

Arquitectura de amplitud sensorial: otra forma de habitar y concebir el espacio

Óscar Ortega Ruiz

Arquitecto. Licenciado en Filosofía e Investigador en Estética Filosófica y Teoría de las Artes.

MUCHAS DE LAS REFLEXIONES TEÓRICAS de las que la arquitectura ha sido objeto a lo largo del último siglo han surgido mientras se redefinían diversos tipos edificatorios especialmente problemáticos o representativos de su tiempo. Así, el Movimiento Moderno concibió muchos de sus postulados a la par que se determinaban las nuevas condiciones de eficiencia y economía de las edificaciones industriales y productivas, con objeto de adaptarlas a las innovaciones provenientes del ámbito de la ingeniería. De todos es conocida la obsesión de un amplio sector de la vanguardia de principios del XX por la vivienda asequible, en una época de dramática escasez, mientras que en décadas posteriores la preocupación se desplazaba al ámbito de los espacios definidores y conformadores de lo público y a la preservación de lo vernáculo.

Durante los últimos tiempos, marcados por la volatilidad financiera de un mundo de mercados globales cada vez más competitivos, la mayor parte del protagonismo en la esfera de la discusión arquitectónica ha sido ocupado por el que podríamos denominar *edificio icónico*, con vocación de destacar por su singularidad. Hablamos de tipos edificatorios como el edificio cultural —fundamentalmente el museo—, el rascacielos, el

centro comercial y algún edificio gubernamental. Se trata en todos los casos de inmuebles promovidos por entidades de relevancia, ya sean públicas o privadas, cuya erección suele ir precedida de una gran expectación mediática. Son edificios espectaculares, con una innegable vocación de protagonismo, que exhiben soluciones tecnológicas audaces y novedosas. Su erección se enmarca dentro de la estrategia de este tipo de corporaciones por asociar su imagen a valores tales como solvencia, fortaleza, innovación y, en general, éxito social y económico en un mundo de feroz competencia.

Podríamos citar innumerables ejemplos de este tipo de actuaciones, en cuyo ámbito se incluiría el tantas veces invocado *efecto Guggenheim*, el preferido por las instancias políticas regionales en su afán por distinguirse de sus competidores turísticos. Esta dinámica, generada por entidades con gran poder adquisitivo deseosas de rentabilizar las potencialidades propagandísticas y espectaculares de la arquitectura, dio lugar durante las tres últimas décadas a la emergencia de un circuito de arquitectos estrella —*starchitects*— sobre el que han venido recayendo los encargos para llevar a la realidad estas grandes operaciones mediáticas.

86

«Durante los últimos tiempos, marcados por la volatilidad financiera de un mundo de mercados globales cada vez más competitivos, la mayor parte del protagonismo en la esfera de la discusión arquitectónica ha sido ocupado por el que podríamos denominar edificio icónico, con vocación de destacar por su singularidad.»

La apuesta por la espectacularidad y la visualidad icónica de estas construcciones comporta, sin embargo, un entendimiento del espacio público sumamente discutible. Recordemos que autores postmodernos como Robert Venturi, ya en los años sesenta, asumían e incluso celebraban la existencia de esta difusa indistinción entre lo público y lo comercial, por su capacidad de generar espectáculo visual. Una hibridación que ha ido paulatinamente consolidándose y extendiéndose, caracterizando gran parte del espacio público alrededor del mundo, en un proceso que podríamos definir como de *espectacularización* o *turistización* de los centros representativos de las ciudades. Una hibridación que nos deja una serie de inquietantes preguntas acerca de hasta qué punto se puede forzar la confusión entre el espacio cívico y el turístico, entre la utilidad social y el entretenimiento lucrativo.

A este respecto, parece que siguen vigentes las reflexiones que, hace ya casi dos décadas, Giandomenico Amendola realizase respecto al pacto de simulación teatral que inspira y da forma a la ciudad postmoderna. Un escenario de simulación en el que se reviven unos modos de sociabilidad que nos remiten al barroco. Una ciudad de identidades prefabricadas, animada a golpe de espectáculo, fiesta y desfile, donde los arquitectos cumplen con su papel de aportar construcciones que configuran nuevos símbolos de estatus o albergan los cultos hedonistas de las masas, mientras las aspiraciones de lograr la ciudad igualitaria siguen posponiéndose.

Esta ciudad escenográfica se sostiene gracias al efecto producido por un modelo de edificio que constituye una especie de logo mediático, en el que se advierten rasgos monumentales junto a aspectos de espectacularidad y efectismo postmoderno. Hal Foster es uno de los autores más críticos con este tipo de arquitectura-escenario propia de sociedades obsesionadas por activar el consumo. En una de sus publicaciones más recientes, analiza diversos ejemplos de esta tendencia, tan representativa de los últimos años. La potente visualidad del exterior de estos edificios lleva a Foster a considerar que han sido concebidos a partir de la unión de una secuencia de perspectivas impactantes. Un ejercicio consistente en la construcción de imágenes espectaculares congregadas en un artefacto arquitectónico que no parece aspirar a llegar más allá de lo óptico. La dimensión estética de estas operaciones actúa sublimando aspectos propagandísticos, políticos y comerciales. Todo ello sigue una estrategia que pugna por provocar reacciones de asombro, admiración o fascinación.

Este tipo de efectos contribuyen a mermar la capacidad de sociabilización del espectador, decantándolo hacia la pasividad y el ensimismamiento, pues le privan de la posibilidad de una apropiación personal del espacio. En ellos se percibe, en definitiva, un decaimiento de la condición de ciudadano a la de mero consumidor. Compositivamente, muestran un uso recurrente de geometrías impactantes, con recursos tales como grandes voladizos y salientes que salen al encuentro del espectador. Frente a la honestidad



[Vista exterior del museo MAXXI de Roma, exponente de la arquitectura de espectacularidad visual criticada por autores como Hal Foster. Crédito de la imagen: página web del museo: \[www.maxxi.art\]\(http://www.maxxi.art\) Consultada el 28 de noviembre de 2019.](#)

compositiva y al empleo de los materiales conforme a sus actitudes físicas, defendidos por la tradición funcionalista y racionalista, estos inmuebles exhiben un uso espectacularizado de la tecnología y una impostada sofisticación. Por otra parte, suelen desentenderse del contexto sobre el que se ubican, dando lugar a contrastes muy discutibles con inmuebles cercanos, especialmente con los integrantes del patrimonio histórico y cultural.

La proliferación de imágenes espectaculares tan característica de nuestra época resta rápidamente vigencia a este tipo de construcciones, por lo que se hace necesario apelar a recursos cada vez más audaces, cuando no estridentes, para captar la atención del público. No es, pues, extraño que, en el contexto actual de prevalencia generalizada de

lo fugaz, lo despersonalizado y lo virtual, se aprecie un agotamiento de este tipo de estrategias simbólico-visuales y un creciente interés por arquitecturas y espacios que nos apelan desde varios de nuestros sentidos, mostrando valores que nos devuelven al aquí y ahora de nuestra percepción. Aunque la atención por este tipo de espacios se perciba como una relativa novedad dentro del discurso arquitectónico contemporáneo, lo cierto es que la cuestión de las relaciones entre nuestra condición de entes corpóreos y la apreciación del arte cuenta con diversos antecedentes de relevante calado filosófico.

En efecto, ya en 1896, Henri Bergson abogaba por un arte y una arquitectura que apelaran a todos nuestros sentidos en su obra *Matière et memoire*, un libro que gozó de considerable vigencia hasta los

«Un escenario de simulación en el que se reviven unos modos de sociabilidad que nos remiten al barroco. Una ciudad de identidades prefabricadas, animada a golpe de espectáculo, fiesta y desfile, donde los arquitectos cumplen con su papel de aportar construcciones que configuran nuevos símbolos de estatus o albergan los cultos hedonistas de las masas, mientras las aspiraciones de lograr la ciudad igualitaria siguen posponiéndose.»

89

años cuarenta y que fue de nuevo reivindicado por Gilles Deleuze. Consideraciones semejantes podemos encontrar en obras como *El arte como experiencia* de John Dewey, *Fenomenología* de la percepción de Maurice Merleau-Ponty, *La poética del espacio* de Gaston Bachelard o *La experiencia de la arquitectura* de Steen Eiler Rasmussen, aparecido en 1962. Para cerrar este apresurado recorrido, debemos citar el célebre artículo *Escultura en el campo expandido*, publicado por Rosalind Krauss en 1979. En él se da cuenta de la crisis del objeto-imagen en el arte contemporáneo en relación con la escultura. Esta disciplina había venido

desarrollándose tradicionalmente a través de la producción de objetos, en una dinámica inseparable a la lógica del monumento, es decir, ha consistido básicamente en la creación de *representaciones conmemorativas*. Según Krauss, la redefinición de la que era objeto la escultura la estaba abocando a la investigación del espacio que quedaba fuera de las relaciones de otras disciplinas artísticas, en particular, el incierto territorio físico e intelectual ubicado entre el *no-paisaje* y la *no-arquitectura*.

Uno de los artistas involucrados en este giro conceptual era Richard Serra. Su

«En el ámbito estrictamente arquitectónico, sin embargo, queda todavía mucho camino por recorrer para dejar atrás el modelo del edificio como objeto-imagen. El arquitecto y académico finlandés Juhani Pallasmaa es probablemente el autor que, para superar dicho paradigma, defiende con mayor empeño la integración de todos los sentidos corporales en la concepción del edificio. Para él, la arquitectura debe constituir un acto de reconciliación con el mundo mediado a través de los sentidos.»

propuesta estética supone un intento de dejar atrás las tendencias objetuales e icónicas de la escultura, con sus implicaciones ideológicas de ensalzamiento, hacia un encuentro con el espectador desde su presencia vivencial, haciendo uso de recursos que apelan a su realidad corpórea, como la temporalidad, la movilidad o las características físicas de los materiales empleados. El emplazamiento juega un papel determinante en esta concepción. En vez de intentar dominarlo simbólicamente erigiéndose sobre una posición de dominio visual, la escultura de Serra pretende redefinir su entorno aprovechando sus potencialidades ambientales y estéticas.

En el ámbito estrictamente arquitectónico, sin embargo, queda todavía mucho camino por recorrer para dejar atrás el modelo del edificio como objeto-imagen. El arquitecto y académico finlandés Juhani Pallasmaa es probablemente el autor que, para superar dicho paradigma, defiende con mayor empeño la integración de todos los sentidos corporales en la concepción del edificio. Para él, la arquitectura debe constituir un acto de reconciliación con el mundo mediado a través de los sentidos. En nuestra cultura existe un innegable dominio de la visión sobre todo el conjunto de la percepción. Constituye una facultad sumamente representativa de nuestra concepción filosófica. Expresa una hegemonía y dominio intelectual que capta, fija, cosifica, reduce

y totaliza. De esta forma, causa una especie de olvido del resto del cuerpo, una atrofia del sistema sensorial y, por lo tanto, de nuestra potencialidad vivencial.

Según Pallasmaa, esto explica en buena parte la inhumanidad de la arquitectura y de la ciudad contemporáneas, con su predominio de sensaciones que transmiten frialdad, desarraigo y alienación. Estos sentimientos de extrañeza que el ciudadano moderno experimenta en los escenarios urbanos contemporáneos contrastan con el caudal emocional que brota de los ámbitos históricos y naturales, en los que el receptor queda gratamente invadido por un sentimiento de pertenencia y familiaridad. Ello se debe, en su opinión, a la pobreza sensorial de la arquitectura moderna, que apela al receptor tan sólo a través de la visión enfocada, mientras desdeña el amplio abanico de la percepción periférica, que es la que verdaderamente concede experiencias espaciales y corporales envolventes, profundas y satisfactorias.

A principios del año 2014 tuvo lugar en la Royal Academy de Londres la exposición *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*, que surgía con la vocación de presentar a la opinión pública un novedoso capítulo en el devenir de la arquitectura contemporánea, claramente diferenciado de los anteriores. Una arquitectura reimaginada más allá de su mera visualidad, desde su percepción a través de varios de nuestros

sentidos simultáneamente, enfatizando nuestra condición de sujetos somáticos. A pesar de los antecedentes teóricos que han venido apuntando en esta dirección a los que hemos aludido, es sólo durante los últimos años cuando se aprecia una puesta en práctica de dichos principios, según exponía el historiador Philip Ursprung en el catálogo de la exposición.

Muchas de los edificios erigidos conforme a estos principios se ubican en la periferia cultural de nuestro mundo globalizado, alejadas de las grandes metrópolis que suponemos foco de todas las innovaciones. Es el caso de las construcciones educativas de Diébédó Francis Kéré en la región de Gando, Burkina Faso, ejecutadas empleando mayoritariamente arcilla local. Desde el punto de vista conceptual, en estos edificios la arquitectura juega el papel de potenciadora de los atributos sensoriales del medio en el que se encuentra, como se observa en los baños construidos en la localidad suiza de Vals por Peter Zumthor, el arquitecto de la creación de atmósferas y de la presencia de los materiales. En este caso, el artefacto construido intensifica la experiencia perceptiva del agua termal que brota de las cavidades de piedra.

Como en tantas otras cuestiones, aquí occidente parece estar adentrándose en una temática que se encontraba presente en las tradiciones culturales de oriente y que, por desgracia, quedó relegada incluso en sus regiones de origen a consecuencia de la proliferación de los usos occidentales. Entre la constelación de conceptos asiáticos que podríamos asociar con el problema, se encuentra el japonés de *ma*. El arquitecto Kengo Kuma resalta su importancia para comprender la sensibilidad japonesa respecto de la arquitectura. *Ma*, antes que una característica física, designa una experiencia en la que apreciamos el vacío espacial en sentido positivo y significativo. Se trata también de un concepto que se usa en poesía y música para referirse a las pausas y silencios necesarios para posibilitar la fluencia, así como la valoración del contenido musical o poético.

Hablamos de un modo de sensibilidad radicalmente distinto y, seguramente, incompatible con las concepciones occidentales de edificio como objeto y de arquitectura planificada desde su visualidad. La apreciación de *ma* se corresponde con una experiencia del espacio en tanto que presencia aprehendida desde nuestra corporeidad. Frente a la obviedad y



92

[Vista parcial de la ampliación de la Escuela Primaria de Gando de Diébédó Francis Kéré.](#)
[Crédito de la imagen: página web del estudio de arquitectura Kéré: \[www.kere-architecture.com\]\(http://www.kere-architecture.com\).](#)
[Consultada el 28 de noviembre de 2019.](#)

univocidad de lo visual, aquí se pretende una inmersión sensorial en la que resulta deseable cierta ambigüedad o indistinción entre contrarios tales como iluminación y penumbra, interior y exterior o entre estructura y cerramiento, con objeto de enfatizar el juego de seducción somática.

También para el crítico y académico Yeo Kang Shua y el arquitecto Li Xiaodong existe una diferente concepción del espacio en occidente y oriente. Según ellos, occidente ha establecido sus relaciones con el mundo sobre la base de una distinción, la de sujeto activo frente a objeto pasivo, que no existe como tal en culturas orientales como la china. Consecuentemente, la arquitectura occidental se ha venido desarrollando a través de recursos como la perspectiva: una estrategia óptica que se interpone entre el observador y lo representado. Esto, aplicado al artefacto construido, le confiere un marcado carácter de objeto inerte que se percibe desde un exterior. Por contra, en la tradición cultural china, valores como la sutileza, lo intangible o el vacío priman sobre la obviedad funcional de occidente. Por encima de esas constricciones, el espacio debe presentar una disponibilidad amplia que permita distintos usos e interpretaciones. Además,

todo debe avenirse adecuadamente con el *qi*, el cauce de energía que liga todos los entes físicos. No en vano, en la China clásica, la articulación de espacios de forma armoniosa era considerada un arte a la altura de la caligrafía, la pintura o la poesía. Adviértase que hablamos de armonía en sentido amplio, como buena disposición de las partes entre sí, del conjunto con su entorno físico y de la obra con el legado cultural precedente.

Gran parte de la crítica especializada ha acogido muy favorablemente este tipo de intervenciones. Peter Zumthor obtuvo el premio Pritzker allá por 2009. La labor de arquitectos como Pallasmaa o Kéré también ha merecido importantes reconocimientos. Ambos fueron galardonados con el premio de arquitectura Schelling en 2014, el primero por su labor como crítico y el segundo por su obra construida. Kéré también ha sido el ganador del premio Arnold W. Brunner en su edición de 2017. Por su parte, Li Xiaodong obtuvo, en 2014, el premio Moriyama RAIC, instituido para reconocer la aportación de arquitecturas que ofrecen posibilidades innovadoras a sus usuarios. Más recientemente, en 2018, Kengo Kuma obtuvo el premio nacional japonés al buen diseño. Sin embargo,



[Vista invernal de la biblioteca de Liyuan de Li Xiaodong. Crédito de la imagen: página web del Atelier Li Xiaodong: \[www.lixiaodong.net\]\(http://www.lixiaodong.net\). Consultada el 28 de noviembre de 2019.](#)

«En la tradición cultural china, valores como la sutileza, lo intangible o el vacío priman sobre la obviedad funcional de occidente. Por encima de esas constricciones, el espacio debe presentar una disponibilidad amplia que permita distintos usos e interpretaciones. Además, todo debe avvenirse adecuadamente con el qi, el cauce de energía que liga todos los entes físicos.»

resta mucho para que los valores sensoriales que defienden estos autores en muchos de sus edificios puedan considerarse implantados en la práctica usual de la arquitectura contemporánea.

Probablemente, la crisis del edificio icónico y monumental que ha dominado la discusión de los últimos años se encuentra relacionada con el declive de una forma de hacer ciudad y de un concepto de progreso que se han mostrado insostenibles y probablemente injustos. La sociedad y, con ellos, la arquitectura y el urbanismo se enfrentan actualmente a retos de gran trascendencia. Lograr ciudades y construcciones más humanas y respetuosas con el medio ambiente es, seguramente, el más importante de ellos. Lo más deseable sería que las nuevas concepciones de edificio que se derivasen de afrontar estos desafíos atendieran también a nuestra realidad de entes corpóreos y sensoriales como parte de esa misma naturaleza que tratamos de preservar. De este modo estaríamos dando paso a un humanismo renovado y más acorde con los retos de nuestro tiempo. —

Referencias

Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna*. Tr.: M. García y P. Susteric. Madrid: Celeste Ediciones, pp. 136-157.

Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Tr.: J. A. Vitier. Madrid: Turner Publicaciones, S.L., pp. 109 y ss. Foster habla de edificios tales como el museo MAXXI de Roma, el Centro Rosenthal de Arte Contemporáneo de Cincinnati o los pertenecientes al Campus Vitra de Basilea, aunque, realmente, la lista sería prácticamente interminable.

Krauss, R. (1979) *Sculpture in the expanded field en October*, nº 8, pp. 30-44. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, Cambridge.

Pallasmaa, J. (2014) *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Tr.: M. Puente y C. Muro. Barcelona: Gustavo Gili, p 22.

Íbid., p 15.

VV.AA, (2014). *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*. Catálogo de la exposición del mismo nombre. Londres: Royal Academy of Arts, pp. 47 y ss.

La entrevista a Kengo Kuma se encuentra incluida en el catálogo de dicha exposición, *op. cit.*, pp. 59 y ss.

Li Xiaodong, Yeo Kang Shua. (2008). *Chinese Conception of Space*. Beijing: China Architecture & Building Press.

Recordemos que el Libro del Tao incluye un epigrama dedicado al vacío que muestra un sorprendente tono moderno. Lo reproducimos tomado de la siguiente versión: Lao-Tse, (1996). *Tao Te Ching*. Epigrama XI. Tr.: C. Elorduy. Madrid: Editorial Tecnos.

El vacío más útil que lo sólido

a). *Treinta radios hacen el cubo de una rueda, pero lo útil para el carro es su nada [el vacío de su hueco].*

b). *Con arcilla se fabrican las vasijas, pero en ellas lo útil es la nada [de su oquedad].*

c). *Se agujerean puertas y ventanas en la casa, y la nada de ellas es lo más útil para ella.*

d). *Así pues, en el ser está el interés. Pero en el no ser está la utilidad.*