso de todos para cualquier cosa. Y es que en el inicio está el germen de todo lo que ha de venir después. Una cosa es incapaz de empezar a menos que pueda contener todo lo que luego pueda salir de ella. Esta es la característica de un comienzo; de otro modo, no es un comienzo: es una salida en falso.”¹⁵

La arquitectura de Kahn proyecta fecundos imaginarios que abren nuevos potenciales a la expresión, con independencia de su uso de una geometría eterna y del carácter estilístico, a menudo poco refinado, de sus obras. Paradójicamente, Kahn ofreció a la arquitectura unos nuevos inicios volviendo precisamente a sus orígenes en Egipto, Grecia y Roma.

Las obras de arquitectura que hacen resonar los temblores de los orígenes —como, por ejemplo, las de Sigurd Lewerentz, Luis Barragán, Louis I. Kahn, Aldo van Eyck, Sverre Fehn, Álvaro Siza o Peter Zumthor— ponen de manifiesto un sentir profundo y su presencia está revestida de autoridad. Estas obras no necesariamente resultan siempre refinadas o elegantes desde un punto de vista estético, pues plantean una profunda e inquietante fuerza emotiva.

En la actualidad, los edificios de Steven Holl aceptan el conflicto, el trastorno y la tensión para poder aportar un soplo de vida a la excesivamente estilizada arquitectura de nuestro tiempo. Holl aspira a ver la arquitectura desde su punto original, como potencial y no como algo dado o como un prejuicio estético y formal. El Centro Knut Hamsun en Hamarøi (1999-2010) —situado en el norte de Noruega, más allá del Círculo Polar Ártico— ejemplifica una aproximación a la arquitectura que surge del lugar y de las características específicas del encargo y no de un lenguaje arquitectónico preconce-

bido (imagen página 130, izquierda). La torre negra y distorsionada se levanta sobre un fabuloso paisaje natural y el entorno de un pueblo noruego cualquiera como una enigmática figura que invita a que la identifiquen y la interpreten. El edificio se convierte así en un retrato arquitectónico de la gran y controvertida figura del panorama literario noruego Knut Hamsun quien, en sus últimos años, arruinó la reputación que se había ganado en el ámbito cultural debido a su simpatía por los nazis. La arquitectura de Holl adapta también algunas escenas de las obras literarias de Hamsun como episodios del conjunto arquitectónico. Al mismo tiempo, el edificio es una cámara oscura para ver un paisaje extraordinario y centrarse en distintos aspectos del entorno que están también presentes en la obra de Hamsun.

La metáfora vivida

Anteriormente he sugerido que tanto las imágenes artísticas como las arquitectónicas son representaciones metafóricas del mundo y de la condición humana. Las imágenes artísticas son exteriores a nosotros, mientras las arquitectónicas forman parte de nuestra vida y de nuestro sentido de nosotros mismos. Existimos y comprendemos nuestra existencia a través de la arquitectura, o el mundo artificial en toda su extensión. Una vez más, no se trata de una discusión sobre diferencias de grado, sino de una diferencia esencial. La constante e irrefutable presencia de la arquitectura constituye a la vez su debilidad y su fuerza. Es una debilidad en el sentido que tendemos a no ver las características y cualidades de nuestros edificios y entornos y, en lugar de ser afirmaciones artísticas independientes en un primer plano, suelen tener un efecto silencioso, aunque permanente, como encuadramientos de nuestra comprensión anterior inconsciente. Por consiguiente, tendemos a tomar conciencia de la arquitectura cuando fracasa, no cuando cumple con su papel del modo esperado.

Gaston Bachelard hace una crítica de la idea de Heidegger de la ansiedad humana primigenia como resultado de haber sido lanzados al mundo, basándose en que en lugar de ser arrojados a un mundo sin estructura y sin significado, nacemos siempre en un mundo previamente estructurado arquitectónicamente. “La casa es una gran cuna”.¹⁶ La argumentación de Bachelard supone que, en cuanto humanos, hemos nacido en la cuna de la arquitectura. Una obra artística, como una pintura o un poema, puede tener una gran fuerza

METÁFORAS E ICONOS ARQUITECTÓNICOS

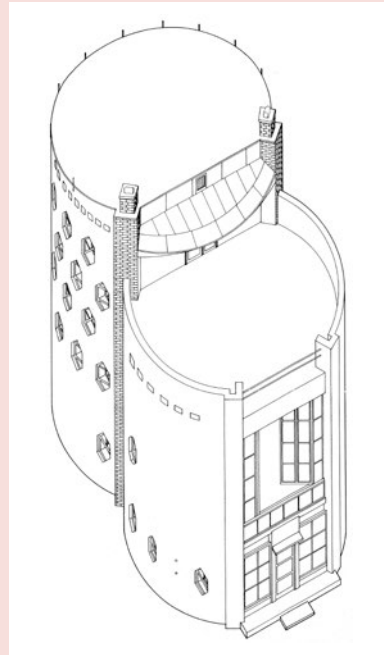
Las obras de arquitectura más intensas son metáforas condesadas del mundo y de la existencia humana. Conducen y condicionan las percepciones y las experiencias y estructuran el pensamiento humano incluso como imágenes ausentes pero memorizadas.

Los edificios icónicos son los representantes únicos y absolutos de un cierto género o tipo. Un edificio icónico transmite una sensación de autoridad, perfección y complitud; abre y cierra, al mismo tiempo, una determinada perspectiva.



Le Corbusier, casa Curutchet, La Plata, Argentina, 1948-1949.

La casa constituye una configuración arquitectónica espacial contundente que es experimentada de un modo excepcionalmente corpóreo.



Konstantín Mélnikov, casa Mélnikov, Moscú, Rusia, 1927-1929.

La casa constituye un icono arquitectónico que desprende un significado misterioso y enigmático.

y capacidad de emocionar y puede orientar nuestra personalidad, pero no ofrece una cuna silenciosa para nuestra vida y nuestra existencia cotidianas tal como lo hace la arquitectura.

Louis I. Kahn atribuye a la arquitectura un papel inclusivo: “En el ámbito de la arquitectura hay escultura, hay pintura, hay física [...]; todo está en él”.¹⁷ Con ello no estoy sugiriendo que la arquitectura sea “la madre de todas las artes”, como otros han afirmado. Quisiera tan solo volver a subrayar la fundamental diferencia ontológica entre la arquitectura y las obras de arte, así como la específica constitución mental de la arquitectura y su singular efecto en la vida y la cultura humanas.

Una experiencia arquitectónica fuerte pude tener un efecto transformador. Al visitar la casa Curutchet (La Plata, 1949) de Le Corbusier, su potente espacialidad recalibró por completo mi sentido de la orientación: abajo y arriba, izquierda y derecha, cerca y lejos (imagen página anterior, izquierda). Incluso una vez de vuelta en Finlandia, al otro lado del globo terráqueo, sentí cómo estaba experimentando el mundo a través de este extraordinario instrumento arquitectónico situado en el borde de un parque en la ciudad argentina de La Plata y ahora internalizado en forma de recuerdos sensoriales y encarnados por mi cuerpo. Esta experiencia personal enfatiza el inesperado impacto mental y corpóreo de una metáfora arquitectónica.

Tanto las obras de arte como las de arquitectura son metáforas existenciales en las que se reflejan mundos completos. Los edificios icónicos —como la casa Malaparte (Capri, 1938-1940) de Curzio Malaparte y Adalberto Libera, la casa Mélnikov (Moscú, 1927-1929) de Kontantín Mélnikov o la Casa de vidrio (París, 1929) de Pierre Chareau— constituyen microcosmos metafóricos condensados, metáforas habitadas y vividas, universos autosuficientes encerrados entre sus muros.

Tanto la casa Malaparte como la Mélnikov desprenden un aire metafísico. La casa Malaparte ocupa su lugar con autoridad sobre una formación rocosa prácticamente vertical de la isla de Capri, ofreciendo tanto al lugar como al horizonte abierto al Mediterráneo un significado experiencial y metafísico intensificado. La cubierta, carente por completo de barandillas protectoras, se transforma en una plataforma abstracta, un lugar sin peso, un escenario y un altar de sacrificios suspendido entre la tierra y el cielo. La escalera en cuña que lleva a la cubierta apunta al cielo, como la escalera de Jacob.

La casa que Mélnikov se construyó para sí mismo, formada por dos cilindros (dos círculos en planta) que se intersecan, se asemeja a los halos yuxtapuestos de dos santos en un icono ruso (imagen página 133, derecha). La disposición de las ventanas hexagonales alargadas en sentido vertical transforma la casa en un instrumento astronómico y un espectacular mecanismo de iluminación ritualizada. En el interior de las distintas capas históricas del centro de Moscú y de la colectividad de la vida soviética, esta casa se presenta como un objeto extraño, una nave procedente de un planeta desconocido. Este aura cósmica y alucinante debe haber protegido la casa como residencia privada de la familia del arquitecto durante décadas de régimen comunista, en el que la propiedad privada era habitualmente transformada en dominio público.

La Casa de vidrio de Pierre Chareau es una casa radicalmente moderna y una densa metáfora de la cultura, la producción industrial y la vida metropolitana. Se trata de un artefacto tecnológico y funcional meticulosamente pensado que desprende un aire mecanicista pero también poético. Se trata de un fetiche de la tecnología, un *tour-de-force* de la mecanización y los elementos arquitectónicos móviles, una casa como artefacto obsesivo y “máquina célibe”. La casa ejemplifica la capacidad y el deseo de la arquitectura intensa de trascender sus requisitos técnicos y funcionales y de transformarse en una representación metafórica del mundo metafísico, el mundo situado más allá de la conciencia y las preocupaciones cotidianas.

Pensar a través del arte

Las ideas que articulan las distintas artes son proposiciones pictóricas, escultóricas, musicales, teatrales, cinematográficas o arquitectónicas corporeizadas, concebidas y expresadas a través del medio inherente y de la lógica propia de cada forma artística, en un proceso dialéctico con su propia historia y sus tradiciones. Las ideas artísticas nacen de una comprensión y un deseo existenciales, no de las ideas, y no son traducibles en interpretaciones o explicaciones verbales. Son metáforas existenciales corporeizadas.

Toda la arquitectura significativa es el resultado de un pensamiento serio, o, mejor dicho, de un modo de pensar específico a través de la arquitectura. Del mismo modo que una película es una forma de pensamiento cinematográfico y una pintura una forma de articulación de ideas pictóricas, la arquitectura implica un filosofar a través de los medios materiales específicos de

la construcción, destilados y comprendidos mediante los actos de habitar y ocupar. La lengua materna de la arquitectura surge a partir de su materialidad tectónica y de cómo la construcción física toma una forma y unos rasgos concretos debido a los condicionantes de la gravedad, el clima, la construcción y el uso. Se trata de consideraciones importantes también para la enseñanza de la arquitectura, pues su primera tarea debería ser promover un pensamiento genuinamente arquitectónico, más que una racionalización o estetización intelectual de tipo general, o la simple aplicación de ciertas preferencias estilísticas.

El arte y la arquitectura no demuestran o imitan las ideas de la filosofía; ellas mismas son modos de pensamiento corporeizado y existencial. Según Constantin Brancusi: “El arte genera ideas, no las representa. Esto significa que una auténtica obra de arte nace de manera intuitiva, sin ideas preconcebidas, puesto que es la idea y no puede tener una justificación *a priori*”.¹⁸

En mis colaboraciones con pintores, escultores y artesanos a lo largo de más de cinco décadas, he aprendido muchísimo de su capacidad de pensar a través de sus ojos, sus manos, su piel y su cuerpo. Los artistas y los artesanos piensan a través del conocimiento existencial acumulado en la silenciosa sabiduría del cuerpo y las tradiciones del propio arte/oficio. La arquitectura es filosóficamente una disciplina compleja, conflictiva e “impura” y, por consiguiente, requiere una aproximación que combine investigación e innovación, ensayo y error, pensamiento e intuición, racionalidad y emoción, cognición y encarnación, identificación y proyección, y visión y previsión.

Polémicos estudios filosóficos recientes sobre la naturaleza corpórea del pensamiento nos obligan a reconsiderar la división entre el cuerpo y la mente y la esencia misma del pensamiento y la inteligencia.¹⁹ La arquitectura y el arte operan en el interior de este espacio situado entre una sabiduría prerreflexiva y corporeizada, el conocimiento existencial y la comprensión cerebral.

El filósofo estadounidense Richard Rorty hace una afirmación definitiva sobre el significado del cuerpo para la esencia misma de la existencia humana: “Si hubiera sido más fácil entender el cuerpo, nadie habría pensado que teníamos mente”.²⁰ Además de la encarnación, el acto físico de hacer es una parte inseparable del proceso creativo. Joseph Brodsky dice a propósito de su oficio de poeta:

“En el proceso de trabajo, ningún artesano o creador honesto sabe si está produciendo o creando [...]. Para él, la primera, la segunda y la última realidad son el propio trabajo, el proceso mismo de trabajo. El proceso adquiere prioridad sobre el resultado, si bien el último es imposible sin el primero [...]. En realidad (en el arte, y creo que también en la ciencia), la experiencia y su pericia asociada son los peores enemigos del creador”.²¹

Me parece que el poeta exagera ligeramente la importancia del proceso, puesto que el resultado, la obra final, tiene que constituir un objetivo y una intención finales. Georges Braque, sin embargo, valoraba también la concepción inicial en la pintura: “Para mí, la concepción de una obra es siempre más importante que los resultados que anticipa”.²²

Se trata de otra visión también esencial para la enseñanza artística y arquitectónica: en lugar de ser fabricaciones o preconcepciones intelectuales, las imágenes artísticas nacen y están articuladas a través del sentido que el creador tiene de sí y del propio acto de la creación.

Historicidad de la mente y tiempo poético

A menudo —particularmente hoy en día— el arte y la arquitectura son vistos tan solo como una búsqueda de lo novedoso y lo imprevisto. Este tendencioso énfasis en la novedad ha distorsionado la comprensión de la esencia de las empresas artísticas. Refiriéndose a la idea de Friedrich Hölderlin de la lógica romántica de una transgresión que busca siempre algo nuevo para tratar de huir del aburrimiento de lo viejo, el filósofo noruego Lars Fr. H. Sven- sen afirma que: “Dado que lo nuevo se busca solo por su novedad, todo se hace idéntico, pues no tiene ninguna otra propiedad que su novedad”.²³ No obstante, en mi opinión el arte tiene que ver, básicamente, con una aspiración contraria: trata de reanimar, remitologizar, reencantar, resensualizar y reerotizar nuestra relación con el mundo y atraer de nuevo por un momento el modo original de una conciencia indiferenciada y arrolladora de nuestra más tierna infancia. Esta regresión mental de la conciencia posee la misma importancia en la arquitectura. El arte busca un mundo perdido más que un territorio por conquistar, o, tal vez, podríamos pensar que ambos deseos están unidos por la imagen del Uróboros, la mítica y primigenia serpiente que engulle su propia cola.

Sin embargo, al revitalizar lo que ya existe en nuestros mundos mentales, el arte debe utilizar medios que pertenecen a la magia mental y poética. La investigación neurológica más reciente promete una profundización en nuestra comprensión de los orígenes del placer estético y el significado evolutivo de la belleza. “Reconozco que la mente inconsciente no puede ser más que un proceso neurológico, pero el significado está potencialmente presente, de un modo desconocido, en cuanto propiedad latente”,²⁴ sugiere Arnold H. Modell. El autor utiliza el intrigante concepto de “la biología del significado” para afirmar que “un problema crucial de la neurociencia es explicar cómo la materia se convierte en imaginación”.²⁵ He sugerido anteriormente que es muy probable que nuestros patrones y comportamientos perceptivos y neuronales más seguros tengan un origen biológico.

En mi opinión, no cabe ninguna duda de que nuestras percepciones, reacciones y emociones existenciales más significativas tienen que estar asociadas a nuestra historia biológica evolutiva en como especie viva. No parece plausible considerar el placer estético o las preocupaciones metafísicas como desarrollos antievolutivos, como simples invenciones y formas sensoriales momentáneas. La conciencia en el mundo animal no ha sido comprendida adecuadamente, pero hay indicios de que el principio del placer, que se ha identificado incluso en los gusanos más primitivos, se ha desarrollado progresivamente hasta convertirse en sistemas de elección basados en la diferencia visual o “estética”, como en el caso de la selección de pareja o la construcción de nidos por parte de las aves de emparrado.

Por lo general, la arquitectura se entiende como el arte del espacio, pero tiene la misma importancia como mecanismo de articulación del tiempo. A la vez que domestica el espacio natural y “salvaje” carente de significado, otorga al tiempo físico ilimitado una medida humana y lo transforma en tiempo humano y culturizado. El arte y la arquitectura nos ayudan a enfrentarnos al “terror al tiempo”, por utilizar el provocador concepto de Karsten Harries.

La poesía nos confronta con imágenes de la emergencia misma del lenguaje; la pintura nos hace ver las cosas y los objetos como si no hubieran sido contemplados antes por el ojo humano; y la arquitectura nos vuelve a confrontar con la gravedad, los elementos, las realidades de la vida y el asombro de la construcción, como si reclamara por primera vez el espacio para la

habitación del hombre. La novedad y la frescura de lo intemporal constituyen el auténtico milagro de la imagen artística.

Las grandes obras de arte nos hacen ser conscientes del tiempo y de la estratificación de la cultura y, a la vez, detienen el tiempo en imágenes eternamente nuevas. Esta es la magia de las imágenes más antiguas del arte rupestre africano o australiano. Con independencia de que estas imágenes hayan sido pintadas hace casi cincuenta mil años, los animales representados en esas pinturas están siendo cazados delante de nuestros ojos; podemos sentir la determinación de los cazadores y cómo los animales intentan desesperadamente escapar. Podemos incluso oír el barullo alborotado de la caza.

Solemos entender las imágenes artísticas como una manipulación emocional de la forma, pero la manipulación de las distintas capas temporales y evolutivas de la mente tiene la misma importancia. El arte fusiona al niño con el adulto, y al salvaje original con los procesos de culturización. En este sentido esencial, el arte se encuentra al servicio de nuestra comprensión evolutiva y de nuestro recuerdo del pasado. Resulta significativo cómo defiende y protege nuestro pasado mental y prolonga sus posibilidades: “El arte es una extensión de las funciones de [la parte visual del cerebro] en su búsqueda de caracteres esenciales”,²⁶ como afirma Semir Zeki.

Unidad de las artes: la vida y el arte

“Uno de los síntomas característicos de la condición espiritual de nuestro tiempo —observaba Charles Baudelaire escribiendo sobre Eugène Delacroix— es que las artes aspiran, si no a ocupar el lugar las unas de las otras, por lo menos a prestarse recíprocamente nuevos poderes”.²⁷ Parece como si Baudelaire estuviese aquí describiendo la escena artística de finales del segundo milenio más que su propio tiempo de mediados de la década de 1880. El ensayo “La escultura en el campo expandido” (1978) de Rosalind E. Krauss viene inmediatamente a la mente como ejemplo del tipo de fusión que sugiere Baudelaire. Krauss analiza la superación de las fronteras entre paisaje, arquitectura y escultura propia de finales del siglo xx y concluye que la escultura contemporánea solo puede definirse de manera exclusiva; es decir, a través de lo que “no es”.²⁸ Krauss define la escultura a través de las categorías de “no paisaje” y “no arquitectura” e introduce tres nuevos territorios de la escultura —“construcción de emplazamientos”, “emplazamientos marcados” y “estruc-

turas axiomáticas”— con el fin de ampliar la idea de la escultura como objeto. Nuevos territorios similares han aparecido también en otras formas artísticas. Además del hecho de que distintas formas artísticas están ampliando sus respectivos campos y alimentándose mutuamente, las artes comparten una base mental y experiencial: la condición humana. Alvar Aalto, por su parte, escribe sobre esta “raíz común” de las artes:

“Las formas de arte abstractas han aportado nuevos impulsos a la arquitectura de nuestro tiempo. Aunque haya sido indirectamente, no puede negarse este hecho. Por otro lado, la arquitectura ha proporcionado también fuentes al arte abstracto. Estas dos formas artísticas han recibido alternadamente influencias mutuas. Finalmente, pues, las artes tienen una raíz común incluso en nuestro tiempo”.²⁹

En otro contexto, Aalto subraya la base intuitiva y emocional del arte:

“El arte abstracto es, como mucho, el resultado de una especie de proceso de cristalización. Quizá sea por eso que lo comprendemos única y exclusivamente a través de los sentimientos, aunque la obra lleve dentro, y en el fondo, pensamientos constructivistas [*sic*] y una trama de tragedias humanas. Es a su modo un arma que puede transmitirnos un torrente de sentimientos humanos que la letra escrita ha, de alguna manera, perdido”.³⁰

Puede entenderse el uso del concepto ‘abstracto’ en Aalto en relación con la moderna visión ideológica propia de su tiempo, pero podría perfectamente haber utilizado los mismos argumentos para el arte en general.

Es evidente que un arquitecto puede recibir inspiración de otras formas artísticas —literatura, pintura o cine— y que podemos sacar provecho del estudio de aspectos de nuestro oficio en otras disciplinas. Los imaginarios, por ejemplo, pueden inspirar el pensamiento arquitectónico o ser directamente aplicables en contextos arquitectónicos. De hecho, como arquitectos podemos identificar lo que ha perdido nuestra disciplina a través del estudio de otras artes que no han sido instrumentalizadas o convencionalizadas hasta el punto que lo ha sido la arquitectura. Personalmente, me ha resultado muy

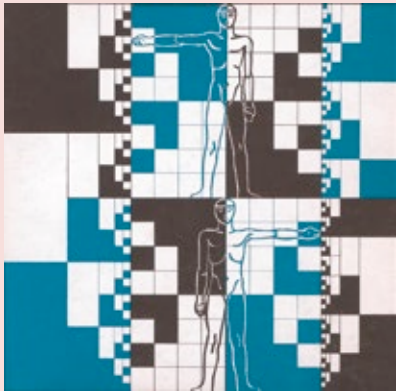
revitalizador e inspirador el encuentro con otras formas artísticas, desde la pintura y la escultura, la música y la danza, y la poesía y el teatro, hasta las formas contemporáneas de instalaciones, vídeos y *land art*. También me ha resultado muy gratificante enseñar arquitectura a través de los imaginarios de otras formas artísticas y de su empleo del espacio. Dado que el arte de la arquitectura tiende a estar dominado por la racionalidad, resulta particularmente instructivo revelar la importancia de la dimensión emocional del imaginario poético a través de otras formas artísticas.

Las conexiones y paralelismos fundamentales entre la arquitectura, la pintura y la escultura durante la modernidad son bien conocidos. También resulta evidente la polinización cruzada entre arquitectura, *earth art* y arte minimalista en la actualidad. Sin embargo, incluso las estructuras, los ritmos y las imágenes de la música han sido utilizados en arquitectura, como en las colaboraciones entre Iannis Xenakis y Le Corbusier, o en el trabajo independiente de este arquitecto/compositor. La tradición armónica pitagórica representa una investigación de casi dos milenios y medio de duración sobre las características armónicas comunes entre la música y la arquitectura, o entre el oído y la visión.³¹ La tradición pitagórica fue recuperada en el Renacimiento y, una vez más, en el siglo xx por Hans Kayser en la Musikakademie de Viena, así como en los estudios sobre la armonía y la proporción de dos arquitectos: Rudolph M. Schindler (1887-1953) en Estados Unidos y Aulis Blomstedt (1906-1979) en Finlandia. Blomstedt desarrolló un sistema de medidas y proporciones armónicas que llamó *Canon 60*, basado en los factores aritméticos del número 60 y los intervalos musicales (imagen página siguiente, izquierda).

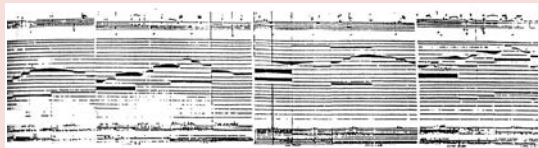
Junto a las metáforas e imágenes científicas y conceptuales, Steven Holl ha utilizado también obras musicales en su obra. La casa Stretto (Dallas, 1989-1991) se basa en el concepto musical del *stretto* (en una fuga, es un recurso que suele acompañarse a sí mismo para formar un contrapunto) y en la *Música para cuerda, percusión y celesta* de Béla Bartók (imagen página siguiente, derecha).³² Los cuatro movimientos de la partitura, así como su subdivisión en componentes de percusión (pesados) y de cuerda (ligeros), quedan reflejados en la estructura espacial, formal y material de la casa. Otro ejemplo de inspiración musical en la obra de Steven Holl es el proyecto para el edificio de oficinas en la Sarphastistraat en Ámsterdam (1996-2000); el color y la luz reflejados, atrapados detrás de las fachadas de metal perforado, ha-

ARQUITECTURA Y MÚSICA

Estas dos formas artísticas han sido relacionadas particularmente a través de teorías compartidas sobre la proporción armónica. Las teorías renacentistas hicieron revivir la idea pitagórica de la armonía del mundo. La tradición pitagórica fue reintroducida de nuevo en el siglo xx por Hans Kayser en Viena y Aulis Blomstedt en Helsinki. En ocasiones, como sucede con la casa Stretto de Steven Holl, las estructuras musicales se han utilizado directamente en la composición arquitectónica.



Aulis Blomstedt, estudio de intervalos pitagóricos aplicados a la medida humana de 180 cm, principios de la década de 1960.



Steven Holl, casa Stretto, Dallas (Texas), Estados Unidos, 1989-1991. Fragmentos de la partitura de los cuatro movimientos de la *Música para cuerda, percusión y celesta*, de Béla Bartók, y vista de la maqueta del proyecto de la casa Stretto, de Steven Holl.

cen resonar un concepto derivado de la obra de Morton Fieldman *Patterns in a Chromatic Field*.

“En gran medida —dice el poeta Wallace Stevens—, los problema de los poetas son los problemas de los pintores, y los poetas se deben dirigir a menudo a la literatura o a la pintura para discutir sus propios problemas”.³³ En otro lugar, Wallace Stevens escribe: “Supongo [...] que sería posible estudiar poesía estudiando pintura”.³⁴ Resulta realmente significativo que muchos poetas hayan escrito importantes ensayos sobre artistas, en particular sobre pintores: Wallace Stevens, Rainer Maria Rilke, D. H. Lawrence y William Carlos Williams han escrito sobre Paul Cézanne. Rilke escribió también, de manera precisa y conmovedora, sobre la obra de Auguste Rodin (al fin y al cabo, de joven Rilke fue secretario personal del maestro escultor en París durante un período considerable de tiempo, de 1902 a 1906).³⁵ Por otro lado, las metáforas arquitectónicas y los edificios a menudo aparecen en la poesía y la novela. Sin embargo, no tengo conocimiento de escritos importantes de poetas sobre arquitectos o arquitectura en nuestro tiempo. Tal vez esta observación sea reveladora respecto a nuestra disciplina: puede que los poetas ya no consideren la arquitectura como forma artística o que no les parezca suficientemente capaz de inspirar sus versos. Sin embargo, imágenes y metáforas arquitectónicas ocasionales figuran con frecuencia en la poesía, como en los poemas y la imaginativa prosa del finlandés Bo Carpelan (1926-2011).

En mi caso, la pintura, la escultura y el cine, junto a la poesía y la narrativa, han tenido una gran importancia para mi comprensión de la naturaleza de mi propio oficio. Las pinturas, películas y obras literarias me han revelado las conexiones esenciales entre la vida, el espacio, los edificios, las ciudades y la mente humana. Estas lecciones me han enseñado a no considerar mi disciplina únicamente como formalismo, convención o retórica visual.

Actualmente, resulta evidente que se han desdibujado los límites entre la arquitectura y la escultura, así como entre la arquitectura y el cine, el teatro, la danza o la *performance*. Las obras de artistas que trabajan en instalaciones o *performances* —como Ann Hamilton, Marina Abramović o Rebeca Horn, o videoartistas como Bill Viola— tienen a menudo connotaciones arquitectónicas. Además de la desaparición de las fronteras, otras formas artísticas articulan y expresan imágenes y situaciones arquitectónicas; yo mismo he escrito un libro sobre el imaginario arquitectónico en el cine visto a través del

concepto del espacio existencial, un concepto que proporciona una base experiencial común a esas dos formas artísticas.³⁶ El cine nos enseña cómo la dimensión poética puede estar completamente integrada en el sentido de la vida.

Estetización y belleza

Entre los propios artistas, suele considerarse la estética como una aproximación superficial y formalista a los fenómenos artísticos. La interjección de Barnett Newman, “La estética es para los artistas lo que la ornitología para los pájaros”,³⁷ ejemplifica esta despectiva actitud. La idea de estética conlleva, naturalmente, una gran densidad de prácticas y significados. En general, me interesa la intención estética como deseo inherente de belleza y de un mundo mejor, y como principio biológico más que como análisis formal de las intenciones y los productos artísticos.

A lo largo de la modernidad, la idea de belleza ha sido una idea algo sospechosa. Sin embargo, en escritos literarios y filosóficos recientes, la belleza y la estética han sido reconectadas a una dimensión ética.³⁸ Recientes estudios neurológicos establecen interesantes conexiones entre los fenómenos artísticos y nuestra constitución mental y neuronal.³⁹

Joseph Brodsky creía firmemente en la importancia del sentido estético y defendió incluso que nuestro sentido ético nace del juicio estético. “La estética es la Madre de la ética”,⁴⁰ y “el ser humano es una criatura estética antes que ética”,⁴¹ afirma el poeta. Y llega incluso más lejos en su visión del papel fundacional de la belleza. “El objetivo de la evolución, lo crean o no, es la belleza”,⁴² afirma con seguridad Brodsky.

En mi opinión, tanto el idealismo como el optimismo, la justicia y la esperanza están conectados con el deseo y la pasión por la belleza. La belleza y la capacidad de la imaginación también coexisten ya que la experiencia de la belleza nace necesariamente de la fusión de la percepción y el deseo, la realidad y la idealización, la observación y la compasión. Una civilización solo tiene esperanza mientras es capaz de distinguir entre la belleza y la fealdad, entre lo que es genuinamente deseable y lo que debiera ser evitado. Cuando una civilización pierde su sentido y su deseo de belleza pierde también su sentido de la justicia y está condenada al declive.

La estetización y la ritualización son modos de proyectar significado sobre acontecimientos y fenómenos culturales, pero son también igualmente

poderosos modos de esconder intenciones menos caritativas y ocultas; la estetificación suele ser un medio para la ocultación y el encubrimiento. A partir de su papel original de liberación y protección, la arquitectura se puede convertir también en un vehículo de la opresión. Herbert Read hace una sorprendente afirmación sobre esta doble cara de la estetización: “Para nosotros ahora, el clasicismo [...] representa, y siempre ha representado, las fuerzas de opresión. El clasicismo es la contrapartida política de la tiranía [...]; allí donde la sangre de los mártires manche el suelo encontraréis una columna dórica o, tal vez, una estatua de Minerva”.⁴³ Del mismo modo, a menudo las imágenes de transparencia en la arquitectura actual enmascaran estructuras de poder jerárquico, planes dictatoriales y estrategias económicas de explotación.

Las intenciones cínicas pueden ocultarse en el orden aparente y en una belleza sentimental forzada. Existe una diferencia fundamental entre la belleza entendida como experiencia individual genuina y autónoma o como una convención social de estilo y una estetización manifiestas. El concepto de “tiranía de la belleza”,⁴⁴ que acuñó Paul Valéry, es aplicable al uso de un lenguaje estético específico con la finalidad de ocultar. La belleza manipuladora suele estar tematizada y ser ingenua y superficialmente simbólica; la multidimensionalidad y la independencia innata del arte se pone al servicio de una deliberada manipulación mental. A lo largo de la historia, la arquitectura ha glorificado el poder y la dominación por medio de su imponente lenguaje de orden y autoridad. Las imágenes arquitectónicas tematizadas y estetizadas actuales enmascaran a menudo una descarada explotación económica, ideológica y cultural.

Además de ser la Edad de la Imagen, nuestra época es también la Edad de la Estilización, en la que se estilizan y transforman en un entretenimiento superficial todo tipo de mercancías, al igual que la política, las operaciones e incluso la guerra. También el arte y la arquitectura tienden a estilizarse y separarse de su base existencial y autónoma. Las obras de arte “novedosas” son aquellas producidas expresamente para un mercado artístico que valora indiscriminadamente la novedad como la más alta de las cualidades artísticas. El arte ha pasado de ser una expresión existencial auténtica a ser una enérgica invención y fabricación de la novedad comercializable. En consecuencia, las artes corren el peligro de perder su sinceridad existencial y transformarse en simple estética especulativa, una superficie brillante y se-

ductora, pero también vacía y alienante. Joseph Brodsky llega a criticar a su apreciado colega Ezra Pound por su estetización: “Su principal error, uno muy antiguo: la búsqueda de la belleza [...]; la belleza nunca puede ser perseguida [...], es siempre el subproducto de otra clase de empeño, a menudo de naturaleza muy corriente”.⁴⁵

A través de su origen en la experiencia individual auténtica, las obras de arte y arquitectura potentes han defendido siempre la autonomía y la emancipación de la experiencia individual y crean una fuerza que se opone al cálculo y la explotación. El arte salvaguarda los cimientos de la autonomía y la dignidad mental individual. Esta es, en mi opinión, una tarea profundamente valiosa y compartida por todas las artes. En un mundo en peligro de plegarse a la uniformidad y la falta de sentido —con independencia de su demanda explícita de diversificación de experiencias— el papel humano del arte adquiere un mayor significado.

Siguiendo la opinión de Rilke sobre las exigentes condiciones mentales necesarias para la creación de un verso intenso, quisiera sugerir que la arquitectura no solo surge de racionalizaciones del proceso constructivo, simples aspiraciones estéticas o el deseo de reconocimiento y fama. La arquitectura surge también de los encuentros y las preocupaciones existenciales más profundos. El papel de la arquitectura no es embellecer la vida, sino reforzar y revelar su esencia, su belleza y su enigma existencial.

Notas

- 1 Scarry, Elaine, *Dreaming by the Book*, Princeton University Press, Princeton, 2001, pág. 7.
- 2 Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, París, 1942 (versión castellana: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pág. 31).
- 3 Di Giovanni, Norman Thomas; Halpern, Daniel y MacShane, Frank (eds.), *Borges on Writing*, Ecco Press, Hopewell (Nueva Jersey), 1994, pág. 45.
- 4 *Ibid.*, pág. 48.
- 5 Fritz Land, citado en Von Bagh, Peter, "The Death of Emotion", *Synnyt: Sources of Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art, Helsinki, 1989, pág. 202.
- 6 Maurice Merleau-Ponty, citado en Kearney, Richard, *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 82.
- 7 Henrik von Wright, Georg y Numan, Heikki (eds.), *Ludwig Wittgenstein. Culture and Value*, Blackwell Publishing, Oxford, 1998, pág. 74e (versión castellana: *Aforismos, cultura y valor*, Espasa Calpe, Pozuelo de Alarcón, 2007).
- 8 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, 1965, pág. 78).
- 9 Serra, Richard, "An Optional Museum Goer – Interview with Brendan Richardson", en *Richard Serra, Writings/Interviews*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1994, pág. 109 (versión castellana: *Escritos y entrevistas, 1972-2008*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2011).
- 10 Ando, Tadao, "The Emotionally Made Architectural Spaces of Tadao Ando", en *The Japan Architect*, abril de 1980, págs. 45-46.
- 11 Jarrell, Randall, "Against Abstract Expressionism", en McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1988, págs. 187-188.
- 12 Kearney, Richard, *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture*, Routledge, Londres, 1994, págs. 136-137.
- 13 Pound, Ezra, *ABC of Reading*, New Directions, Nueva York, pág. 14 (versión castellana: *El ABC de la lectura*, Talleres de Escritura Creativa y Ediciones Fuentetaja, Madrid, 2000, pág. 22).
- 14 Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent", en *Selected Essays (new edition)*, Harcourt, Bruce & World, Nueva York, 1964 (versión castellana: "La tradición y el talento individual", en *El bosque sagrado*, Langre, El Escorial, 2004, págs. 219-221).
- 15 Kahn, Louis I., "New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo, 1959", en Latour, Alexandra (ed.), *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli, Nueva York, 1991, pág. 85 (versión castellana: "Las nuevas fronteras de la arquitectura: CIAM de Otterlo,

1959", en Latour, Alexandra [ed.], *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003, pág. 95).

16 Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, *op. cit.*, pág. 37.

17 Kahn, Louis I., *op. cit.*, pág. 104.

18 Constantin Brancusi, citado en Gale, Matthew, "Selected Aphorisms", en *Constantin Brancusi: The Essence of Things*, Tate Publishing, Londres, 2004, pág. 133.

19 Por ejemplo: Johnson, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1987; y Lakoff, George y Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nueva York, 1999. El reciente libro de Harry Francis Mallgrave *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity and Architecture* (John Wiley & Sons, Chichester, 2010) aplica directamente al campo de la arquitectura hallazgos y puntos de vista propios de la neurología y la filosofía.

20 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).

21 Brodsky, Joseph, "A Cat's Meow", en *On Grief and Reason*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1997, pág. 302 (versión castellana: "El maullido de un gato", en *Del dolor y la razón: ensayos*, Destino, Barcelona, 2000).

22 Georges Braque, citado en Bachelard, Gaston, *Le Droit de rêver*, Presses Universitaires de France, París, 1970 (versión

castellana: *El derecho de soñar*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1985).

23 Svendsen, Lars Fr. H., *Kjedsomhetens filosofi* [1999] (versión castellana: *Filosofía del tedio*, Tusquets, Barcelona, 2006).

24 Modell, Arnold H., *Imagination and the Meaningful Brain*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2006, pág. XII.

25 *Ibid.*, pág. 1.

26 Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999, pág. 22 (versión castellana: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, pág. 41).

27 Charles Baudelaire, citado en McClatchy, J. D. (ed.), *op. cit.*, pág. XII.

28 Krauss, Rosalind E., "Sculpture in the Expanded Field", en Foster, Hal (ed.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, Londres/Sidney, 1985, págs. 31-42 (versión castellana: "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, págs. 289-303).

29 Alvar Aalto, citado en Mikkola, Kimo, *Aalto*, Gummerus, Jyväskylä, 1985, pág. 42. El origen de la cita no ha sido identificado.

30 Aalto, Alvar, "Taimen ja tuturipuro", *Domus* (vía *Arkkitehti*), núms. 7/10, 1948 (versión castellana: "La trucha y el torrente de la montaña", en Shildt, Göran [ed.], *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, págs. 150-151).

31 Sobre la armonía pitagórica, véase: Kayser, Hans, *Lehrbuch der Harmonie*, Occident

Verlag, Zürich, 1950. Sobre una aplicación contemporánea de la armonía pitagórica, véanse: Pallasmaa, Juhani (ed.), *Aulis Blomstedt, Architect: Pensée et Forme, Etudes Harmoniques*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1977; March, Lionel y Sheine, Judith (eds.), *R. M. Schindler: Composition and Construction*, Academy Editions/Ernst & Sohn, Londres/Berlín, 1993, págs. 88-101.

32 Véase: *Stretto House: Steven Holl*, Monacelli Press, Nueva York, 1996.

33 Wallace Stevens, citado en Tomlinson, Charles, "The Poet as Painter", en McClatchy, J. D. (ed.), *op. cit.*, pág. 266.

34 Stevens, Wallace, "The Relations between Poetry and Painting", en *ibíd.*, pág. 111.

35 Rilke, Rainer Maria, *Auguste Rodin* [1903], Archipelago Books, Nueva York, 2004 (versión castellana: *Auguste Rodin*, Nortesur, Barcelona, 2009).

36 Pallasmaa, Juhani, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2001.

37 Barnett Newman, citado en Rosenberg, Harold, *Barnett Newman*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1978, pág. 43.

38 Véanse: Scarry, Elaine, *On Beauty and Being Just*, Princeton University Press, Nueva York, 1999; y Nussbaum, Martha C., *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston, 1995 (versión

castellana: *Justicia poética*, Andrés Bello, Barcelona, 1997).

39 Véanse: Zeki, Semir, *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro*, *op. cit.*; Onians, John, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven, 2007; Modell, Arnold H., *Imagination and the Meaningful Brain*, *op. cit.*; o Mallgrave, Harry Francis, *op. cit.*

40 Brodsky, Joseph, *Del dolor y la razón*, *op. cit.*

41 *Ibíd.*

42 *Ibíd.*

43 Read, Herbert, *The Philosophy of Modern Art* [1953], Meridian Books, Nueva York, 1965, págs. 112-113 (versión castellana: *Filosofía del Arte Moderno*, Peuser, Buenos Aires, 1960).

44 "Lo más bello es necesariamente tiránico...". Valéry, Paul, *Eupalinos ou l'architecte*, Éditions Gallimard, París, 1921 (versión castellana: *Eupalinos o el arquitecto*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Galería-Librería Yerba/Consejería de Cultura del Consejo Regional, Murcia, 1982, pág. 34).

45 Brodsky, Joseph, *Watermark*, Penguin Books, Londres, 1997, pág. 70 (versión castellana: *Marca de agua*, Siruela, Madrid, 2005, pág. 52).

Capítulo quinto

La imagen arquitectónica

“La casa es nuestro rincón del mundo [...]. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción de la palabra [...]. Es un instrumento para afrontar el cosmos”¹

Gaston Bachelard

A menudo los edificios se presentan separados de sus contextos paisajísticos, culturales y sociales. Se muestran y reseñan también como objetos estéticos independientes y separados de una visión del mundo y de la imagen de la vida y de los valores que comunican. Sin embargo, las obras de arquitectura están destinadas a ser representaciones metafóricas fuertemente concentradas de la cultura que guían y organizan nuestras percepciones y nuestros pensamientos.

Las imágenes arquitectónicas tienen que ver con acciones específicas y, en consecuencia, los edificios son siempre básicamente invitaciones y verbos. Las imágenes arquitectónicas que pueden desencadenar nuestras emociones se asientan en nuestras reacciones inconscientes y en nuestra historia biológica.

La arquitectura y el mundo

En la actualidad, la arquitectura está amenazada por dos procesos de signo opuesto: la instrumentalización y la estetización. Por un lado, nuestra secular cultura materialista y cuasi racional está transformando los edificios en simples construcciones instrumentales, sin ningún significado mental, por motivos económicos y utilitarios. Por otro lado, con el fin de llamar la atención y facilitar la seducción instantánea, la arquitectura se está convirtiendo cada vez más en mera fabricadora de imágenes estéticamente seductoras, sin raíces en nuestra experiencia existencial y carentes de un auténtico deseo de vida. En lugar de constituir una metáfora existencial vivida y corporeizada, la arquitectura contemporánea tiende a proponer imágenes puramente retinianas, que podríamos llamar representaciones arquitectónicas, para seducir a la vista. Sin embargo, el papel de la arquitectura no consiste solo en proponer un

cobijo físico, en ser soporte de las actividades y en estimular el placer de los sentidos. Además de ser externalizaciones y extensiones de nuestras funciones corporales, los edificios también son extensiones y proyecciones mentales, externalizaciones de nuestra imaginación, nuestra memoria y nuestras capacidades conceptuales. Las ciudades y los edificios, así como otros objetos realizados por el hombre, estructuran nuestras experiencias existenciales y les confieren significados específicos. Las construcciones realizadas por el hombre “domestican” el mundo para habitarlo y comprenderlo, pero incrementan también su sensualidad y su deseabilidad. El mundo situado fuera de nuestra casa es distinto de aquel con el que uno se enfrenta sin el efecto mediador del artefacto arquitectónico. Una fuerte tormenta que cae al otro lado de la ventana o sobre el tejado es una tormenta distinta de la que se experimenta sin la protección, distanciamiento, separación y enfoque que la casa proporciona. La arquitectura ofrece un significado específico a los fenómenos de la naturaleza y las inclemencias del tiempo, del mismo modo que ofrece también una estructura para las instituciones, las relaciones y los comportamientos humanos.

Gaston Bachelard, cuyos escritos fenomenológicos sobre la poética del espacio y la imaginación material han inspirado durante décadas numerosos estudios sobre la base mitopoética de la arquitectura, otorga un papel monumental a la casa: “La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los sueños y los recuerdos del hombre”.² Contrariamente a la visión de Martin Heidegger de la ansiedad fundamental a la experiencia humana, provocada por haber sido arrojados al mundo, Bachelard defiende que nacemos en el contexto de la arquitectura y que, por consiguiente, nuestra experiencia existencial está siempre mediada y estructurada por la arquitectura desde el inicio mismo de nuestra vida. Incluso en ausencia de una casa concreta, las imágenes de casas existentes en nuestra memoria y nuestra imaginación estructuran nuestras experiencias. Bachelard desarrolló más este tema: “Toda gran imagen simple es reveladora de un estado del alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma”.³ Sin duda no nos enfrentamos al cosmos de manera desprotegida y sin mediación, pues empleamos —consciente o inconscientemente— imágenes arquitectónicas percibidas, recordadas o imaginadas para estructurar nuestras experiencias, pensamientos y metáforas. A lo largo del tiempo la arquitectura ha proporcionado una de

las metáforas más eficaces de la estructura y el orden en el pensamiento y la imaginación humanos.

La arquitectura como metáfora

La arquitectura articula el encuentro entre el mundo y la mente humana. Estructura la “carne del mundo” a través de imágenes espaciales y materiales que articulan y dan significado a nuestras situaciones existenciales básicas. Una metáfora arquitectónica es una entidad vivencial altamente abstraída y condensada que fusiona la multiplicidad de las experiencias humanas en una única imagen vivida, o en una secuencia de tales imágenes. La máxima condensación de significado existencial se encuentra en las imágenes de la habitación y el hogar propios. La experiencia de “la cualidad de hogar” condensa los sentimientos de pertenencia, seguridad y significado propios de uno mismo. La arquitectura nace de la idea y de la experiencia del hogar, e incluso las muchas otras funciones que acogen los edificios —el trabajo, la reunión, el culto— derivan de la esencia mental del habitar. Por su importancia primigenia, desde un punto de vista poético la casa sigue siendo el proyecto de mayor intensidad, junto con aquellos edificios dedicados a la fe y el culto; anteriormente ya he defendido que la arquitectura nace de las acciones de habitar y glorificar. Toda expresión artística potente en la literatura, la música, la pintura o el cine presenta una condensación existencial similar capaz de comunicar la compleja experiencia de ser humano de manera instantánea a través de una imagen única.

Las metáforas o imágenes arquitectónicas tienen un impacto extraordinario debido a su capacidad estructuradora y son incluso explotadas por otras formas artísticas. Por ejemplo, los escritores relacionan a menudo su trabajo con las estructuras y los elementos arquitectónicos. En su libro *Dwelling in the Text*, Marilyn R. Chandler escribe:

“Escritores estadounidenses tan distintos como Henry James, Willa Cather, Edith Wharton y William Faulkner emplean frecuentemente metáforas arquitectónicas para describir su trabajo y su idea del texto como algo que puede ser idealmente entendido espacial y estructuralmente. Al explicar su oficio, hablan de superficies e interiores, habitaciones y vestíbulos, umbrales, ventanas y mobiliario. En la versión probablemente más conocida

LA ARQUITECTURA COMO MEDIADORA ENTRE LOS DIOSES Y LOS MORTALES

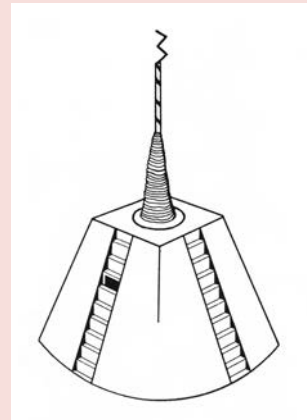
Como observa Martin Heidegger de manera memorable, el templo griego organiza inconscientemente el mundo de la experiencia, subraya las características del paisaje y crea las jerarquías entre la Tierra y el Cielo, entre los mortales y los dioses.

La estructura del arca mítica de los dogones es un instrumento mágico parecido que concretiza la memoria de la creación del mundo y proporciona las jerarquías y las clasificaciones básicas; constituye el modelo del granero dogón e incorpora incluso la unidad de medida de la tierra cultivable en el cuadrado de la parte superior del arca



La Acrópolis, Atenas, Grecia.

El templo señala el *axis mundi* que enmarca el paisaje y proporciona los temas experienciales de los significados psíquicos y culturales.



Dibujo del arca mítica de los dogones a partir de la descripción oral del viejo dogón Ogotemméli, registrada por Marcel Griaule.

La base circular simboliza el Sol, la cubierta cuadrada el Cielo, y el círculo que contiene, la Luna. La puerta que lleva al interior, que alberga ocho estancias en dos plantas, está situada sobre el sexto peldaño de la escalera del lado norte.

de esta idea, Henry James compara al escritor con un artesano que construye una 'casa de la ficción' con 'mil ventanas'.⁴

El poder integrador del imaginario de la casa queda bien ilustrado con el uso de ambientes y metáforas arquitectónicas en la literatura. Por ejemplo, el libro de Chandler es "una investigación sobre los modos en los que muchos de nuestros grandes escritores [estadounidenses] se han apropiado de la casa en cuanto metáfora estructural, psicológica, metafísica y literaria, con la construcción de complejas analogías entre la casa y la psique, la casa y la estructura familiar, la casa y el entorno social o la casa y el texto".⁵ El imaginario arquitectónico ha tenido un papel central parecido en el cine, el teatro, la fotografía y la pintura figurativa. Estas imágenes crean un sentido del contexto y del lugar, así como de la cultura y la época histórica, para la escena o el acontecimiento representados.

La arquitectura como imagen organizadora

La imagen arquitectónica relaciona nuestra experiencia del mundo con la de nuestro cuerpo mediante un proceso de internalización, identificación y proyección inconsciente. Las arquitecturas genuinas refuerzan nuestra experiencia de lo real, así como de lo horizontal y lo vertical, arriba y abajo, lejos y cerca. Incluso las imágenes y las referencias del lenguaje se basan en estos esquemas, metáforas e imágenes corporales. Como afirman Mark Johnson y George Lakoff: "La metáfora [...] impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en cuyos términos pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica".⁶

La arquitectura constituye nuestro principal instrumento de orientación en el mundo; nuestra casa determina el significado último de la interioridad y la exterioridad, lo familiar y lo extraño, el sentirse en casa o fuera de ella. Como que abstracción y condensación del mundo, la imagen arquitectónica es una interpretación y una concreción de un orden idealizado. La forma del poblado tradicional de la tribu nómada keniata de los rendille reconstruye cada noche una imagen de su manera de entender el orden cósmico y social. Los camellos transportan las cabañas de piel con estructura plegable y cada noche las mujeres montan las tiendas según una misma organización: se dispo-

nen en círculo formando un espacio mayor orientado en la dirección del sol naciente, con la tienda del jefe de la tribu situada frente a esta abertura; de este modo, todos los días se reconstruye el modelo mental del cosmos y de su jerarquía social.

Martin Heidegger describe el diálogo de una construcción arquitectónica singular, el templo griego clásico, con su entorno y con el mundo en general, de la siguiente manera:

“Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia”.

El templo, con su materialidad, hace visibles cualidades del entorno que de otro modo serían invisibles:

“El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne presente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquella la que pone en evidencia la furia de estas”.⁷

Heidegger señala, además, el efecto mental del templo como instrumento de encuadre capaz de ofrecer al hombre el lugar adecuado: “Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos”.⁸ El mundo se experimenta, se siente y se valora con relación a la base de referencia experiencial que ofrece la arquitectura. Las construcciones arquitectónicas humanizan el mundo otorgándole una dimensión humana y un horizonte de juicio y significado. Ofrecen una dimensión a la aterradora infinidad y homogeneidad del cosmos. La arquitectura crea una naturaleza artificial y, al mismo tiempo, pone de manifiesto los fenómenos naturales. Louis I. Kahn afirmó que la arquitectura nos hace incluso completamente conscientes del milagro de la luz del sol: “El sol no supo lo grande que es hasta que cae sobre el flanco de un edificio o brilla dentro de una habitación”.⁹

Al igual que Heidegger y Bachelard, Karsten Harries considera que el papel mental de la arquitectura consiste en proporcionar el orden y el significado experienciales fundamentales:

“La arquitectura ayuda a sustituir una realidad sin sentido por otra transformada teatral o, mejor aún, arquitectónicamente. Esta realidad nos atrapa, y, mientras nos rendimos a ella y nos ofrece la ilusión del sentido [...], no podemos vivir en el caos. El caos debe transformarse en cosmos [...]. Cuando reducimos la necesidad de cobijo a una necesidad material perdemos de vista lo que podríamos llamar la función ética de la arquitectura”¹⁰

El filósofo destaca aquí la importancia de esta función ética en el arte de la arquitectura; cuando la arquitectura pierde el contacto con esta base mental esencial se transforma en un ejercicio vacío, de técnica y estetización.

Contrariamente al imaginario que otras formas artísticas describen, simulan o representan, la arquitectura acontece en el mundo real de las actividades cotidianas, en el teatro mismo de la vida. Por consiguiente, su papel ético consiste en dar soporte a la vida e intensificar nuestra experiencia existencial proporcionándole un marco específico de significado y comprensión. La idea de una arquitectura como forma de crítica cultural, que ha estado presente a lo largo de las últimas décadas, resulta, por tanto, filosófica y éticamente sospechosa. La tarea de la arquitectura no consiste en sorprender, criticar o asombrar, sino en ofrecer un punto de apoyo en el reino de lo real y, así, sentar las bases para una posición crítica frente a la cultura y la vida.

La arquitectura como verbo

Como construcción material, un edificio no es un objetivo o un fin en sí mismo. Modifica y condiciona nuestra experiencia de la realidad: un edificio enmarca y estructura, une y separa, facilita y prohíbe. Las experiencias arquitectónicas profundas son relaciones y acciones más que objetos físicos o simples entidades visuales. Como consecuencia de esta acción implícita, el encuentro corporal con una estructura arquitectónica, su espacio y su luz, constituye un aspecto inseparable de la experiencia. Las imágenes arquitectónicas son invitaciones y promesas: el suelo es una invitación a levantarse, estabilizarse

y actuar; la puerta nos invita a entrar y a pasar a su través; la ventana, a mirar fuera; la escalera, a subir y bajar. El hogar nos invita a reunirnos alrededor de la imagen del fuego como centro de la vida y de reunión, como centro natural de la domesticidad y del sueño (imagen página siguiente, Antoni Gaudí, casa Batlló, Barcelona, 1904-1906). En consecuencia, los auténticos elementos experienciales o mentales no son unidades visuales o *Gestalt* geométricas, como sugerían la teoría y la pedagogía de base perceptual posteriores a la Bauhaus, sino *confrontaciones*, *encuentros* y *acciones* que proyectan y articulan significados corpóreos y existenciales específicos. Los edificios no se ven, sino que se produce un encuentro con ellos; nos aproximamos a los edificios, nos confrontamos con ellos, entramos en ellos, entran en relación con nuestro cuerpo, nos movemos en su interior y los usamos como contexto y condición de objetos y actividades. Un edificio aporta dirección, escala y un marco a nuestras acciones, interrelaciones, percepciones y pensamientos. Y, lo más importante, articula nuestra relación con otras personas, así como con las “instituciones humanas”, por usar un concepto propuesto por Louis I. Kahn. La arquitectura da una concreción al orden social, ideológico, cultural y mental, ofreciéndole una forma material metafórica.

En consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen carácter de verbos más que de sustantivos. Las auténticas experiencias arquitectónicas consisten, por ejemplo, en acercarse al volumen del edificio y experimentar su presencia física más que en la comprensión formal de la fachada; en la acción de entrar o de cruzar la frontera entre dos espacios, no en la apreciación de la imagen visual de la puerta; en mirar a través de la ventana y sentirse conectado con el mundo exterior, y en la ventana misma en cuanto que elemento de diseño visual. La cualidad de una ventana reside en el modo en que elabora y expresa su propia cualidad, en cómo media entre la exterioridad y la interioridad, enmarca y da escala a la vista, articula la luz y la privacidad y cómo anima la estancia y le aporta su escala, su ritmo y su ambiente específicos (imagen página siguiente, Caspar David Friedrich, *Mujer en la ventana*, 1822). La arquitectura transforma un espacio en un lugar específico. Dirige nuestra atención y la aleja de sí misma: la ventana revela la belleza del patio y del árbol que hay fuera, o se centra en el lejano perfil de una montaña. Una estancia puede ser aterradora o tranquilizadora, opresiva o liberadora, triste o alegre, solo a causa de la naturaleza de sus ventanas.

Por tanto, el efecto de la arquitectura en la experiencia humana está demasiado arraigado en un nivel existencial como para poder abordarlo como un elemento de diseño visual.

La casa y el cuerpo

La autenticidad y la fuerza poética de un encuentro arquitectónico se basan en el lenguaje tectónico de la construcción y en la capacidad de comprensión del acto constructivo por nuestros sentidos. A la vez que un edificio nos habla del mundo a través de su metáfora corporeizada, nos cuenta también la historia de su construcción y de su origen, y entabla un diálogo con toda la historia de la arquitectura. La verdadera arquitectura hace que recordemos otros edificios. Todos los edificios significativos hablan simultáneamente del mundo, de la vida y de la propia disciplina de la arquitectura. Al concretar el presente, evocan nuestra conciencia del pasado y nuestra confianza en el futuro.

Miramos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra constitución y existencia corpórea, y el mundo vivencial se organiza y articula alrededor del cuerpo como centro. De hecho, nuestro mundo existencial tiene dos focos simultáneos: nuestro cuerpo y nuestro hogar. Existe una relación dinámica especial entre ambos. Pueden fundirse y proporcionar una sensación definitiva de conectividad o, por el contrario, pueden distanciarse el uno del otro dando lugar a una sensación de añoranza, nostalgia y alienación. Nuestro domicilio es el refugio y la proyección de nuestro cuerpo, nuestra memoria y nuestra identidad. Estamos en continuo diálogo e interacción con nuestro entorno hasta el punto de que resulta imposible separar la imagen de uno mismo de su contexto espacial y situacional: “Yo soy el espacio donde estoy”, como dijo el poeta Noël Arnaud.¹¹

Existe una fuerte identificación, resonancia y correspondencia inconsciente entre las imágenes de la casa y nuestro propio cuerpo con sus órganos sensoriales y funciones metabólicas. Se trata de una correspondencia en los dos sentidos: la casa es una metáfora del cuerpo y el cuerpo una metáfora de la casa. La relación entre cuerpo y casa es a menudo puesta de manifiesto por obras artísticas como las imágenes de la casa cuerpo de Louise Bourgeois (imagen página 161, Louise Bourgeois, *Femme Maison [Mujer casa]*). Experimentar un lugar, un espacio o una casa es un diálogo, un intercambio: yo me sitúo en un espacio y el espacio se instala en mí. Un edificio humano incor-

LA ARQUITECTURA Y EL CUERPO

Tendemos inconscientemente a asociar determinados aspectos del mundo con nuestro cuerpo. Estas asociaciones son reveladas por los sueños y por las imágenes artísticas, como las “mujeres casa” de Louise Bourgeois. Recientes estudios neurológicos han puesto de manifiesto que nuestra capacidad de experiencia afectiva e identificación empática proviene de nuestra actividad neuronal proyectiva, como las “neuronas espejo”. Nuestra interpretación inconsciente de las ventanas como los ojos de la casa hace que las ventanas rotas se nos presenten dolorosamente como ojos violentados. Tendemos a ver los edificios como “criaturas” con rasgos anatómicos precisos.



Louise Bourgeois, *Femme Maison* [Mujer casa], 1984. Fotografiado en chine collé, 49 x 38 cm. MoMA, Nueva York. Parte de la obra de Bourgeois revela la asociación inconsciente entre las imágenes del cuerpo humano y la casa.



Gordon Matta-Clark, *Window Blowout*, 1976, serie de ocho fotografías en blanco y negro, copias de época en papel baritado de 26,8 x 34 cm cada una.

Las ventanas rotas se perciben de un modo subliminal y doloroso como ojos violentados debido a su inconsciente asociación con el cuerpo.

pora la escala, los movimientos y los dominios de su ocupante y resuena en su presencia y en sus acciones.

Rilke ofrece una emotiva descripción del imaginario de la memoria interiorizada de la casa de la infancia:

“No he vuelto a ver nunca esta extraña morada [...]; no es un edificio; está toda ella rota y repartida en mí; aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento”.

El poeta prosigue con la descripción de la imagen fragmentada:

“Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendían con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas [...]; todo esto está aún en mí, y nunca dejará de estarlo. Es como si la imagen de esta casa hubiese caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo”.¹²

La descripción de Rilke ilustra cómo la imagen vivida de una casa constituye una aglomeración de distintas imágenes y recuerdos independientes más que un objeto concreto o una imagen definida.

Historicidad de las imágenes arquitectónicas

El registro que Carl G. Jung hizo de uno de sus sueños ofrece una descripción de la historicidad mental de las imágenes de la casa y de su relación con la mente de su habitante y de sí mismo como ser histórico:

“Era [...] una casa que yo no conocía y que tenía dos plantas. Era ‘mi casa’ [...]. Estaba claro que la casa representaba una cierta imagen de la psique; es decir, de mi estado de conciencia en aquel momento [...], con adiciones inconscientes.

La conciencia estaba representada por el salón. Tenía el aire de estar habitada, a pesar de su estilo antiguo”.

Al entrar unas plantas más abajo, la imagen del sueño se conectaba con un número cada vez mayor de capas inconscientes de la mente:

“La planta baja constituía el primer nivel del inconsciente. Cuanto más penetraba, más ajena y oscura se volvía la escena. En el sótano descubrí restos de una cultura primitiva —es decir, el mundo del hombre primitivo en mi propio interior—, un mundo que apenas la conciencia puede alcanzar o iluminar. La psique primitiva del hombre roza la vida del alma animal, del mismo modo que las cuevas de los tiempos prehistóricos habían sido habitados por animales hasta que fueron reclamadas por el hombre”¹³

Resulta evidente que una experiencia arquitectónica profunda no puede surgir de un concepto intelectualizado, de una idea formal abstracta, del refinamiento compositivo o de una forma visual inventada. Una experiencia arquitectónica emocionante y estimulante surge de la reactivación de imágenes ocultas en nuestra historia en cuanto que seres biológicos y culturales. Nuestra relación con la casa refleja también cuestiones de nuestras historias personales, pues tendemos a buscar los lugares donde nos hemos sentido protegidos y felices y a evitar las situaciones que anteriormente nos han hecho sentir miedo. Estas experiencias hacen resonar experiencias intemporales de seguridad, cobijo, confort y placer, así como la relación del hombre con el mundo en general. Estos argumentos no implican conservadurismo o una mirada hacia el pasado. En mi opinión, *la arquitectura tiene la necesidad de resonar con la historia humana* para poder tocar la base de las emociones y los afectos. No podemos, de repente, pasar de ser seres bioculturales a convertirnos en seres puramente racionales o estéticos con unos mecanismos sensoriales y mentales capaces de apreciar el mundo solo como una experiencia intelectual o estética carente de todo tipo de connotaciones existenciales específicas. Como afirma Sartre: “La comprensión no es una cualidad que le llegue desde fuera a la realidad humana; es su propia manera de existir”¹⁴

Tenemos un intenso deseo de vivir en un mundo que tenga un sentido existencial. Sin ser reaccionarias o historicistas, las imágenes y metáforas arquitectónicas auténticas vuelven a articular las esencias primordiales de nuestras experiencias existenciales, almacenadas y ocultas en nuestra constitución genética y en nuestro inconsciente. El muro que hoy nos emociona

evoca la primera separación entre el mundo interior y el exterior; el tejado que nos conmueve nos hace conscientes del clima exterior y de la agradable protección de las inclemencias del tiempo; el hogar que hoy nos proporciona el máximo placer y confort proviene de la invención del fuego y del disfrute intemporal de innumerables generaciones de nuestros antepasados, de la seguridad y la domesticidad del fuego domesticado.

Bachelard señala cómo la casa nos permite soñar en condiciones de seguridad; y resulta realmente difícil soñar o pensar de manera eficiente al aire libre, puesto que necesitamos una estancia que nos envuelva y nos ofrezca un centro para poder pensar o soñar con concentración. La arquitectura nos devuelve a un estado de encuentro inocente con el mundo al tiempo que media entre el conocimiento conductual preconsciente y el mítico. La esencia poética de la arquitectura no puede presentarse con más intensidad que cuando oímos caer con fuerza la lluvia sobre un tejado que nos protege o cuando vemos una luz, en la ventana de nuestra casa, que nos da la bienvenida en la oscuridad de una fría noche de invierno. El pintor fauvista Maurice de Vlaminck describe así la esencia primordial del placer de sentir el calor del hogar: “El bienestar que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo cunde, es todo animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo deben ser felices como yo”.¹⁵

Imágenes arquitectónicas primeras y arquetipos

El mayor efecto de la arquitectura en nuestra mente y la mayor emoción que es capaz de suscitarnos surgen de aspectos concretos de la casa, o de la confrontación con ellos. No se trata de “elementos” en el sentido de formas u objetos claramente delimitados, definidos y preconcebidos, sino de situaciones. Como sucede con todas las obras artísticas, los ingredientes de una experiencia arquitectónica obtienen su significado de la entidad, y no de un conjunto comprendido como la suma de sus “elementos”. Como toda imagen poética, las imágenes arquitectónicas consiguen su impacto mental mediante canales emocionales y corpóreos antes de que el intelecto pueda llegar a comprenderlas. De hecho, puede que no las entendamos en absoluto y, a pesar de ello, que nos emocionen profundamente. ¿Cuál es el significado, por ejemplo, del Partenón, de la basílica de Vierzehnheiligen o de la capilla de Ronchamp? “Las experiencias más ricas tienen lugar mucho antes de que el alma sea consciente de

IMÁGENES ARQUITECTÓNICAS PRIMERAS

En el encuentro artístico, lo nuevo resuena junto a lo arcaico. Las experiencias arquitectónicas más profundas nos devuelven a un mundo original inconscientemente animista y mítico; las imágenes poéticas desprenden una sensación de vida y de sentido.

La ventana articula el encuentro del interior con el exterior y transforma la luz natural en una luz arquitectónicamente moldeada. El hogar crea un centro acogedor, seguro y cálido; la chimenea de Antoni Gaudí es una cavidad íntima que envuelve al habitante; ejemplifica con gran belleza “cómo nos conmueve el mundo” (Maurice Merleau-Ponty).



Caspar David Friedrich, *Mujer en la ventana*, 1822. Óleo sobre tela, 44 x 37 cm. Nationalgalerie, Berlín.

La ventana no es solo un agujero en la pared para dejar pasar la luz, sino que es también un mecanismo delicado, un espacio de transición que articula la luz y la visión, la interioridad y la exterioridad.



Antoni Gaudí, casa Batlló, Barcelona, España, 1904-1906. Chimenea de la primera planta.

La chimenea no constituye aquí un placer fundamentalmente visual, pues el calor se transforma en un espacio de intimidad que envuelve al ocupante.

ello. Y, cuando empezamos a abrir los ojos a lo visible, hace ya tiempo que somos adeptos a lo invisible”, señaló Gabriele d’Annunzio.¹⁶

La fuerza de las imágenes poéticas y arquitectónicas reside en su capacidad de condicionar la experiencia existencial directamente y sin una deliberación consciente. En su propia estructura, la imagen arquitectónica primera es similar a la noción de arquetipo que desarrolló Carl G. Jung a partir de la idea de los “rasgos arcaicos” de Sigmund Freud, rasgos que forman parte de la constitución de la psique humana. En nuestros cuerpos todavía conservamos rasgos o remanentes psicológicos de nuestra vida acuática, un párpado que se abre y se cierra horizontalmente como recuerdo de nuestra fase evolutiva reptiliana y la cola de nuestro pasado arbóreo. Los arquetipos son remanentes mentales o neuronales parecidos. Según la definición de Jung, un arquetipo no es un significado determinado, sino la tendencia de una imagen a dar origen a cierto tipo de emociones, reacciones y asociaciones. Del mismo modo, las imágenes arquitectónicas no proyectan significados concretos, sino que dan origen a cierto tipo de experiencias, sentimientos y asociaciones. En sus escritos, Bachelard habla de “imágenes primeras” en lugar de arquetipos: “Vamos a tratar de caracterizar [...] imágenes primeras, imágenes que solicitan en nosotros una primitividad”.¹⁷

En el orden de su emergencia ontológica, las imágenes primeras de la arquitectura son: suelo, techo, pared, puerta, ventana, hogar, escalera, cama, mesa y baño. Este punto de vista asume, significativamente, que la arquitectura nace con la definición del suelo, una superficie horizontal, más que con la del techo. Como se ha señalado anteriormente, las imágenes arquitectónicas de mayor intensidad consisten más en acciones que en objetos o entidades formales. Estas entidades ofrecen una posibilidad y una invitación: el suelo invita al movimiento, la acción y la ocupación; el tejado expresa la idea de cobijo, protección y experiencias de interioridad; la pared significa la separación de distintos territorios y categorías del espacio y, entre otras cosas, crea el lugar de lo privado y lo secreto. Cada imagen puede analizarse tanto desde su condición ontológica como desde su esencia fenomenológica.

La experiencia arquitectónica nace ontológicamente del acto de habitar y, en consecuencia, las imágenes arquitectónicas primeras pueden identificarse con la máxima claridad en la casa, la morada del hombre.

Las categorías fundacionales que suelen utilizarse en el análisis de la arquitectura —como el espacio, la estructura, la escala, la materialidad o la luz— son, sin duda, importantes para la naturaleza y la experiencia de la arquitectura, pero no son imágenes arquitectónicas primeras. Se trata de relaciones y experiencias existenciales de naturaleza compuesta articuladas por la arquitectura. Esta afirmación está hecha desde un punto de vista estrictamente ontológico, sin intención de subestimar el significado y la fuerza expresiva de esos aspectos de la arquitectura, que nacen como desarrollos y articulaciones de las imágenes primeras y tienen también una existencia fuera e independiente del territorio de la arquitectura. Conceptos como el espacio y la luz son generalizaciones y, según la cita de Bachelard aparecida en el capítulo segundo de este libro, “No hay posibilidad de síntesis entre el pensamiento y la imagen”.¹⁸

El imaginario de la ventana y de la puerta

Distintas partes de la casa tienen un eco en el cuerpo humano. Las ventanas son los frágiles ojos de la casa que observan el mundo y examinan a los visitantes. Una ventana rota resulta desagradable a la vista, sensación que nace de su asociación inconsciente con un ojo violentado. Los vidrios polarizados y oscuros en edificios contemporáneos se presentan como casas cegadas por causa de alguna terrible y contagiosa enfermedad; son también ojos malignos que secretamente controlan incluso a los propios habitantes.

Los ojos de la casa seleccionan y ven previamente el paisaje en representación de los ojos humanos. Al estar enmarcados y centrados por las aberturas de la casa, los paisajes y las vistas adquieren una intensidad y un significado especiales. El mundo visto a través de una ventana es un mundo amansado y domesticado. Una vista a través de una ventana conlleva una direccionalidad, una escala y un significado específicos. La casa ofrece protección al soñador, pero solo las ventanas le permiten soñar con libertad. Solemos soñar con los ojos cerrados o a medio cerrar y, del mismo modo, la ventana de la estancia de los sueños debe estar protegida por cortinas o cerrada por postigos. La luz tenue y la visión desenfocada estimulan el sueño y la imaginación. Sin embargo, resulta un tanto forzado soñar en una estancia sin ventanas; la imaginación está prisionera y solo puede ser liberada con la posibilidad de luz y vistas. Para soñar en una estancia sin ventanas hace falta tener una capaci-

dad de concentración y una intencionalidad especiales. La imaginación humana anhela el cielo y la línea del horizonte.

La utilidad y la habitabilidad convierten a la arquitectura en una acción, en una invitación, y le confieren una esencia de verbo. El marco de la ventana no es una experiencia arquitectónica, es tan solo una experiencia de visión; mirar a través de la ventana, y conectar así el mundo interior con el exterior, transforma la imagen en una auténtica experiencia arquitectónica. Para los arquitectos, *Mujer en la ventana* (1822) de Caspar David Friedrich constituye, por tanto, una extraordinaria lección sobre la cualidad intrínseca de las ventanas (imagen página 159, izquierda). La ventana como mecanismo de mediación y la combinación de drama y sensualidad que se produce en la transición mental de un territorio al otro se encuentra aquí representada de una forma memorable; el interés en las cualidades físicas y en la cosidad de la ventana es sustituido por el interés en la acción de mirar. El mástil de un barco dirige incluso nuestra conciencia hacia el placer de navegar y el amplio horizonte del mar.

De un modo parecido, la puerta y su marco, con independencia de su posible calidad visual y la habilidad del trabajo artesanal, no son experiencias arquitectónicas genuinas, mientras que cruzar la puerta transforma la experiencia en una acción arquitectónica profunda. La historia de la pintura ofrece innumerables imágenes de la cualidad intrínseca de la puerta.

Una puerta es simultáneamente una señal para detenerse y una invitación a entrar. La puerta de entrada de la casa ofrece una resistencia al cuerpo mediante su peso; ritualiza la entrada y nos hace anticipar las estancias y la vida que se encuentran detrás. La puerta silencia, pero a la vez es una señal de voces escondidas fuera y dentro. Abrir una puerta constituye un encuentro físico íntimo entre la casa y el cuerpo; el cuerpo se confronta con la masa, la materialidad y la superficie de la puerta; y la manilla de la puerta, pulida por el uso a través del tiempo, ofrece un acogedor y cordial apretón de manos a quien la abre.

Por el contrario, las puertas automáticas actuales de vidrio hacen que la entrada sea físicamente adecuada, pero despojan al acto de entrar de todo su significado existencial. Una excesiva practicidad y funcionalidad tiende generalmente a diluir el significado arquitectónico. La calefacción central eficiente transforma la chimenea en un lujo visual. Esta es la razón por la

que los escenarios altamente tecnológicos tienden a provocar reacciones emocionales frías y distantes, como si fueran incapaces de invitar y estimular nuestro profundo imaginario primero. Una puerta apropiada protege e invita a la vez, es mediadora de expresiones de reserva y bienvenida, privacidad e invitación, educación y dignidad. “¿Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto!”¹⁹ exclama Bachelard.

La disolución de las imágenes

Es la propia transparencia de la puerta contemporánea la que merma la fuerza de su imagen; la presencia se ha convertido en ausencia, la solidez en transparencia, y la puerta ha pasado a ser un muro ausente, o, tal vez, una ventana. La desaparición de la condición de puerta es un ejemplo de la disolución de las imágenes arquitectónicas y de la pérdida de sus profundos contenidos primordiales que se está produciendo en el mundo actual. El suelo ha perdido su relación con la tierra y se ha convertido en una superficie horizontal artificial que tan solo hace posible el apilamiento funcional. La cubierta se ha convertido en otro plano horizontal igual al del suelo y ha perdido su condición protectora, su expresión agazapada y bondadosa. El muro ha renunciado a su grosor, su solidez, su materialidad, su opacidad y su misterio para transformarse en una simple superficie sin peso o en una transparencia inmaterial. La ventana ha perdido su mirada enfocada y se ha convertido en un muro transparente, un mecanismo *voyeur*, mientras que la puerta se ha transformado en una simple abertura transparente que ya no es capaz de ocultar ni proteger. El hogar ha perdido su esencia como lugar cálido, envolvente y de reunión familiar, un espacio de calor íntimo, y se ha transformado en una simple imagen enmarcada; el fuego gélido de la casa contemporánea que también puede experimentarse en el horno microondas de la cocina. La escalera se ha convertido en un mecanismo simplemente práctico que ha olvidado la diferencia entre arriba y abajo, subir y bajar, Cielo e Infierno. La cama ha perdido su esencia de espacio íntimo y secreto para convertirse en un escenario horizontal abierto, y, por último, la mesa ha renunciado a su fuerza centralizadora, a su condición comunitaria y sagrada, para derivar en un prosaico plano para la apresurada actividad de comer, despojada de toda resonancia comunitaria o metafísica.

No estoy, una vez más, haciendo estas afirmaciones en favor de la nostalgia o el pesimismo, sino para señalar la base mental del impacto emocional de distintas imágenes arquitectónicas. Como sabiamente nos recuerda T. S. Eliot, la tradición no puede poseerse; cada generación tiene que redescubrirla y reinventarla.²⁰

La imagen frágil

La cultura occidental aspira al poder y a la dominación. Esta búsqueda caracteriza también a la arquitectura, que a menudo persigue una imagen y un impacto contundentes. Refiriéndose a un método filosófico que no aspira a totalizar la multitud de discursos humanos en un único sistema, el filósofo italiano Gianni Vattimo introdujo los conceptos de “ontología débil” y “pensamiento débil” en su estudio *El fin de la modernidad*.²¹ La idea de Vattimo parece estar relacionada con el método del “empirismo delicado” (*zarte Empirie*) de Johann Wolfgang von Goethe, un esfuerzo por “comprender el significado de una cosa mediante la observación empática prolongada y comprenderlo como basado en la experiencia directa”.²² Según Vattimo, podemos hablar de una arquitectura “débil” o “frágil” o, tal vez y de modo más preciso, de una arquitectura de imagen y estructura débiles, en contraposición a una arquitectura de imagen y estructura fuertes. Mientras la última busca impresionarnos a través de una espectacular imagen y una articulación consistente de la forma, la arquitectura de imagen débil es contextual y sensible; está interesada en la interacción sensorial en lugar de en las manifestaciones conceptuales e idealizadas. Esta arquitectura crece y se abre en lugar de seguir el proceso contrario de un sucesivo cerrarse desde el concepto al detalle. Por las connotaciones negativas de la palabra “débil”, tal vez deberíamos utilizar el concepto de “arquitectura frágil”.

En un ensayo titulado “Arquitectura débil”,²³ Ignasi de Solà-Morales traslada las ideas de Vattimo, de modo ligeramente distinto a como yo las interpreto, a la realidad de la arquitectura:

“En el campo estético las experiencias literarias, pictóricas, arquitectónicas, ya no podrán producirse a partir de un sistema. No solo un sistema cerrado y económico como era el sistema de la edad clásica [...], el universo artístico contemporáneo es percibido desde experiencias que se

producen puntualmente, diversificadamente, con la máxima heterogeneidad y, por tanto, nuestra aproximación a lo estético se produce de una manera *débil*, fragmentaria y periférica negando en todo momento cualquier posibilidad de que la misma acabe convirtiéndose definitivamente en una experiencia central”.²⁴

Solà-Morales define el “acontecimiento” como el ingrediente fundamental de la arquitectura y cierra su ensayo como sigue: “Es la fuerza de la debilidad. Aquello que el arte y la arquitectura son capaces de producir precisamente cuando no se presentan agresivas y dominantes, sino tangenciales y *débiles*”.²⁵

Podríamos también hablar de un “urbanismo débil”.²⁶ Las tendencias predominantes en el planeamiento urbano se han basado también en estrategias y formas urbanas fuertes, normalmente sustentadas en la geometría y la composición axial, mientras que las ciudades medievales y los entornos urbanos de las comunidades tradicionales han crecido basándose en principios débiles y localizados. El dominio del ojo refuerza las estrategias fuertes, mientras que los principios débiles de la urbanidad dan lugar a una ciudad háptica de participación e intimidad.

Una “estructura débil” similar ha aparecido también en el ámbito de la literatura y el cine; el *nouveau roman* francés fragmenta intencionadamente la progresión lineal de la historia y la abre así a interpretaciones alternativas. De modo similar, las películas de Michelangelo Antonioni y Andréi Tarkovski ejemplifican una narrativa cinematográfica débil basada en una narración discontinua, una cámara que divaga y una improvisación repetida. Esta técnica crea una distancia intencionada entre la imagen y la narrativa, con el fin de debilitar la lógica de la historia y crear así un campo asociativo de agrupaciones de imágenes. En lugar de ser el espectador externo de un suceso narrativo, el lector/observador se convierte en partícipe, en alguien que acepta una responsabilidad moral en la progresión de los acontecimientos.

Los procesos de envejecimiento y destrucción producen un claro “debilitamiento” de la imagen arquitectónica. El desgaste despoja al edificio

de sus capas de utilidad, lógica racional y articulación de los detalles y lo empuja al territorio de la inutilidad, la nostalgia y la melancolía. El lenguaje de la materia sustituye al efecto visual y formal y la estructura alcanza una mayor intimidad. La arrogancia de la perfección es sustituida por una vulnerabilidad humanizante. Sin duda, esta es la razón por la que los artistas, fotógrafos y directores de cine y de teatro tienden a utilizar arquitecturas desgastadas y abandonadas para sugerir una sutil atmósfera emocional.²⁷

Un parecido debilitamiento de la lógica arquitectónica tiene lugar en la reutilización y la renovación de edificios. La introducción de nuevas estructuras funcionales y simbólicas cortocircuita la lógica arquitectónica inicial del edificio y desarrolla inesperadas y poco ortodoxas formas de la experiencia emocional y expresiva. Los entornos arquitectónicos que superponen ingredientes contradictorios entre sí suelen desprender un encanto especial. A menudo, el museo, la oficina o la vivienda más agradable son aquellos surgidos de la reforma de un edificio existente.

La aproximación ecológica también favorece una imagen de adaptabilidad paralela a la debilidad inherente a los procesos ecológicos adaptables. Esta fragilidad ecológica tiene su reflejo en gran parte del arte contemporáneo, como, por ejemplo, en las poéticas obras de Richard Long, Hamish Fulton, Wolfgang Laib, Andy Goldsworthy y Nils-Udo; todas ellas establecen un diálogo sutil con la naturaleza. Una vez más, los artistas ofrecen un estimulante ejemplo a los arquitectos.

La jardinería es una forma artística engarzada inherentemente con el tiempo, el cambio y la imagen frágil. Por otro lado, el jardín geométrico ejemplifica el intento de domesticar la naturaleza transformándola en dibujos de geometrías y órdenes artificiales. Las tradiciones del paisaje y la arquitectura de los jardines proporcionan una fuente de inspiración para una arquitectura liberada de las constricciones de la imagen fuerte y geométrica. Los modelos biológicos —llamados indistintamente biomímesis, biónica y biofilia— han penetrado ya en distintos campos de la ciencia, la medicina y la ingeniería. ¿Por qué no podrían ser también válidos en la arquitectura?

La arquitectura del jardín japonés, con su multitud de temas paralelos y entrelazados que se funden con la naturaleza y su sutil yuxtaposición de

morfologías naturales y artificiales, es un ejemplo estimulante de la fuerza estética de la forma débil (imagen página 49, jardín del Templo de Ryoan-ji). La arquitectura extraordinariamente sensible y estimulante de los caminos que conducen a la Acrópolis (Atenas, 1954-1957), obra de Dimitris Pikionis, la cascada abstracta de la Fuente de Ira, de Lawrence Halprin (Portland, Oregón, 1970) o los escenarios arquitectónicos cuidadosamente trabajados por Carlo Scarpa constituyen ejemplos contemporáneos de una arquitectura que nos sitúa en una relación distinta con el espacio, la forma y el tiempo a la de las arquitecturas de geometrías contundentes. Se trata de ejemplos de una arquitectura cuyo máximo poder no depende de una idea o imagen únicas. La obra de Pikionis constituye una densa conversación con el tiempo y con la historia hasta el punto de que su proyecto parece ser el producto de una tradición anónima o de la casualidad más que tratar de llamar la atención sobre el creador individual (imagen página siguiente, Dimitris Pikionis, calzada, colina de Filopapos, Atenas). Los proyectos de Lawrence Halprin exploran la frontera entre la arquitectura y la naturaleza; tienen la relajada naturalidad de una escena de la naturaleza pero son interpretadas como el contrapunto artificial del mundo de la geología y de lo orgánico (imagen página siguiente, Auditorium Forecourt Plaza, Portland, Oregón, 1961). La arquitectura de Scarpa crea un diálogo entre el concepto y la materialización, la visibilidad y la tactilidad, el diseño y el oficio, y la invención artística y la tradición. Aunque a menudo parece que sus obras carezcan de una idea general, proyectan una experiencia intensa e impresionante de cortesía y descubrimiento arquitectónico (imagen página 88, Museo di Castelvecchio, Verona).

En el arte, una imagen fuerte aspira al artefacto perfectamente articulado y final. Este es el ideal de perfección en la obra de arte que promulgaba Leon Battista Alberti. Por definición, una imagen fuerte tiene una tolerancia mínima al cambio y, por tanto, contiene una vulnerabilidad artística inherente con relación a las fuerzas del tiempo. Por otro lado, una *Gestalt* débil permite añadidos y alteraciones; una forma frágil tiene tolerancia estética, un margen para el cambio. El criterio de tolerancia se produce también a nivel psicológico; a menudo las obras contemporáneas se encuentran tan limitadas por una estética exclusiva que crean una sensación de aislamiento y autismo hermético y arrogante mientras que, por el contrario, una imagen frágil proyecta una acogedora condición de apertura y una sensación de relajación estética.

LAS IMÁGENES “FRÁGILES” EN LA ARQUITECTURA

La tradición de la arquitectura occidental ha ido en busca de imágenes impresionantes, determinantes e imponentes basadas en la autoridad del lenguaje geométrico y en la lógica de la forma. En todo el mundo las tradiciones locales suelen sugerir una atmósfera relajada y no autoritaria. La historia de la arquitectura moderna y contemporánea contiene también proyectos basados en una elaboración formal “frágil” o “débil”. Estas obras nos invitan a participar e inician narrativas arquitectónicas espontáneas.



Dimitris Pikionis, calzada, colina de Filopapos, Atenas, Grecia, 1954-1957.
El proyecto se presenta como la reunión accidental de una serie de materiales pétreos encontrados.



Lawrence Halprin, Auditorium Forecourt Plaza, Portland (Oregón), Estados Unidos, 1961.
La fuente es claramente artificial por su geometría pero, al mismo tiempo, desprende la condición casual, la riqueza y la atmósfera relajada de los escenarios naturales.

A través del proceso de proyecto, se obliga a la imagen fuerte a simplificar y reducir el número de problemas y cuestiones prácticas que tiene que abordar para condensar en una única imagen la informe diversidad de aspectos y requisitos propios del proyecto. Suele llegarse a esta imagen fuerte a través de una severa eliminación y censura funcional y psicológica. La claridad de la imagen contiene a menudo una represión oculta.

John Ruskin creía que “la imperfección es en cierto modo esencial en todo lo que sabemos acerca de la vida. Es una señal de vida en un cuerpo mortal, es decir, la señal de un estado de progreso y de cambio. Ningún ser vivo es, o puede llegar a ser, absolutamente perfecto. Algunas de sus partes se corrompen, otras empiezan a emerger [...]. Y en todas las cosas vivas aparecen ciertas irregularidades y deficiencias que no solamente son señales de vida, sino también fuentes de belleza”.²⁸ Al hablar del “factor o error humano”, Alvar Aalto desarrollaba las ideas de Ruskin y afirmaba que el error humano siempre ha formado parte de la arquitectura. “En un sentido más profundo ha sido indispensable, pues sin su contribución no se podría expresar la riqueza de la vida y sus cualidades positivas”.²⁹

El proyecto de arquitectura aspira siempre a una continuidad de ideas y de la articulación a través de todo él, mientras que los imaginarios frágiles buscan discontinuidades intencionadas. Por ejemplo, en el proceso de diseño, Aalto produce diferencias y discontinuidades en lugar de una lógica unificadora. Algunos de sus mejores edificios están formados por distintos episodios o acontecimientos arquitectónicos en lugar de seguir una única idea o lógica formal a través del proyecto. Aalto era también un maestro en transformar cambios de última hora en sus proyectos, o errores cometidos durante la ejecución de las obras, en brillantes improvisaciones en los detalles. Estos cambios de última hora no serían posibles en un proceso de diseño basado en una lógica cerrada.

Novedad y tradición

La obsesión actual por la novedad y la singularidad como único criterio de calidad arquitectónica está separando a la arquitectura de su base mental y experiencial y transformándola en la producción de imaginarios arquitectónicos inventados. Los productos del virtuosismo arquitectónico contemporáneo quizá puedan impresionarnos, pero suelen ser incapaces de tocar nuestros

sentimientos porque su expresión está desconectada de la base existencial y primordial de la experiencia humana y ha perdido su base y su eco ontológicos. El modo de volver a cargar las imágenes arquitectónicas de fuerza emotiva es volverlas a conectar a su esencia ontológica y a su impacto primordial en la mente humana. Necesitamos pensar en “la psique de la forma”, en palabras del joven Aalto.³⁰

El imaginario poético de la música, la poesía, la pintura o la arquitectura, nace por igual de una base existencial y experiencial atemporal vista y experimentada desde la sensibilidad contemporánea. El arte trata principalmente de la experiencia de ser humano y estar vivo, en lugar de ser un objeto de especulación formal o intelectual. Las imágenes poéticas no son imágenes inventadas, sino encontradas, reveladas y rearticuladas. Esta es la razón por la que la novedad resulta ser un criterio superficial para medir la calidad artística.

La tradición es una asombrosa sedimentación de imágenes y experiencias, y no puede inventarse, solo vivirse. Constituye una inacabable excavación de mitos, memorias, imágenes y experiencias asimiladas, compartidas y estratificadas. La tradición es el emplazamiento de la arqueología de las emociones. Una imagen artística que no proceda de esta tierra mental está condenada a quedarse en una simple invención sin raíces y una cita de la enciclopedia de las invenciones formales; también está destinada a marchitarse sin ser capaz de volver a fertilizar la tierra y el continuo de una tradición renovada y convertirse así en parte de la misma. El artista y el arquitecto necesitan estar en contacto con los orígenes inconscientes y primordiales del imaginario poético para poder crear imágenes que se incorporen a nuestra vida, imágenes que nos conmuevan con la sutileza y la frescura de la auténtica novedad. “Para descubrir algo nuevo hay que estudiar lo más antiguo”, solía decir en la década de 1960 a sus alumnos mi profesor y mentor Aulis Blomstedt.³¹ Louis I. Kahn observó también que la creatividad nace de la dialéctica entre lo temporal y lo intemporal.

Notas

1 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, 1965, págs. 34 y 78).

2 *Ibid.*, pág. 36.

3 *Ibid.*, pág. 104.

4 Chandler, Marilyn R., *Dwelling in the Text: Houses in American Fiction*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Oxford, 1991, pág. 2.

5 *Ibid.*, pág. 3.

6 Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago, Chicago, 1980 (versión castellana: *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 1986, pág. 39).

7 Heidegger, Martin, "Der Ursprung des Kunstwerkes" [1935-1936], Klostermann, Fráncfort, 2012 (versión castellana: "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995, pág. 30).

8 *Ibid.*

9 Louis I. Kahn parafraseando a Wallace Stevens en "Harmony Between Man and Architecture", en Latour, Alexandra (ed.), *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1991, pág. 343 (versión castellana: "La armonía entre el hombre y la arquitectura",

en: *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003, pág. 361).

10 Harries, Karsten, "Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture", en Seamon, David (ed.), *Dwelling, Seeing and Designing: Toward a Phenomenological Ecology*, State University of New York Press, Albany, 1993, pág. 47.

11 Arnaud, Noël, *L'État d'ébauche*, Le Messager Boiteux de Paris/Gizard, París, 1950. Citado en Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pág. 172.

12 Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910] (versión castellana: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Losada, Buenos Aires, 2009, pág. 44).

13 El sueño de Carl G. Jung, tal como viene referido en Cooper, Claire, "The House as a Symbol of Self", en Lang, J.; Burnette, C.; Moleski, W. y Vachon, D. (eds.) *Designing for Human Behavior*, Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg (Pensilvania), 1974, págs. 40-41. Existe otra versión del sueño en Jung, Carl G., *Der Mensch und seine Symbole*, Walter, Olten/Friburgo de Brisgovia, 1968 (versión castellana: "Acercamiento al inconsciente", *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1966).

14 Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, París, 1939 (versión castellana: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza Editorial, Madrid, 2005).

15 Maurice de Vlaminck, citado en Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pág. 125.

16 D'Annunzio, Gabriele, *Contemplazione della morte*, Treves, Milán, 1912, págs. 17-18.

17 Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pág. 125.

18 Gaudin, Colette (ed.), *Gaston Bachelard*.

On Poetic Imagination and Reverie, Spring Publications, Dallas, 1998, pág. 5.

19 *Ibíd.*, pág. 263.

20 Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent", en *Selected Essays*, Harcourt, Brace & Company, Nueva York, 1950 (versión castellana: "La tradición y el talento individual", en *El bosque sagrado*, Langre, El Escorial, 2004).

21 Gianni Vattimo introdujo el concepto de "pensamiento débil" a finales de la década de 1970. La idea fue desarrollada en un volumen de ensayos titulado *Il pensiero debole*, editado por el propio Vattimo en colaboración con Pier Aldo Rovatti. Vattimo discute también este concepto en su libro *Il fine della modernità*, Garzanti, Milán, 1985 (versión castellana: *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica*, Gedisa, Barcelona, 1986).

22 "Existe un delicado empirismo que se compromete tan íntimamente con el objeto que se convierte en auténtica teoría". Goethe, Johann Wolfgang von, *Scientific Studies*, Princeton University Press, Nueva York, 1934, pág. 307.

23 Solà-Morales, Ignasi de, "Arquitectura débil", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 175, Barcelona, noviembre/diciembre de 1987, págs. 72-85. Recogido en: Solà-Morales, Ignasi de, *Diferencias. Topografías de la arquitectura contemporánea*, Editorial

Gustavo Gili, Barcelona, 2003, 2ª ed., págs. 61-77.

24 *Ibíd.*, págs. 65-66.

25 *Ibíd.*, pág. 76.

26 Hubacker, Simon, "Weak Urbanism", *Daídalos*, núm. 72, Berlín, 1999, págs. 10-17.

27 Véase: Pallasmaa, Juhani, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2001, págs. 123-125.

28 Evans, John (ed.), *The Lamp of Beauty: Writings on Art by John Ruskin*, Cornell University Press, Ithaca (Nueva York), 1980, pág. 238 (versión castellana en Ruskin, John, *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 2000, pág. 238).

29 Aalto, Alvar, "Inhimillinen virhe" (versión castellana: "El factor humano", en Schildt, Göran (ed.), *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, pág. 395).

30 Aalto, Alvar, "El sermón del abad Coignard" (notas manuscritas para una posible conferencia, 1925), en *Ibíd.*, pág. 76.

31 Aulis Blomstedt, arquitecto y profesor finlandés, fue catedrático de Arquitectura en la Teknillinen korkeakoulu de Helsinki entre 1958 y 1966.

Bibliografía seleccionada

Aumont, Jacques, *The Image*, British Film Institute, Londres, 1997 (versión castellana: *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992).

Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, París, 1943 (versión castellana: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1972).

—, *La Flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, París, 1961 (versión castellana: *La llama de una vela*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975).

—, *La Poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, París, 1960 (versión castellana: *La poética de la ensoñación*; Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982).

—, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1965).

—, *Le Droit de rêver*, Presses Universitaires de France, París, 1970 (versión castellana: *El derecho de soñar*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1985).

—, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, París, 1942 (versión castellana: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1978).

Casey, Edward S., *Imagining: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington/Londres, 1976.

Damásio, António R., *Descartes's Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Harper Collins, Nueva York, 1994 (versión castellana: *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Crítica, Barcelona, 2001).

Dewey, John, *Art As Experience* [1934], Perigee Books, Nueva York, 1980 (versión castellana: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008).

Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art* [1967], Paladin, St. Albans, 1973 (versión castellana: *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973).

—, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception* [1953], Sheldon Press, Londres, 1975, 3ª ed.

Fish, William, *Philosophy of Perception: A Contemporary Introduction*, Routledge, Londres/Nueva York, 2010.

Gallagher, Shaun, *How the Body Shapes the Mind*, Clarendon Press, Oxford, 2006.

Gallagher, Shaun y Zakavi, Dan, *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, Londres/Nueva York, 2008.

Gaudin, Colette (ed.), *Gaston Bachelard. On Poetic Imagination and Reverie*, Spring Publications, Dallas, 1998, 3ª ed.

Gibbs, Raymond W. Jr., *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge/Nueva York/Melbourne/Madrid/Ciudad del Cabo/Singapur/São Paulo, 2005.

Heidegger, Martin, *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, Nueva York, 1975.

Hildebrand, Grant, *Origins of Architectural Pleasure*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1999.

Jung, Carl G., *Der Mensch und seine Symbole*, Walter, Olten/Friburgo de Brisgovia, 1968 (versión castellana: *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1966).

Kearney, Richard, *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard*, Harper Collins Academic, Londres, 1991.

—, *The Wake of Imagination*, Routledge, Londres, 1994.

Mallgrave, Harry Francis, *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity and Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester, 2010.

McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1988.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible e l'invisible*, Éditions Gallimard, París, 1964 (versión castellana: *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970).

Modell, Arnold H., *Imagination and the Meaningful Brain*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2006.

Onians, John, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2007.

Rentschler, Ingo; Herzberger, Barbara y Epstein, David, *Beauty and the Brain in Biological Aspects of Aesthetics*, Birkhäuser, Basilea, 1988.

Sartre, Jean-Paul, *L'Imagination*, Alcan, París, 1936 (versión castellana: *La imaginación*, Barcelona, Edhasa, 2006).

—, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, París, 1939 (versión castellana: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza, Madrid, 2005).

—, *L'Imaginaire*, Éditions Gallimard, París, 1940 (versión castellana: *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 1968).

Scarry, Elaine, *Dreaming by the Book*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 2001.

Strømnes, Frode J., *The Fall of the Word and the Rise of the Mental Model*, Peter Lang, Fráncfort, 2006.

Varela, Francisco J.; Thompson, Evan y Rosch, Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 1991 (versión castellana: *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Gedisa, Barcelona, 1992).

Wilson, Edward O., *Biophilia: The Human Bond with Other Species*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 1984.

Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999 (versión castellana: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005).

Agradecimientos

Este libro completa mi estudio sobre el papel de los sentidos, la corporeidad y la imaginación en la forma de percibir el arte y la arquitectura, así como en la teoría y la práctica de ambas disciplinas. El interés por el tema surgió hace quince años con mi crítica de la hegemonía de la visión y el descuido del potencial arquitectónico de los otros sentidos, que se recogió en el libro *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006; edición original de 1995 revisada en 2005). Esta investigación fue ampliada con un estudio sobre la importancia de la relación entre el ojo, la mano y la mente —pues, desgraciadamente, estas últimas son infravaloradas en las prácticas pedagógicas en la era de la información—, en *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012; edición original de 2009).

Algunos de los capítulos del libro están parcialmente basados en temas desarrollados en conferencias y artículos anteriores:

- “Hapticity and Time: Notes on Fragile Architecture”, texto leído primero como conferencia en el Royal Institute of British Architects de Londres (1999 RIBA Annual Discourse Lecture) y luego publicado en *The Architectural Review*, núm. 1239, Londres, mayo de 2000, págs. 78-84.
- “The Lived Metaphor”, aparecido en *Primary Architectural Images: Seminar Document 2001/2002*, Escuela de Arquitectura de la Washington University en St. Louis, 2002.
- “Aesthetic and Existential Space: The Dialectics of Art and Architecture”, en Eeva-Liisa Pelkonen (ed.), *Architecture + Art: New Visions, New Strategies*, Alvar Aalto Academy, Helsinki, 2007.
- “Limits of Architecture: Between Reality and Fiction”, conferencia pronunciada en el 11th International Alvar Aalto Symposium, Jyväskylä, 7-9 de agosto de 2009.

Con la intención de ofrecer una argumentación más completa, he incluido también algunas ideas de mi libro anterior, *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Reconozco que mi pensamiento avanza mediante círculos que se expanden lentamente, y que esos dibujos concéntricos obligan a volver continuamente a ideas y temas anteriores, si bien cada vez en un contexto ligeramente diferente y con una visión más amplia.

Dado que escribo siempre a mano, mis manuscritos pasan una media de entre ocho y diez veces entre mi mesa de trabajo y el ordenador de mi secretaria, Arja Riihimäki, a quien agradezco su paciencia y dedicación.

Quisiera agradecer a Helen Castle, editora de arquitectura de John Wiley & Sons para el Reino Unido, su confianza en mí, ya que me encargó este libro a partir de una única conversación, mantenida en Londres en noviembre de 2009, así como sus valiosísimos comentarios y sugerencias para el manuscrito. Quisiera también dar las gracias a una serie de personas que han participado en la producción de la edición inglesa de este libro en distintos aspectos: a Miriam Swift, por supervisar la corrección, diseño e impresión del libro; a Julia Dawson, por su comprensión y su cuidadosa revisión del texto; a Caroline Ellerby, por el trabajo de documentación gráfica; a Karen Wilcox, por el diseño de la versión inglesa, y a Calver Lezama, por su trabajo general de apoyo y enlace para el proyecto.

Repartí el primer borrador del manuscrito, que correspondía a una vacilante conferencia pronunciada en marzo de 2010, a un grupo de discusión formado por algunos amigos, artistas y académicos, que se reúnen unas pocas veces al año en Helsinki, y recibí comentarios muy sugerentes.

Todo aquello sobre lo que hablo o escribo es el resultado de la lectura de miles de libros a lo largo de más de medio siglo, así como de innumerables conversaciones en Finlandia y en viajes alrededor del mundo con compañeros artistas, filósofos, médicos, científicos y arquitectos. He incorporado y fundido todas esas conversaciones en mi pensamiento, de manera que ya no es posible identificarlas y atribuirles una autoría. Solo me queda, por tanto, dar simplemente las gracias de manera colectiva a mis innumerables amigos.

Helsinki, julio de 2010

Juhani Pallasmaa

Índice de nombres

A

Aalto, Alvar 53, 61, 79, 85, 89,
91, 103, 104, 140, 174, 175
Abramović, Marina 143
Albers, Josef 55
Amichai, Yehuda 80
Ando, Tadao 124, 125, 126
Antonioni, Michelangelo 108,
122, 170
Aristóteles 34, 80
Arnaud, Noël 159
Arnheim, Rudolf 37
Ashraf, Khaleed 83
Aumont, Jacques 58

B

Bachelard, Gaston 6, 9, 27, 34,
40, 45, 52, 53, 56-58, 60,
68, 69, 77, 79, 80, 95, 97,
99, 117, 125, 132, 151, 152,
157, 163, 165, 166-168
Ballard, James G. 22
Balthus 76
Banham, Reynier 100
Barragán, Luis 58, 127, 128, 131
Barthes, Roland 13
Bartók, Béla 141, 142
Baudelaire, Charles 41, 139
Bayer, Herbert 70
Benjamin, Walter 68
Berenson, Bernard 61
Berger, John 20
Blomstedt, Aulis 71, 141, 142,
175
Bonnard, Pierre 60, 61
Borges, Jorge Luis 46, 98, 122,
123

Bosch, Hieronymus (El Bosco)
100

Bourgeois, Louise 159, 160
Brancusi, Constantin 51, 52,
67, 136

Braque, Georges 137
Breton, André 101
Brodsky, Joseph 58, 95, 136,
144, 146

Brook, Peter 92, 93

C

Calvino, Italo 13
Caravaggio 126
Carpelan, Bo 143
Carr, Nicholas 16
Casey, Edward S. 33, 34, 40
Castoriadis, Cornelius 31, 64
Cather, Willa 153
Cézanne, Paul 56, 143
Chagall, Marc 97
Chandler, Marilyn R. 153, 155
Chateau, Pierre 100, 101, 134,
135

Chillida, Eduardo 56
Chipperfield, David 89
Cocteau, Jean 98

D

D'Annunzio, Gabriele 165
Davenport, Guy 76
Debord, Guy 19
Dewey, John 62, 63
Dostoievski, Fiódor 84
Durand, Jean-Nicolas-Louis
125

E

Eames, Charles y Ray 102
Eco, Umberto 23
Ehrenzweig, Anton 49, 59,
65-67, 78
Einstein, Albert 37, 66
Eliot, T. S. 82, 129, 169
Evans, Walker 104

F

Fagioli, Ettore 102
Faulkner, William 153
Fehn, Sverre 87, 131

Fichte, Johann Gottlieb 7
Fieldman, Morton 143
Flaubert, Gustave 31
Fondakowski, Leigh 9
Foster, Norman 101
France, Anatole 40
Freud, Sigmund 69, 165
Friedman, Yona 101
Friedrich, Caspar David 158,
164, 167
Fuller, Richard Buckminster 101
Fulton, Hamish 171

G

Galton, Francis 33
Gandy, Joseph 91
Gaudí, Antoni 158, 164
Gauldie, Sinclair 69
Gérard, François 119
Giorgione 77
Goethe, Johann Wolfgang von
63, 169
Goldsworthy, Andy 56, 171
Griaule, Marcel 154
Grimshaw, Nicholas 101
Gudmundsson, Sigurdur 21, 57

H

Halprin, Lawrence 172, 173
Hamilton, Ann 143
Harries, Karsten 96, 138, 157
Heidegger, Martin 33, 103, 104,
132, 152, 154, 156, 157
Hildebrand, Grant 50
Hohlwein, Ludwig 21
Holl, Steven 130-132, 141, 142
Hollein, Hans 100
Homero 31
Horn, Rebecca 143
Hrabal, Bohumil 47
Hugo, Victor 17

I

Invernizzi, Angelo 102
Irwin, Robert 127, 128

J

James, Henry 155
James, William 38, 39
Jarrell, Randall 97, 126

- Johnson, Mark 38, 80, 155
 Johnson, Philip 100
 Jung, Carl G. 68, 69, 161, 165
K
 Kahn, Louis I. 74, 75, 81-83,
 131, 134, 156, 158, 175
 Kandinski, Vasili 37
 Kayser, Hans 141, 142
 Kearney, Richard 13, 15, 22, 34,
 84
 Kepes, György 37
 Khan, Nurur Rahman 83
 Kiefer, Anselm 56
 Klee, Paul 37
 Klein, Melanie 46
 Koestler, Arthur 60
 Kolař, Jiří 87, 88
 Kounellis, Jannis 28, 56
 Krauss, Rosalind E. 139
 Kundera, Milan 96
L
 Laib, Wolfgang 56, 171
 Lakoff, George 38, 8, 155
 Lang, Fritz 122
 Lawrence, D. H. 143
 Le Corbusier 54, 55, 70, 76,
 101, 133, 134, 141
 Leonardo da Vinci 90
 Lewerentz, Sigurd 131
 LeWitt, Sol 71
 Libera, Adalberto 102, 134
 Libeskind, Daniel 92, 94
 Long, Richard 171
M
 Magritte, René 28, 98
 Malaparte, Curzio 102, 134
 Malévich, Kazimir 66, 102
 Malkovich, John 108
 Marcuse, Herbert 22
 Matta-Clark, Gordon 56, 94,
 95, 99, 160
 Mélnikov, Konstantín 101,
 133-135
 Merleau-Ponty, Maurice 31, 38,
 47, 56, 60, 123, 164
 Michaux, Henri 48, 49, 90
 Miguel Ángel 30, 32, 119, 120,
 122, 126
 Mies van der Rohe, Ludwig 74,
 100 102, 107
 Modell, Arnold H. 79, 80, 138
 Mondrian, Piet 101, 122
 Morandi, Giorgio 107, 108
 Murcutt, Glenn 121, 123
 Murdoch, Iris 80
N
 Nelson, Paul 100
 Newman, Barnett 144
 Nicholson, Jack 122
 Nils-Udo 56, 171
O
 Onians, John 50
 Otto, Frei 101
P
 Piano, Renzo 121, 123
 Picasso, Pablo 76, 101
 Piero della Francesca 96
 Pikionis, Dimitris 172, 173
 Piranesi, Giovanni Battista 18
 Plutarco 73
 Pollock, Jackson 78, 90
 Pound, Ezra 6, 39, 128, 146
 Proust, Marcel 95
R
 Reinhardt, Ad 102
 Rietveld, Gerrit Th. 101
 Rilke, Rainer Maria 9, 32, 88, 93,
 105, 106, 143, 146, 161
 Rodin, Auguste 143
 Rogers, Richard 101
 Rorschach, Hermann 90
 Rorty, Richard 136
 Rothko, Mark 55, 102
 Rousseau, Henri 36
 Ruskin, John 54, 174
S
 Sartre, Jean-Paul 6, 27, 31, 34,
 35, 37-39, 76, 84, 93, 162
 Scarpa, Carlo 58, 87, 88, 172
 Scarry, Elaine 31, 47, 76, 117
 Scharoun, Hans 100
 Scheerbarth, Paul 100
 Schindler, Rudolph M. 102, 141
 Sengai 70
 Serra, Richard 56, 124-126, 128
 Siza, Álvaro 131
 Soane, sir John 89, 91
 Solà-Morales, Ignasi de 169, 170
 Stevens, Wallace 143
 Stokes, Adrian 58, 69
 Strømnes, Frode J. 27-29
T
 Tapper, Kain 119
 Tarkovski, Andréi 45, 46, 54, 56,
 72, 95, 98, 106, 170
 Tati, Jacques 98
 Taut, Bruno 100
 Tiziano 95
 Tomlinson, Charles 47, 52
 Turrell, James 126, 128
U
 Utzon, Jørn 120
V
 Valéry, Paul 38, 56, 86, 121, 145
 van Eyck, Aldo 131
 van Gogh, Vincent 101, 103, 104
 Vattimo, Gianni 169
 Vermeer, Jan 30, 32, 96
 Viola, Bill 143
 Vitruvio 71
 Vlamincq, Maurice de 163
W
 Warhol, Andy 101
 Welles, Orson 98
 Wharton, Edith 153
 Williams, William Carlos 8, 143
 Wilson, Colin St John 77
 Wittgenstein, Ludwig 34, 37,
 125
 Wren, sir Christopher 14, 18
 Wright, Frank Lloyd 50, 74, 102
X
 Xenakis, Iannis 141
Z
 Zeki, Semir 30, 32, 50, 139
 Zumthor, Peter 130, 131

Fuentes de las ilustraciones

Pág. 21, izquierda: © Peter Newark Military Pictures/The Bridgeman Art Library; página 21, derecha: © Sigurdur Gudmundsson/i8 gallery; página 28, izquierda: © Claudio Abate, Roma; página 28, derecha: © Scala, Florencia, ADAGP, París y DACS, Londres; página 30, izquierda: © Summerfield Press/Corbis; página 30, derecha: *El arte de la pintura*, c. 1666-1667 (óleo sobre lienzo), de Jan Vermeer (1632-1675), Kunsthistorisches Museum, Viena/The Bridgeman Art Library; página 36, izquierda: © 2013. Digital Image. The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia; página 36, derecha: © Naturhistorisches Museum, Viena; página 49, izquierda: © 2013. Digital Image. The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, ADAGP, París y DACS, Londres; página 49, derecha: © Michael S. Yamashita/Corbis; página 51, izquierda: © The Gallery Collection/Corbis; página 51, derecha: © Giraudon/The Bridgeman Art Library, ADAGP, París y DACS, Londres; página 54, izquierda: © David Churchill/Arcaid/Corbis; página 54, derecha: © Andréi Tarkovski; página 57, izquierda: © Laleh Bakhtiar; página 57, derecha: © Sigurdur Gudmundsson/i8 gallery; página 61, izquierda: © The Bridgeman Art Library, ADAGP, París y DACS, Londres; página 61, derecha: © Rauno Träskelin; página 66, izquierda: © Bettmann/Corbis; página 66, derecha: © The Bridgeman Art Gallery; página 70, arriba izquierda: © Foundation Le Corbusier/DACS; página 70, abajo: © Bauhaus-Archiv/DACS; página 74, izquierda: © Alen MacWeeney/Corbis; página 75, derecha: © Louis I. Kahn Collection, The University of Pennsylvania y Pennsylvania Historical and Museum Commission; página 82, izquierda: © Colección de Sue Ann Kahn; página 82, derecha: © Andrew Holbrooke/Corbis; página 85, derecha: © Gustaf Welin, Alvar Aalto Museum; página 88, izquierda: © Martin Hecl; página 88, derecha: © Klaus Frahm/arturimages; página 91, izquierda: © Trustees of Sir John Soane's Museum; página 91, derecha: © Rauno Träskelin; página 94, izquierda: © The Allan Casanoff Collection/Bridgeman Art Library y Estate of Gordon Matta-Clark/Artists Rights Society (ARS), Nueva York, DACS, Londres; página 94, derecha: © Studio Daniel Libeskind; página 103, izquierda: © 2013. Photo Art Resource Scala, Florencia; página 103, izquierda: © Rauno Träskelin; página 107, izquierda: © DACS/The Bridgeman Art Library; página 107, derecha: © Peter Cook/View Pictures; página 119, izquierda: © The Bridgeman Art Gallery; página 119, derecha: © Seppo Hilpo; página 121, izquierda: © Michel Danancé; página 121, derecha: © Glenn Murcutt; página 124, izquierda: © Tadao Ando Architect & Associates; página 124, derecha: © 2013. Digital Image. Lorenze Kienzle/The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, ARS, Nueva York y DACS, Londres; página 127, izquierda: © Barragán Foundation, Birsfelden/ProLitteris/DACS, fotografía de Armando Salas Portugal; página 127, derecha: © ARS, Nueva York y DACS, Londres, fotografía de Bill Jacobson; página 130, izquierda: © Steven Holl Architects; página 131, derecha: © Atelier Zumthor and Partner, Haldenstein; página 133, izquierda: © Alejandro Lapunzina; página 134, derecha: © Niklas Lähteenmäki y Teemu Nojonen; página 142, izquierda: © Severi Blomstedt; página 142 derecha: © Steven Holl Architects; página 154, izquierda: © Image Source/Corbis; página 154, derecha: © Geneviève Calame-Griaule; página 160, izquierda: © 2013. Digital Image. The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, y Louise Bourgeois Trust/DACS, Londres/VAGA, Nueva York; página 160, derecha: © Generali Foundation Collection, Viena; página 164, izquierda: © 2013. Scala, Florencia/BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín; página 164, derecha: © Kurt-Michael Westermann/Corbis; página 173, izquierda: © Mark Treib; página 173, derecha: © Felice Frankel.