



Sobre ámbitos y atmósferas la experiencia estética en el taller de proyectos I

Universidad Central de Venezuela Facultad de Arquitectura y Urbanismo Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva
Septiembre 2016

Pedro Franco A

a mis alumnos.....que vivan los estudiantes!

Agradecimientos

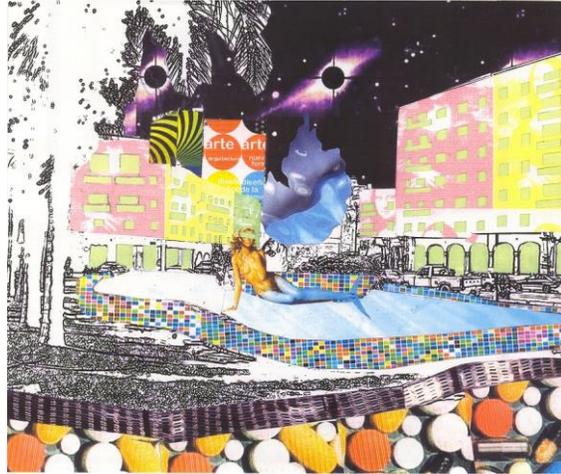
a Alejandra González, José Enrique Blondet, Aguedita Coss, Yuraima Martín, Daniel Belandria, Maya Suárez, José Luis Hernández, Andrea Graterol, María Gabriela Parra, Eduardo Páez Pumar, Gustavo Luís Legórburu, Álvaro Rodríguez, Virginia Solórzano, Sandra Martínez, Alexandra Obiol, Joan Mitjans, David Roldán, Jesús Herrera, Marvi Méndez y Hernán Rangel, por todo el apoyo y a Anaida Carquez y Francisco Bassin por sus hermosas imágenes.

El arquitecto debe saber cómo mirar, para que por encima de los análisis racionales y de los problemas materiales pueda pensar en los valores espirituales del hombre...

Luís Barragán

INDICE

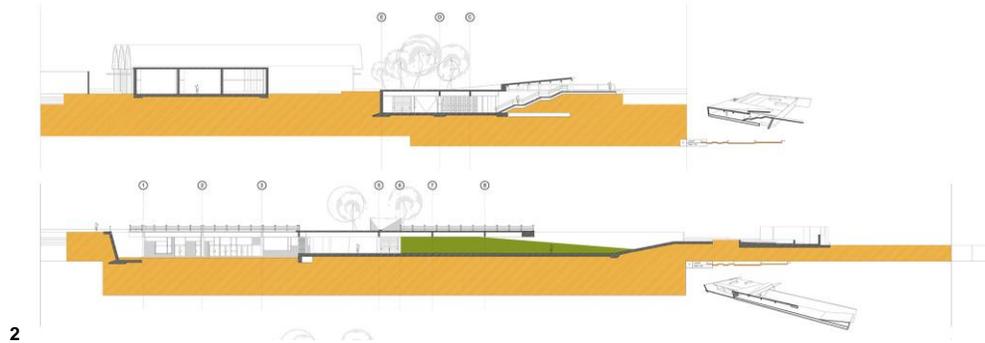
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO	
I Un mundo de razones	17
I.I Una idea del ahora	17
I.II Sobre lo sensible en la arquitectura	24
I.III Gerard Vilar y la estética del reconocimiento	42
II El mundo sensible de las atmósferas	50
II.I Sobre la estética de la naturaleza	50
II.II Gernot Böhme y la estética de las atmósferas	55
II.III Las atmósferas de Peter Zumthor	68
III Conclusiones	90
REFERENCIAS	92



1 Plaza O'leary Caracas 2 Collage Gleymilcar Luna 2007
Taller de Croquis de Arquitectura UDUNO EACRV FAU UCV

En una conversación con los estudiantes del taller de proyectos de X semestre, con motivo de una revisión de la primera idea del trabajo que como ejercicio les daría el título de arquitecto, luego de presentar el “análisis” gráfico donde se sintetizaban las condiciones del lugar, emplazamiento, usos, flujos de circulación, orientación, preexistencias, etc. junto con la pequeña maqueta del contexto con el objeto arquitectónico que esbozaba esa primera idea, les pregunte, porqué estas ideas? realmente piensan que estas pueden ser las opciones? – en lo especial a uno de nuestros aventajados alumnos, que presentaba una idea que para aquel entonces pensaba que no era acorde con el lugar – El respondió algo como, ¡es que deseo que el edificio que propongo destaque sobre el lugar y muestre la arquitectura que

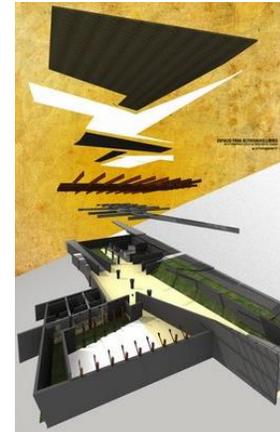
pienso...! ante su espontánea respuesta, vino a mi entonces una inmediata respuesta: ¡la imagen! ¡es la relevancia de la imagen!!!. En el jovial pensamiento de un ser contemporáneo, quizás muy parecido a mi, porque vivimos a punta de ilusiones en este espacio fluido de tecnologías y esperanzas, creí comprender lo que significaba el “mundo estetizado”. Quizás aquí comenzó esta experiencia, por decir que empezó en algún momento, que marca un mundo de razones como dice Gerard Vilar. Luego del episodio, les pedí entonces, que más allá del análisis formal al que veníamos acostumbrados, tratásemos de mirar de manera distinta, de forma más íntima el lugar, más acá de la gran escala de aproximación, desde el ámbito, del espacio inmediato, de manera más natural, más de cerca, como se vive de verdad, o como Quaroni, que vio las horas transcurrir sobre la plaza. Lamento no poseer registro del proceso de esa primera experiencia, salvo el resultado final de uno de los ejercicios (imgs.2/3/4). Sigue en la memoria lo que se definió, como la aproximación perceptual a los ámbitos para la arquitectura ideada, concepción que ahora, junto a otras, aspira valorar el componente estético de la arquitectura dentro del proceso de ideación y del proyecto en los talleres de pregrado. A continuación la síntesis de esta experiencia que tiene como justificación, la posibilidad de comprender un poco más este mundo y tratar de aportar lo mejor de nuestra disciplina para una vida feliz.



2



3



4

2/3/4 Centro para el arte no convencional / UCV Planta y despiece axonómico
Trabajo final X semestre UDUNO EACRV FAU UCV Prof, Pedro Franco

David León 2008

Introducción

Es innegable el aporte que han dado a la vida contemporánea los medios de difusión de la información y el alto nivel de los sistemas para la representación de las imágenes. La posibilidad de vivir prácticamente acontecimientos que se desarrollan en lugares distantes dando un cambio a la relación espacio- tiempo, y la apertura a nuevas ideas en los campos de la cultura, las artes y la arquitectura, que incluyen por ejemplo, la alternativa de pensar la vida desde mundos virtuales o mundos paralelos, son muestra de los cambios importantes que vienen de la mano con los avances tecnológicos. En lo particular de la arquitectura, el proceso de comprobación de las ideas arquitectónicas, cuenta ahora con la versatilidad de los sistemas digitales que han aportado una nueva dinámica de evaluación a las operaciones de desarrollo de los proyectos. Con efectividad y en poco tiempo, por la especial condición de reproducción de las imágenes fijas y en movimiento, es posible percibir y comunicar la apariencia casi real que tendrá el objeto arquitectónico ideado. Posibilidades que no solo refieren a la condición de los elementos técnicos, formales y materiales, sino también a la reproducción de las posibles condiciones de cómo percibiremos al objeto arquitectónico en la relación con los lugares que interviene, de cómo podría vivirse el espacio, de cómo podrían percibirse y sentirse las atmósferas de los ámbitos de la arquitectura en la interacción de su forma y espacio con las cualidades del ambiente y las circunstancias eventuales de los elementos de la naturaleza. Con los medios de alto valor de comunicación y reproducción tecnológica están también abiertas las posibilidades para expresar y transmitir la emoción que puede producir el espacio de la arquitectura.

Pero los avances en estos campos no vienen solos, les acompañan los efectos de las circunstancias políticas, económicas y sociales, donde a través de los avances y alcances de

la comunicación de masas, se manipula con intenciones de diversa índole el uso efectivo de la imagen, instaurando nuestra cultura global y estetizada, donde destacan fundamentalmente las apariencias. Como parte de este mundo global, el contexto académico de la enseñanza de la arquitectura vive también, como es lógico, las circunstancias de estas relaciones de tensión entre la relevancia de la imagen y las necesidades reales de la sociedad.

De las observaciones y conversaciones sobre el uso los nuevos recursos y la producción de las imágenes en la actividad específica de los talleres de proyectos en las aulas de la escuela de arquitectura, manifestábamos que parecía que en el momento del planteamiento de las ideas y durante el proceso de ensayo de proyecto de arquitectura – momentos donde la imagen del objeto esta en el primer orden por su capacidad de expresión, valor simbólico y donde se pueden comenzar a comprobar las intenciones e interpretaciones – quedaba la sensación, de que la forma como se le daba uso al recurso de producción de las imágenes digitales, es a la manera como se actúa ante un video juego, como en actitud de entretenimiento. Donde se juega con la forma por sí misma y donde los aspectos de orden conceptual o ambiental, por ejemplo, parecieran ser eventos que se determinan a partir de las condiciones de la casualidad. De igual forma, en lo que concierne a los resultados de los ensayos proyectuales, donde más allá del uso adecuado de los recursos de representación y sus códigos, que se comprende son parte importante del proceso de síntesis, se observaba la tendencia a trabajar la imagen del objeto arquitectónico con un alto grado de efectismo, al estilo de la estética de un video clip, que parecía apuntar más al carácter efímero propio del orden de lo escenográfico que de lo arquitectónico. Esta actitud o condición la relacionamos a la idea de Neil Leach (2000) sobre la imagen que embriaga, que explica la condición de

nuestro mundo estetizado, saturado de información, paradójicamente con menos significado y de una arquitectura anestesiada condicionada por la relevancia de la imagen.

De las preguntas, de ¿cómo no sentirse seducido ante las imágenes si nuestro mundo está lleno de imágenes seductoras?, de ¿cómo no sentirse embriagado ante la imagen tridimensional con movimiento, que cambia su materialidad con las intensidades de la luz en la pantalla de plasma de un ordenador que nos da la sensación de vivir una realidad, así sea virtual?, o de ¿Cómo hacer “relevante” el uso de las imágenes en el proceso de generación de las ideas y proyecto de arquitectura con los recursos tecnológicos que tenemos? Concluimos, especialmente en lo que refiere a la inquietud sobre el proceso de la producción de las imágenes, que las respuestas no estaban en el recurso de construcción de las imágenes, o en los valores globales que se pueden adquirir de manera inmediata a través de las redes de información, o en la trascendencia formal y material de algún hito arquitectónico que por su “atractivo” se tome como referencia. Pensamos que están, en la disposición a revelar y a aprender el valor de la síntesis arquitectónica – al hecho arquitectónico en su relevancia conceptual, social, material, ambiental, simbólica y estética – como evento determinante de la realidad en la experiencia de vida, y en la disposición, a comprender que el manejo de los nuevos recursos tecnológicos son parte de la naturaleza de las nuevas generaciones.

Sobre el tema, tocado “tangencialmente” en la investigación que precedió a esta experiencia *La estética del minimalismo en la arquitectura* (Franco 2011), se hacía referencia a las consideraciones de Vittorio Gregotti en *Desde el interior de la arquitectura* (1993). Gregotti determino que por estos tiempos, se habla insistentemente de la construcción de la imagen y su comunicación “como un objetivo prioritario del proyectar arquitectónico y parámetro inmediato de juicio de la calidad del proyecto.” (p.92 Gregotti en Franco). Dijo que

dadas las condiciones, la imagen del objeto de la arquitectura responde a los valores del mercado, y este por lo tanto, habría perdido su carácter constitutivo.

“Esta condición de la primacía de la imagen-mercado, ha contribuido negativamente en la separación de los aspectos que le dan coherencia al proyecto de arquitectura (aspectos morfológicos, históricos contextuales, técnicos y programáticos). En tal sentido considera que la pérdida de homogeneidad atenta contra el principio de totalidad que debe caracterizar a la obra de arte y se pregunta, como será posible salvaguardar dentro de este contexto “la indispensable actividad del imaginar constitutivo, del pensamiento que produce, corrige, transforma, interpreta, recuerda” (p.109)¹ ante el contexto de la imagen- mercado y el efecto de su comunicación. Para Gregotti la arquitectura, así como toda práctica artística, se fundamenta en las acciones de la construcción.” (p.93 Franco ob.cit).

Las intenciones y el espíritu de la experiencia que ahora aquí se presenta, se conjugan probablemente en la frase con que se cerró el tratamiento de este aspecto en la investigación referida: “Finalmente, el riesgo se presenta en la aparente forma de una realidad distorsionada. Que implicaría la reducción de la experiencia que provee el objeto de la arquitectura ante la posibilidad de una estética de la arquitectura que fetichiza la imagen, que sólo representa una membrana superficial que embriaga y anestesia, perdiendo su sentido original la “elevación de los sentimientos y emociones y una concientización de los

¹ Gregotti en Franco. ob.cit.

sentidos.”² (p.93) Ahora, desde el ámbito del taller de proyectos, dentro de la modestia de su espacio, se aspira a valorar las grandes posibilidades de nuestro tiempo y reconocer las especiales razones que han determinado el pensamiento y el que hacer de nuestra disciplina.

En un orden general que comparte la idea de Gerard Vilar (2000), sobre un posible estado de la reconciliación, que desde el marco de la estética, alienta a reconocer las “posibilidades” de la vida contemporánea con sus complejidades, en un mundo que aspira al equilibrio entre un estado más “natural”, los avances tecnológicos y las circunstancias de lo socio económico. Se propuso, promover el justo lugar a las ideas de arquitectura, a sus imágenes y representaciones, que sugieren la posible realidad en los procesos de ideación y proyecto arquitectura en los ensayos de los talleres de proyecto arquitectónico de pregrado.

Se estableció, que al denotar el componente estético de la arquitectura es posible fortalecer las premisas que determinan el sentido, los conceptos y los procesos que constituyen el hecho de lo arquitectónico. Se propuso, la estrategia de valorización del componente estético de la arquitectura, formulada especialmente en la manera de fortalecer el aprehender a mirar y, el aprehender a evocar la experiencia sensible – la experiencia estética – ante el espacio, la forma, los ámbitos y el lugar de la arquitectura. Intención formulada, desde el marco crítico con base en las ideas de Immanuel Kant, sobre “la capacidad de reconocer forma, irreductible al uso de la razón e incontrolable por criterios de interés o utilidad práctica” en una operación donde “ las facultades del conocimiento – la imaginación y el entendimiento – actúan de modo atípico sobre estímulos sensoriales, llevando a cabo un acto de intelección visual”. Bajo el dominio del juicio estético

² Franco (ob.cit)

desinteresado en la experiencia de formalidad del objeto arquitectónico, de su origen y producto, dentro de la legalidad de un orden que constituye a un determinado sistema estético, en este caso de la contemporaneidad.” (p.81. Franco. ob.cit)

El ensayo de formulación propuesto, que reconoce la distinción hecha por Jiménez Damas, Rodríguez Muir y Mariño Elizondo (1985) de los “aspectos pertenecientes al mundo del sujeto que, en forma de sensaciones y valoraciones estéticas, predisponen a una cierta actitud de “frucción” del objeto diseñado, característica de todo proceso proyectual y creativo” (p.9) en las reflexiones sobre la investigación del proceso de enseñanza-aprendizaje de la arquitectura³, conllevó a la inclusión en los contenidos programáticos específicos de la asignatura diseño arquitectónico del taller de proyectos⁴, de los conceptos: *evento arquitectónico* como referente estético de la síntesis arquitectónica – la interrelación de las dimensiones que establecen la concepción de la totalidad arquitectónica – y, *ámbito espacial*, como el referente estético arquitectónico a los diversos espacios (lugares) donde se establecen las actividades y experiencias de vida determinadas por el objeto arquitectónico.

Así mismo, como parte de la estrategia instruccional se propuso en el orden de estos conceptos, el ensayo de las estrategias de: *los grados de aproximación perceptual* como orden para mirar y comprender las condiciones del espacio preexistente y para verificar las

³ LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA Y LA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL EN ARQUITECTURA.(Ponencia) Jiménez Damas, L, Rodríguez Muir, A. y Mariño Elizondo, A. (1985) Primeras Jornadas de Investigación. Sector Diseño. Escuela de Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela.

⁴ Ver en <http://unidaddocenteuno.blogspot.com/> Prof. Pedro Franco A. *Programas de diseño arquitectónico periodos 2011 a 2013*. Prof. Pedro Franco. Taller de proyectos Unidad Docente Uno EACRV Facultad de Arquitectura y Urbanismo / Vice Rectorado Académico / Universidad Central de Venezuela.

condiciones del objeto arquitectónico ideado en su intervención y vinculación con el lugar. *El programa espacial* como orden para la comprensión de la síntesis arquitectónica con fundamento en las categorías para el análisis del objeto arquitectónico, y *Las categorías estéticas del tratamiento de la materialidad arquitectónica* como categorías de orden estético de la arquitectura para la comprobación de las ideas dentro del desarrollo del proceso de proyecto.

El presente trabajo tiene como objetivos revisar los conceptos y las estrategias aplicadas en la experiencia, que motiva como se ha referido, a la valorización del componente estético – componente emotivo – de la arquitectura dentro de los ensayos del proceso de ideación y proyecto en los talleres de pregrado.

En el Capítulo I, *Un mundo de razones*, se hace la revisión sobre las posibles condiciones por donde transita la estética de la contemporaneidad de la arquitectura, en base a las consideraciones de Gerard Vilar y Roberto Masiero. Se presentan así mismo, las posiciones y consideraciones de arquitectos contemporáneos, como Toyo Ito, Diller Scofidio + Renfo, Steven Holl, Tadao Ando y Peter Zumthor sobre el marco de la emoción y la experiencia sensible en la arquitectura y en el proyecto de arquitectura. Como cierre del capítulo se presenta la propuesta sobre la Estética de la Reconciliación de Gerard Vilar, que reinterpreta las ideas de Immanuel Kant y la lectura negativa de Teodoro Adorno, y que da base al marco teórico estético general de la experiencia propuesta.

Más adelante en el Capítulo II, *El mundo sensible de las atmósferas*, también desde las consideraciones de Gerard Vilar, se hace referencia a las visiones contemporáneas sobre la estética de la naturaleza. De las posiciones presentadas, por su vinculación directa a este estudio, se considera la propuesta de Gernot Böhme, *Aisthetics* formulada a partir de la concepción de la “atmósfera”. La idea de Böhme posteriormente, se relaciona con los

planteamientos de la fenomenología de la percepción de Merleau Ponty y con algunas concepciones del arte y la arquitectura contemporánea. Se finaliza el capítulo, revisando las ideas de Peter Zumthor sobre la emoción en la arquitectura y en el proceso del proyecto a partir de su experiencia íntima y personal, contenidas en su disertación *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*.

La metodología que se siguió en este estudio se basó en la investigación documental con apoyo de los procesos propios del método hermenéutico para el análisis de documentos verbales y visuales.

I Un mundo de razones



5 *Un realismo no tan mágico. (Maggi en Petare)*

Anaida Carquéz Soler 2012

I.I Una idea del ahora

En el ensayo *El desorden estético*, Gerard Vilar (2000) hace una especial reflexión sobre la condición de la “estética contemporánea” y de las posibilidades que tiene la estética como

disciplina, para comprender y destacar los “valores” de la cultura de la contemporaneidad. En un sentido general, establece que la diversa gama de manifestaciones de las disciplinas artísticas vienen enmarcadas en el orden de un estado de entropía estética, donde la evolución del desafiante arte moderno después de los años setenta “se ha trocado en un desarrollo policéntrico de corrientes neo- y post- cuya característica más notoria es la dispersión” (p.11). Para Vilar este desorden estético se manifiesta por la situación de “miseria de gusto” o incapacidad de juicio estético, situación de la cual participan los creadores, los críticos y el público general del mundo occidental. Desde su punto de vista, el arte de la contemporaneidad está determinado por la primacía del “goce estético, el conformismo, el dominio de los imperativos económicos y la búsqueda descarada y sin freno del éxito social” (p.10). Estas condiciones, que sugieren la idea de un proceso de estetización de todos marcos de la vida cotidiana, tienen eco también en la reflexión sobre la estética de la arquitectura. Neil Leach en su estudio sobre la estética de la arquitectura de principios del siglo XXI, *la an-estética de la arquitectura* (2001), considera también la idea del mundo estetizado, destaca la condición de primacía de la imagen: la imagen es la hiper realidad que embriaga, donde “todo se valora por su apariencia”.

Para Leach la arquitectura bajo la sobre-estimulación a hecho de la imagen un fetiche, marcando distancia con los valores de su significado original. “Una sociedad inundada de imágenes experimentará una consiguiente reducción en la sensibilidad social y política, ya que la embriaguez conduce a un descenso de la conciencia crítica.” (p.95). En un proceso que conduce a una mayor estetización, la única salida posible está en el colapso total del sistema. La arquitectura dice, se ha anestesiado de tanta embriaguez. Si se le hace justicia a

estas referencias, se puede establecer que este tiempo de la supermodernidad ⁵, es tiempo de la vida estetizada, a la orden de las estrategias masivas del consumo y de la política. Tiempo y espacio de las imágenes seductoras que evocan estados ideales para la construcción de la vida. Tiempo de la cultura que se distingue como global, que fluye en las redes con el hedonismo y la individualidad a super velocidad, pero que si se piensa desde una visión optimista, idealista quizás, es paradójicamente también, tiempo y espacio de la pluralidad, fundamentada en el valor de la intersubjetividad.

La evolución de la arquitectura en el marco de la supremacía de la racionalidad instrumental en el período de la alta modernidad, ha motivado especiales reflexiones y llamados desde el campo de la filosofía, trasladadas al marco contemporáneo fortalecen todavía los pensamientos sobre el papel que debe jugar la disciplina dentro del marco social y cultural. En el pensamiento de Theodor Adorno y en el de Martin Heidegger, destacó la preocupación sobre la deshumanización de la arquitectura bajo el orden de la cosificación de la vida. Posiciones que parecieran tener eco en la crítica sobre la arquitectura actual, en reflexiones como las de William Curtis, por ejemplo, que en “*La crisis del “star system”*” (2008), dice que la arquitectura ha perdido su alma y se ha vulgarizado como forma de publicidad ⁶, en alusión directa a la labor de los reconocidos maestros arquitectos de la contemporaneidad, los “arquitectos estrella” del *star sistem*.

⁵ El término “supermodernidad” se utiliza para designar el período desde las dos décadas finales del siglo XX hasta el presente, posterior a la alta modernidad que engloba los períodos desde la aparición de las vanguardias hasta finales de los años 70. El término se toma del estudio “*Supermodernismo arquitectura en la era de la globalización*” de Hans Ibeling (1998) Ed. Gustavo Gili Barcelona.

⁶ Se pregunta Curtis: “¿Necesitamos de verdad más museos como parques temáticos, aeropuertos faraónicos que no funcionan o rascacielos con formas vagamente fálicas? La arquitectura tiene objetivos más serios que perseguir...contribuyendo de manera positiva tanto a la ciudad como a la naturaleza.” (ob.cit) Disponible en [www. El país. España. 12/04/2008](http://www.El país. España. 12/04/2008).

Adorno en la *Dialéctica del iluminismo* (1988), una reflexión sobre la condición de la cultura del siglo XX, formula el concepto de la “Industria Cultural”⁷. Desde una visión que se ha establecido como la “dialéctica negativa”⁸, denuncia la agresividad y el horror de la cultura totalmente controlada por los sistemas e intereses del capital. En oposición a la idea del establecimiento de un estado de caos cultural, advirtió que los hechos confirman lo contrario. Pensaba que los sistemas de la *mass media*, la política y la mercancía funcionan en perfecta sincronía como la más sofisticada línea de producción, la aparente cultura dispersa es realmente una “industria” muy bien estructurada. Dentro de este orden reflexionó sobre la arquitectura, comprendida desde su más alto nivel hasta la célula primaria, desde la gran urbe hasta el espacio íntimo de la vivienda. En “una civilización que le da a todo un aire de semejanza” (p.1) reconoce el estado del cambio constante y novedoso, de la imperiosa acción del consumo disfrazado de valor tecnológico:

“Ya las casas más viejas cerca de los centros de cemento armado... marginales a la ciudad cantan ya - como las frágiles construcciones de las ferias internacionales - las loas al progreso técnico, invitando a que se los liquide, tras un rápido uso, como cajas de conserva. Pero los proyectos urbanísticos que deberían perpetuar, en pequeñas habitaciones higiénicas, al individuo como ser

⁷ Theodor Adorno junto con M. Horkheimer en 1944 introducen el concepto “Industria Cultural” para designar a la dimensión artística de la sociedad de mercado. Con una visión pesimista se describe la condición alienante del arte de las masas y del consumo. Ver Horkheimer, M y Adorno, T, *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

⁸ En cuanto a la definición de “dialéctica negativa” del pensamiento de Adorno, Vilard al referirse a la estética negativa del autor establece que “... pone el acento en la negatividad como interpretación del sentido de la misma.” (ob cit) (p.92) por ejemplo, “..el arte moderno auténtico es negativo en el sentido que habla de sufrimiento y produce displacer..” (p.92) “..la obra de arte, aun siendo un producto de la sociedad, es negativa para con la sociedad, a la que niega, denuncia y critica..” (p.92)

independiente, lo someten aún más radicalmente a su antítesis, al poder total del capital.” (p.1)

En una oda que refleja la aspiración sobre la búsqueda de un estado de vida no conducido y distante de estereotipos, se opone a la marcada condición de los órdenes del positivismo. Adorno llega a enfrentarse especialmente al discurso anti ornamento de Adolf Loos, que favorecía a la racionalidad y al funcionalismo. En *Funcionalismo hoy*⁹, establece que lo irracional es fundamental en la sociedad. Posición que según Roberto Masiero en su estudio *Estética de la arquitectura* (2003), abre una invitación a darle crédito a la reflexión estética sobre la arquitectura y a cultivarla. Al establecer que Adorno precisa “que en la arquitectura pueden reconocerse todos los elementos de la dialéctica (si bien negativa) propia de todo arte ligado a un fin.” (p.260), cuando hace referencia al carácter psicológico del ornamento donde determina que el mundo práctico – que requiere de respuestas precisas para sus fines – se necesita también del ornamento¹⁰.

Por su parte Martin Heidegger, en su visión que giraba en relación a la distinción entre el ser y el ente – pensaba que en el regreso a la pregunta por el sentido del ser, el hombre podría encontrar el camino para alcanzar la libertad – en “Construir, habitar, pensar”¹¹ (1951)

⁹ Ver “Funcionalismo hoy” en T. Adorno. *Critica y cultura de la sociedad I*. (1988) Ed. Akal. Disponible en <http://books.google.co.ve>

¹⁰ Siguiendo con este tema, Adorno lleva al funcionalismo a la categoría de estilo, en el sentido de que “la negación absoluta del estilo se convierte en un estilo.” (Adorno en Leach p.29). Masiero (ob.cit) por su lado, establece que desde esta óptica, ornamento y función están destinados a entrelazarse. En cuanto al tema del “arte ligado a un fin” dice: “Adorno señala la superación del conflicto entre lo que está vinculado a un fin y lo que está libre del mismo: el pensamiento estético, en el momento en que piensa el arte, debería ir más allá del arte mismo. El arquitecto se encuentra en la primera línea de este ir más allá, en el centro de lo existente.” (p.260)

sugiere desde la revisión etimológica del construir y el habitar, la revisión de las posiciones arquitectónicas sobre las operaciones del edificar, del sentido de la disciplina en un marco ontológico.

“...el habitar es *el rasgo fundamental* del ser según el cual son los mortales. Tal vez este intento de meditar en pos del habitar y el construir puede arrojar un poco más de luz sobre el hecho de que el construir pertenece al habitar y sobre todo sobre el modo como de él recibe su esencia. Se habría ganado bastante si habitar y construir entraran en *lo que es digno de ser preguntado* y de este modo quedarán como algo *que es digno de ser pensado*.” (p.11)

En la visión idealista que germinaba desde el fundamento de la célula madre del habitar, la casa, se opone radicalmente a la instrumentalidad y a la cosificación. La solución a la carencia de refugios a través de la construcción seriada, particularmente en la Alemania de la segunda post guerra, pensaba requería de la pregunta “digna” por la construcción de los mejores lugares para la vida, donde el habitar se encumbrara a su fundamento ontológico. Aunque Masiero (ob.cit) estime que Heidegger no resolvió el tema de la contradicción instrumentalidad – arte, al presentar el antiguo conflicto sobre la arquitectura como arte¹², reconoce la influencia de su discurso en el debate en la disciplina en los últimos tiempos. Por

¹¹ Conferencia dictada por Martín Heidegger en Darmstadt, Alemania en 1951. Ver “Construir, habitar, pensar” en Martín Heidegger *Conferencias y artículos*. Ed. Del Serbal, 2001. Disponible en www.mediarteestudios.com.ar

¹² En relación a este aspecto, dice Masiero (ob.cit) sobre la visión de la arquitectura de Heidegger como arte: “La obra de arte es, para él, esencialmente “novedad” que irrumpe en el mundo de las cosas: constituye una regla para sí misma y no puede traducirse en normas conceptuales que podrían reducirla y determinar su proceso creativo.” (p.254), dice “...se repite el esquema de siempre: la obra de arte trasciende la utilización, y la arquitectura se hace “arte” sólo cuando obedece a esta norma imperiosa...en el momento en que Heidegger pasa a contemplar el arte – el gran arte – vuelve a presentar ante la arquitectura el antiguo conflicto, en detrimento de esta última.” (pp. 256 - 57).

ejemplo, en la revisión sobre las ideas de Jacques Derrida ¹³ y su influencia en la arquitectura de finales del siglo XX, establece una analogía entre la visión de Heidegger y el pensamiento deconstructivista. Dice que Heidegger, hubiese estado de acuerdo con la idea de que la arquitectura se convirtiese en un acontecimiento de lugares y espacios abiertos, donde su existencia dependería de los posibles eventos particulares.

Siguiendo con la línea histórico-estética de Masiero, el autor al referirse a la contemporaneidad de la arquitectura, la establece como el proyecto de “conciliación” no realizado que mantiene todos los “objetivos históricos y éticos” de la modernidad. En la actualidad, dice: “la arquitectura se hace sistema, arte entre las arte, descubre el poder de la artificialidad al descubrir el poder de la técnica, recorre todos los estilos apropiándose de todos los signos: el pasado como un gran estanque lleno de imágenes, posibilidades, figuras, historias.”¹⁴ (pp.284/285)

Compartiendo esta idea, que establece nos encontramos en una etapa de evolución de la Modernidad de la arquitectura, – bajo los términos de “conciliación” que establece Masiero y

¹³ Con el propósito de buscar un pensamiento no basado en las oposiciones tradicionales de la metafísica Derrida encontró en la arquitectura, según Masiero (ob.cit), el último bastión de la metafísica: “la arquitectura como símbolo de la metafísica sería entonces desimbolizado, y la deconstrucción no podrá entonces ser programa, ser método o técnica, bajo pena de recaer en la metafísica, sino evento, con todo su carácter espontáneo. La arquitectura ni puede ni debe perder su principio constructivo, inalienable, pero éste debería olvidar su carácter impositivo.” (p.282) La analogía con el pensamiento de Heidegger está en el sentido de la posibilidad del acontecer libre. Derrida colaboró con Bernard Tschumi en los proyectos de la *Villette de Paris*.

¹⁴ En relación a esta concepción, la arquitectura “arte entre las artes”, Masiero parece acoger aquí la visión de Hans-Georg Gadamer. Dice: ... si bien su formulación apenas ocupa unas pocas páginas de *Verdad y método*, de 1960. Gadamer afirma que la obra de arte es tal en cuanto residen en ella los signos del contexto, es decir, de aquello que la ha obligado a ser una tarea acabada: su determinación pertenece a su mismo ser, ya que este ser es representación, representación que no necesita de ningún acto constitutivo que indique las normas para la comprensión del conjunto de signos por ella articulado (sic)... para Gadamer, la obra de arte no puede ser una representación del ser; y la obra arquitectónica, en cuanto cumple ciertas funciones y aporta algo nuevo al paisaje urbano y campestre, constituye un verdadero incremento del ser: es obra de arte en grado máximo.” (pp. 257/258)

como veremos más adelante, también en los de “reconciliación” que sugiere Vilar para la estética en general – a continuación, revisaremos algunas de las experiencias arquitectónicas contemporáneas que hacen referencia al tema de la experiencia sensible en la arquitectura. Herederas de la razón positivista y de los sistemas perfectamente articulados, ahora caracterizadas por el desorden estético en un mundo global impulsado por el predominio de la imagen. En constante contradicción, entre el deber ser y las abrumadoras condiciones de los contextos que definen el espacio de nuestra cultura, al igual que en el pasado cercano.

I.II Sobre lo sensible en la arquitectura

No se debería tener duda alguna de que por encima de las ideas de los sistemas perfectamente articulados, a los que hizo referencia Theodor Adorno como la Industria Cultural , y a los constructos basados en el orden de la razón positivista, donde se apostaba por ejemplo, a un nuevo comienzo a punta de ordenar, de clasificar, de sectorizar, en fin, de estructurar los estados de vida bajo un orden de técnica y progreso, en esencia, la gran aspiración de la arquitectura de la modernidad fue dar a la humanidad las mejores condiciones de vida y por lo tanto la aspiración a garantizar una vida lo más feliz posible. Después de casi un siglo siguen generando emociones, las impecables naves de Mies que surgieron precisamente de una extrema racionalidad, que hoy por hoy, permiten mostrar a partir de la condición tratamiento de la materialidad del objeto arquitectónico, una manera de establecer vínculos entre, lugar, paisaje y espacio interior. Así como las formas y las

espacialidades de una sensualidad única que resultaron de la conciencia de la ética social de Alvar Aalto, o la especial Modernidad de la arquitectura latinoamericana¹⁵ de Villanueva, Bo Bardi y Niemeyer, entre trópicos, luz, sombra, color, arte y racionalismos, en ese marco utópico que buscaba elevar el rango de nuestra cultura y sociedad. Ideales de ética y sensibilidad que bien conjuga la frase de Luis Barragán, “El espacio ideal debe contener en sí elementos de magia, serenidad, embrujo y misterio. La arquitectura es un arte cuando uno consciente o inconscientemente crea la atmósfera para la emoción estética y entonces se produce un ambiente para el bienestar.”¹⁶

Esta aspiración a la mejor vida, que parte de una necesidad intrínseca a la supervivencia de la especie humana, la acompañamos con las experiencias sensibles o experiencias estéticas. Manifestaciones o representaciones de lo que experimentamos en el orden sensible, de lo que sentimos ante un hecho, como una celebración por ejemplo, ante la magnificencia de un paisaje, ante una obra de arte, o ante el espacio o la forma de un edificio, que en libre interpretación – al emitir un juicio de gusto – llegamos a determinar que el objeto de esa experiencia resulte en algo bello, sublime, bueno, maravilloso, o interesante, o por el contrario, en algo feo, grotesco, desagradable, etc. Expresiones que surgen como parte del acto de intelección visual, que provienen de nuestra interpretación ante la presencia de lo que se perciben nuestros sentidos en el espacio de la arquitectura. Sea esta construida o no construida, este último caso que merece mención, por el papel que juega la

¹⁵ Para Joseph María Montaner en Latinoamérica se dieron las condiciones excepcionales para el desarrollo de las ideas de la Modernidad de la arquitectura. Sobre este aspecto ve : J.M. Montaner, (1998). *La modernidad superada Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* (2ª.ed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

¹⁶ http://www.iboenweb.com/ibo/docs/que_es_arquitectura.html

arquitectura ideada plasmada en imágenes de diversa índole como croquis, bocetos y esquemas, convencionales y electrónicos, en donde por encima de su valor plástico se percibe arquitectura¹⁷. Con firmes y sencillos trazos o con imágenes de alta capacidad de reproducción se hace manifiesta la posibilidad de sentir comodidad, de sentir seguridad por la firmeza de los elementos que soportan las formas construidas, y de sentir la belleza de la armonía de las formas y el espacio que remite a los lugares y a la naturaleza.

Dentro del proyecto inacabado de la Modernidad de la arquitectura al que hace referencia Masiero (ob.cit), donde estima siguen vivos todos sus “objetivos históricos y éticos”, está también la razón del valor emotivo y el consecuente estado de la experiencia estética de su objeto, ahora en tiempos de “espiritualidad *ciborg*, con la atopía y la Nootécnica ... de no-lugares a la búsqueda de una identidad afectiva, producida por los *mass media* y la desvalorización del mercado global.”¹⁸ (p.286). Ahora en este mundo de fluidos, de virtualidad y de globalidad, la arquitectura se sirve de los sistemas de redes en una ampliación de una relación ética y estética, como tratando ajustar o aminorar el gran impacto del consumo sobre la cultura de masas y las necesidades individuales. Se piensa, se puede hablar de una intencionalidad que reconoce el estado de un orden intersubjetivo – básicamente, el acuerdo a reconocer las cualidades y potencialidades de cada individuo dentro del marco social y cultural – asumiendo el poder de la imagen y del mundo estetizado como elementos distintivos de la contemporaneidad como vía que explora la relación entre ser, tecnología y naturaleza. La relación entre sistemas artificiales y naturales, entre sistemas virtuales y no

¹⁷ Sobre este aspecto hacemos referencia por ejemplo a la obra de Antonio Sant’Elia, que con sus dibujos funda el movimiento Futurista en la arquitectura a principios del siglo XX, aunque su obra nunca fue construida.

¹⁸ Más sobre el tema ver Cap. XI. Atopía y nootécnica. Las Estéticas de lo superfluo. De lo postmoderno a R. Masiero. *Estética de la arquitectura*. (ob.cit)

virtuales, en algunos casos, haciendo expresas las contradicciones, o dando nuevas interpretaciones a conceptos reconocidos, como se observa por ejemplo, en el trabajo del grupo Diller + Scofidio o en las obras de Toyo Ito, distantes en partidos, pero cercanos en la legitimización de las condiciones de la cultura contemporánea y, que tomaremos como referencia para distinguir, entre tantos, algunos de los sistemas estéticos arquitectónicos de la contemporaneidad.

En el caso de la obra de arquitectos como Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio, desde las raíces de los movimientos culturales y políticos de los años 70 y 80 desarrollados en la ciudad de Nueva York, interpretan los rasgos de la sociedad industrial contemporánea. En combinación con las el video y el performance, han producido diversidad de obras en un juego de ironía y provocación, especialmente en sus primeras obras, donde “intervienen el espacio cuestionándose temas tan inquietantes como los miedos infantiles, la video vigilancia, la sexualidad, el exhibicionismo, el voyerismo”¹⁹.

¹⁹ Tomado de [www. Metrópolis.rtve.es](http://www.Metrópolis.rtve.es) 2000.



6 *Fascimile* Moscone Center San Francisco / EU (1999) 7 *Blur Building* Lago Neuchatel Suiza (2002)
(imágenes disponibles en http://Diller_Scofidio+Renfo.com 2013)

En *Fascimile* (img.6), intervención pública y permanente, donde una pantalla digital recorre la fachada de un edificio mostrando falsos eventos que realizan los usuarios del edificio, con la intención de provocar y desconcertar a los usuarios y transeúntes. También en la declaración anti moderna *Subtopia*²⁰ sobre la propuesta de Arata Isozaki en la isla de Haishi en China, donde las actividades y funciones se organizaban en el orden de residencia, trabajo, recreación y vialidad, donde propusieron reconocer las actividades “juzgadas culturalmente inaceptables”. Organizadas en tres niveles de infraestructura que deberían combinarse con las planteadas originalmente: *gaming out post* (sitios para juegos de apuesta), *cruising streets offering and array of sexual preferences* (calles para la oferta sexual), *chemical pleasures zones* (zonas para el placer químico) y sectores donde tuviesen cabida las estaciones de radio y tv para la disidencia.

²⁰ Ver www.ntti.org.jp (1997)

La ahora prolífica obra del grupo, incluye exploraciones sobre el tema de experiencia sensorial, como en el pabellón de la Expo 2002 en Suiza, *Blur Building* (img.7), que cambiaba de apariencia por la creación de niebla artificial a través de un sistema de aspersores de agua a presión, con la expresa intención de crear desconcierto ante un espacio que modificaba su materialidad. Hasta ahora, su obra más reconocida, el paseo *High line* (imgs.8/9/10/11) de Nueva York, sobre una vía elevada de tren, presenta una especial propuesta paisajística que sugiere por las especies características de la maleza, la idea de abandono y ruina entre espacios para ver y dejarse ver. Logrando un importante aire de renovación de vida a un sector semi industrial de la ciudad.



8



9



10



11

El grupo, ahora Diller Scofidio + Renfro ²¹, desde su fundamento irreverente, muestra la idea de recuperar los espacios perdidos en la magnificación y cuestionamiento de lo individual, propio de este tiempo de vacío, como diría Lipovestky (1995) del Yo “en un espacio flotante, sin fijación ni referencia, una disponibilidad pura, adaptada a la aceleración de las combinaciones, a la fluidez de nuestros sistemas.”(p.58).

El segundo caso, que tomamos para dar una referencia del rumbo que han tomado algunos los sistemas estéticos de la arquitectura contemporánea, es el del arquitecto japonés Toyo Ito. Para Ito, en la condición natural del hombre y su relación con el medio natural se encuentra la naturaleza de la arquitectura. La temporalidad del refugio construido por el hombre nómada que recorrió la geografía posible, se traslada ahora, al bosque del medio urbano donde el “cuerpo androide” debería desplazarse entre pieles transparentes que dejen traslucir las imágenes del interior y del exterior.

En *Escritos* (2000) dice, “como nómadas que sólo podemos reconocer la “casa” uniendo varias de sus funciones que están esparcidas en medio de la ciudad...me parece significativo pensar, una vez más, en la cabaña primitiva”. Consciente de las presiones sobre la arquitectura de orden político y económico, plantea el abandono de conceptos como la “expresividad” y el “carácter demostrativo”, propios del sentido de monumentalidad del objeto arquitectónico, manifiesto en las obras que destacan en nuestras ciudades que “se encierran en sí mismas”. En la ciudad tecno y metamórfica de Ito, la casa es un “abrigo cubierto por un velo suave e invisible” (p.46). Reconociendo el aporte de la modernidad, por las posibilidades que dio la racionalidad en el proceso de creación de la obra de arquitectura²²,

²¹ Más sobre el grupo, ver: *DILLER SCOFIDIO + RENFRO ARCHITECTURE AFTER IMAGES* (marzo 2013) en [www. Press.uchicago.edu](http://www.press.uchicago.edu)

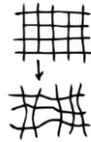
²² En cuanto al aspecto sobre la racionalidad en la arquitectura, comentados al inicio de este capítulo, dice Ito en *Escritos* (ob cit.), al reflexionar sobre la influencia del pensamiento clásico en la obra de Le Corbusier y Mies van der

propone una nueva interpretación a las condiciones que se dan entre las relaciones naturales y el orden impuesto por la lógica de la gestión social. Para Ito el orden artificial de relaciones como familia / país, tuvo su equivalencia en la arquitectura de la modernidad en la retícula estable ortogonal que determinó relaciones entre edificación y contexto o entre espacios interiores anexos. Según sus palabras, “luego de mucho pensarlo... en la búsqueda de nuevas relaciones de libertad... donde se establezcan relaciones diversas entre las cosas y las personas a través de la arquitectura”²³ plantea desde el concepto de la fluidez, una menor artificialidad, más próxima a las relaciones naturales de “un orden inestable, dinámico y diverso”. Señala que en sus últimas obras, este orden fundamentado en la fluidez ha determinado el lenguaje espacial y formal del objeto arquitectónico en la idea de “construir” eventos de vida. En la Mediateca de Sendai (img.12), por ejemplo, conceptos como la transparencia, el agujero y la frontera o límite ²⁴ (img.13), determinan la estética arquitectónica tecno-metamórfica, donde las personas y las cosas fluyen libremente más allá de los límites en juego con las redes de toda la ciudad.

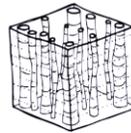
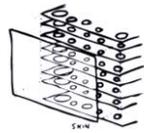
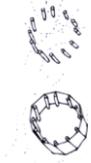
Rohe: “Intentar llevar las cosas con racionalización”, ése es seguramente el último pero no el menos importante legado del clasicismo a nuestra arquitectura. Por llevarse a cabo racionalmente las cosas se frena pero se estimula al mismo tiempo la creatividad. Precisamente éste ha sido el método que se ha utilizado siempre para la creación arquitectónica y lo seguirá siendo. Sin embargo, me parece que hoy en día tenemos que dudar, incluso, del orden con que “se intenta llevar las cosas racionalmente”. (p.61)

²³Tomado de: *Mediateca Sendai, por Toy Ito*. Rafael Merino.
<http://www.youtube.com/watch?v=cspi9uLrRT0>. Uploaded Sep 20, 2009. Consulta 2013

²⁴ *ibid*



DRY TRANSPARENCY



12



13

12 *Mediateca Sendai, por Toy Ito.* Rafael Merino. (disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=cspi9uLrRTo>. 2013)

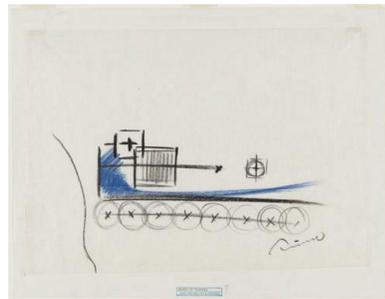
13 *Toyo Ito Mediateca Sendai, Japón (1997)* (disponible en <http://urbanity.es> 2010)

Como en los casos presentados, donde se exploran las posibilidades de la experiencia sensible, por un lado desde el marco contradictorio de las manifestaciones de nuestra cultura y, por otro, por la reinterpretación de los procesos creativos, y de los patrones de la estructura social, ambos en la perspectiva que dan las posibilidades del marco tecnológico, en lo específico a las consideraciones sobre orden sensible dentro del proceso de ideación y proyecto del objeto de la arquitectura, en Tadao Ando, Steven Holl y Peter Zumthor se presentan importantes consideraciones sobre el tema.

De una arquitectura plagada de simbolismos donde la expresión de la forma basada en las “geometrías más puras y rigurosas”, la obra de Tadao Ando parece representar las contradicciones de estos tiempos. Las masas pétreas, simples y contundentes que dramáticamente se imponen ante el paisaje, definen paradójicamente espacios ideados para activar la emoción a través de la experiencia con la naturaleza. Para Ando, la significación del espacio en la arquitectura, el sentido de su “humanidad”, está en la vivencia entre la experiencia cotidiana y la naturaleza, donde el espacio de la arquitectura es un vínculo que establece un evento capaz de “inspirar al espíritu”.



14



15

14/15 Tadao Ando *Iglesia en el Agua*, Hokkaido, Japón (1988) Croquis. planta y elevación. (<http://www.moma.org/collection/> 2013)



16 Tadao Ando *Iglesia en el Agua*, Hokkaido, Japón (1988) Vista interior
(disponible en architecturalmoleskine.blogspot.com mayo 2013)

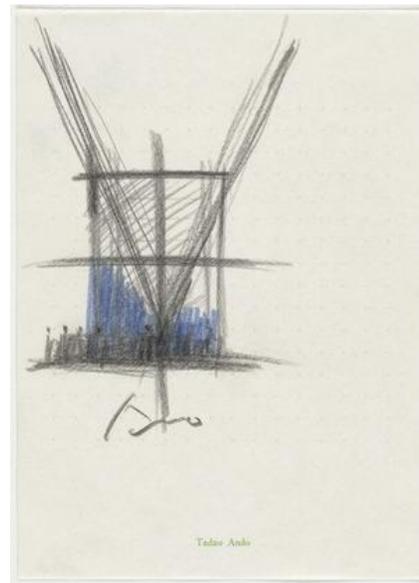
Ando en Tadeo Ando Arquitectura y espíritu (1998), plantea que la idea que expresa una línea dibujada, y que representa objetivamente a un espacio, esta directamente relacionada con el cuerpo del ser humano y con su espíritu, donde la forma presentada como la síntesis de la combinación de las geometrías puras y los materiales naturales, junto con los elementos de la naturaleza, la luz, el viento y el agua, son la esencia de la arquitectura.

En obras como la Capilla sobre el agua (imsg. 14/15/16), el Templo de la Luz o el Museo histórico Chikatsu-Asuka (imsg.17/18/19), por ejemplo, se hace expreso su pensamiento en cuanto al “deber” de la arquitectura y del que hace su objetivo proyectual y vivencial, a través de la posibilidad de ofrecer a la gente lugares “en los que se pueda encontrar con su propio cuerpo, con sus emociones, en presencia de la naturaleza...donde el hombre se sienta cómodo y libre como en la propia naturaleza.” (p.61) Se estima, que en la obra y pensamiento de Tadao Ando, es posible establecer los valores que permiten hablar del sentido de “conciliación” entre las posiciones y las realidades de nuestro tiempo, para él, la

posibilidad de alcanzar la forma esencial, solo se puede lograr “llegando a conocer la esencia de un “lugar”: lo que queda de los tiempos, de un clima, de las tradiciones, de los hechos del pasado, de la topografía, de antiguas construcciones y de la vegetación.” (p.61) Descubriendo la emoción de la vida, de nuestra naturaleza.



17

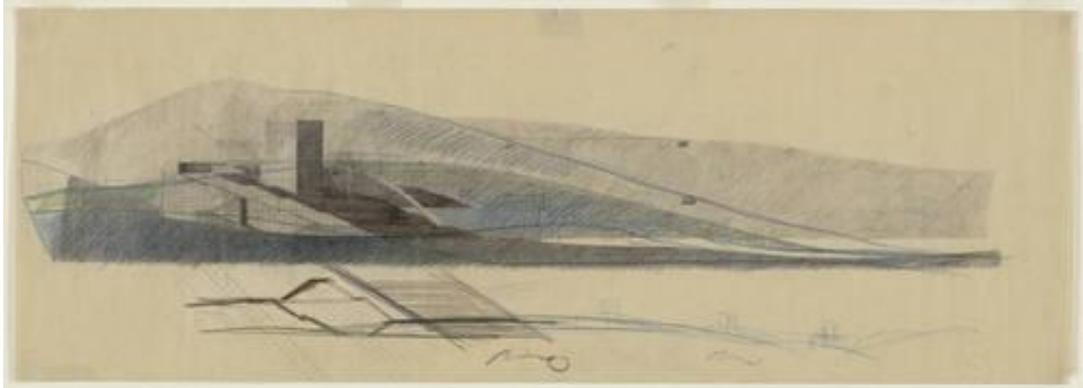


18

Tadao Ando *Iglesia de la Luz*, Ibaraki, Japón (1989)

17 Planta (disponible en <http://www.moma.org/collection/> 2013)

18 Croquis (Perspectiva) (disponible en <http://www.moma.org/collection/> 2013)



19 Tadao Ando *Chikatsu-Asuka Historical Museum*, Osaka, Japón (1994)
(disponible en <http://www.moma.org/collection/> 2013)

Croquis (Perspectiva Exterior)

Ante la pregunta sobre las condiciones en que evoluciona nuestra experiencia y sensibilidad, Steven Holl en *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura* (2011), consciente del poder que tiene la arquitectura de “inspirar y transformar nuestra existencia del día a día” (p.8) recurre a los eventos propios de los fenómenos de la percepción para alcanzar una existencia plena. Holl, al tanto de las condiciones de la cultura contemporánea, dice que “la vida cotidiana está repleta de aparatos que acaparan nuestra atención y complacen nuestros deseos, reconduciéndolos hacia engañosos fines comerciales” (p.8), para avanzar hacia una conciencia única sobre nuestra existencia, dice se hace crucial, el desarrollo de una “conciencia de la percepción”. Un acto cotidiano, como

el traspasar un umbral y entrar a un espacio bañado de luz, experimentado con una conciencia sensibilizada, puede ser un acto profundo que revela la consciencia de nuestra existencia. Piensa que en la arquitectura, por encima de las otras manifestaciones artísticas, es donde se puede captar más plenamente la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales, condición que hace, que tenga como desafío, estimular “tanto la percepción interior como la percepción exterior” (p.8). Considera que aunque un edificio, puede dar la satisfacción “físico-espacial”, garantizar el cometido o la función, desde el punto de vista “intelectual y espiritual”, desde el orden del pensamiento y el sentimiento, se deben entonces entender, las motivaciones que encierra. Piensa se debe, “realzar la experiencia fenoménica mientras, simultáneamente, se expresa el significado, y desarrollar esta dualidad en respuesta a las particularidades del lugar y la circunstancia.” (p.12)

Para comprender la interacción entre los fenómenos experienciales y su “propósito” que participan en la experiencia total de la arquitectura, como “el paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles...”(p.9) establece “zonas fenoménicas”²⁵ que corresponden con los fenómenos perceptivos, tacto, olfato, vista, etc. Estas categorías, que se superponen de manera natural en la “síntesis arquitectónica”, se conjugan en una primera categoría determinante. Por los

²⁵ Las zonas fenoménicas de Steven Holl: 1. Fusión entre objeto y campo. 2. Perspectiva del espacio. 3. El color. 4. Luz y sombra. 5. La espacialidad de la noche. 6. Temporalidad y percepción. 7. El agua. 8. El sonido. 9. El detalle: el reino háptico. 10. Proporción, escala y percepción. 11. La circunstancia del lugar y la idea. Ver *Zonas fenoménicas*. pp. 13/41. Holl, Steven. *Cuestiones de percepción Fenomenología de la arquitectura*. (ob.cit.)

momentos, solo nos referiremos a ella, ya que acoge el sentido precisamente de una síntesis general.

La primera zona fenoménica, corresponde a lo que denomina como la *experiencia enmarañada: la fusión entre objeto y campo*, que distingue a la experiencia perceptual en la fusión de las valoraciones objetivas y subjetivas. En referencia a la “realidad intermedia”, concepto que toma de Maurice Merleau-Ponty, que interpreta como “lo intangible” que surge del despliegue continuo de espacios, materiales y detalles superpuestos... en un terreno en el que es posible reunir las cosas de un modo universal.” (p.14) La síntesis arquitectónica, la unión de la cualidad física de los objetos arquitectónicos con los aspectos prácticos del contenido programático, junto a la percepción en el campo espacial del “primer plano, plano medio y visión lejana y a las cualidades “subjetivas” (comillas agregadas) del material y de la luz” forman la base de la “percepción completa”. Para Holl este solapamiento constituye un aspecto de primer orden en la creación del espacio arquitectónico, ya que “la lógica conceptual que guía un proyecto posee un vínculo intersubjetivo con las cuestiones de su percepción suprema.” (p.14)

La investigación sobre las zonas fenoménicas fundamentada en el tema de la percepción interior y exterior, es expresada en la determinación de las “experiencias arquetípicas”²⁶, experiencias de “percepciones puras en tres y cuatro dimensiones” en el objeto arquitectónico, en la ciudad, en lugares y geografías. Finalmente Holl, pide que se mire y que se haga, también más allá de las perspectivas individuales:

²⁶ Ver Experiencias arquetípicas. pp. 42/64. Holl, Steven. *Cuestiones de percepción Fenomenología de la arquitectura.* (ob.cit.)

“Al adoptar la percepción como un modelo para el pensamiento arquitectónico, un estudiante de arquitectura (un estudiante de arquitectura que yo todavía me esfuerzo en ser) lucha por convertirse en vidente. El acto de ver conlleva “cierto gozo” (comillas agregadas) al captar la revelación del mundo; a pesar de todo, aún sigue siendo desde nuestra “perspectiva” como se forman nuestras visiones.” (p.64)



20 Steven Holl *Knut Hamsun Center.*

Hamarøy, Noruega (2009)

(disponible en www.stevenholl.com/projec 2013)

Por su parte Peter Zumthor en *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor* (2012) presenta, desde su experiencia vivencial del espacio arquitectónico y desde su experiencia en la ideación y proyectación de la arquitectura, sus expectativas y consideraciones sobre la capacidad que tiene la arquitectura en conmover o en producir la emoción. Convencido de que “realidad de la arquitectura” está vinculada a la “calidad arquitectónica”, piensa que el alcance de un alto nivel arquitectónico depende necesariamente de la posibilidad que tiene una edificación en producir emoción. En la percepción de la “magia de la realidad” que evoca la “atmósfera” de entornos, lugares y espacios, está para Zumthor la posibilidad de proyectar “cosas bellas y naturales” que lo conmuevan y, nos conmuevan una y otra vez.

En su disertación, presentada como una visión que él define como íntima y personal, establece los puntos o elementos que considera permiten construir la atmósfera, fundamentales dentro de su proceso de ideación y definición del espacio arquitectónico. Los puntos o aspectos, *el cuerpo de la arquitectura, la consonancia de los materiales, el sonido del espacio, la temperatura, la luz sobre las cosas, las cosas alrededor, entre el sosiego y la seducción, la tensión entre interior y exterior y los grados de intimidad* – que se retomarán con mayor profundidad en el próximo capítulo de este trabajo – hacen referencia a aspectos como la totalidad, la condición de la materialidad, la luz y la percepción, conceptos determinantes en la experiencia sobre el espacio de la arquitectura. Sobre un orden mayor a estos, Zumthor establece tres “apéndices”, que adquieren un nivel de paradigmas, donde, por sobre las valoraciones de los aspectos considerados, el objeto arquitectónico deberá aportar *valor al entorno*, deberá ser *coherente* con el cometido para el cual fue proyectado, y

algo muy importante, que enfatiza, deberá ser *bello*.²⁷ Última afirmación que parece relacionarse a la idea sobre la belleza adherente de Kant²⁸, la de “ la belleza que no es libre ” en el sentido que se encuentra condicionada por un concepto, como es la arquitectura, idea que Zumthor pareciera reconocer cuando estima que la “arquitectura no es un arte libre”.

A continuación, para finalizar este capítulo, se presenta una síntesis sobre la línea del pensamiento de Gerard Vilar (ob.cit), que plantea desde “un mundo de razones” la posibilidad que da “la estética del reconocimiento”, para superar las contradicciones de la cultura contemporánea. En una idea que promueve a la recuperación del “juicio del gusto” en este tiempo de “desorden estético”, desde la valoración de la constitución intersubjetiva donde “toda obra de arte” es la promesa de una “oferta de diálogo”.

²⁷ ver Zumthor, Peter. *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Editorial GG México. 2012.

²⁸ Para Kant existen dos clases de belleza, una belleza libre (*pulchritudo vaga*) que existe en el mundo fuera de todo valor relacionado a la experiencia directa y, la belleza adherente (*pulchritudo adherens*), la que se encuentra condicionada por un concepto. La belleza libre no supone un concepto alguno, simplemente existe en el mundo... como el destello de los fuegos artificiales, bellos pero que no significan nada en sí mismos. En cambio, cuando la belleza depende de la presunción de un concepto, como sería en el caso de la arquitectura...o de la belleza humana, la belleza es adherente, añadida a un concepto y por lo tanto condicionada. ...(Franco. P. *La estética del minimalismo en la arquitectura*. p.82)

I.III Gerard Vilar y la estética del reconocimiento

La estética del reconocimiento, propuesta por Vilar, parte de la consideración del arte como hoy existe, “plural y contradictorio”. Desde una tesis que valora la idea del “individualismo estético” como supuesto de la constitución intersubjetiva de todo individuo, que entiende a toda obra de arte como una oferta de diálogo, en la aspiración de reconstruir los vínculos entre la experiencia estética y la “cuestión” de la vida buena en las condiciones contemporáneas. En la idea de más adelante poder ser más asertivo, dadas las complejidades del marco filosófico de esta idea, aquí por los momentos las consideraciones fundamentales de los eventos de un sistema perfectamente ensamblado que revelan las condiciones de la esfera estética contemporánea, determinantes para el autor en cuanto a la comprensión de nuestra propia época y que desde una lectura diferente se valoran como hechos potenciales a distancia de su valor negativo.

Por un lado, la magnificación de la Industria cultural como resultado de la evolución del proceso de la sociedad capitalista. Donde “hemos asistido a una verdadera *explosión* de lo estético fuera de los límites institucionales que la tradición le había fijado” (p.167 Vilar ob.cit.), La cultura de las “hermosas mercancías” fluye junto al ocio y al valor representativo y ostentoso, se enaltece el consumo y como ha sido recurrente en la tradición moderna, el estamento político recurre mediáticamente a la exacerbación de los sentimentalismos en la oferta de la vida feliz, pero paralelamente, el estado social promueve en asociación con la industria, como nunca antes, las experiencias artísticas en actividades y centros monumentales para la cultura. Independientemente de los resultados, Bogotá, Medellín, Barcelona y Berlín muestran por ejemplo el interés por los procesos de renovación y ordenación del paisaje urbano, y que decir de las grandes muestras de poder, como lo son

las nuevas ciudades del Medio Oriente, donde la gran maquinaria ha participado del refuerzo de la imagen de los monopolios e imperios con ostentosas muestras de arquitectura, ingeniería y construcción.

Por otro lado, en la especificidad del proceso novedoso marcado por la homogenización, consecuencia directa de la globalización determinada por el desarrollo y alcance de los medios de comunicación, y por la significativa reducción de las distancias geográficas y culturales que ha redimensionado la relación espacio tiempo. Este proceso que paradójicamente Bauman (2002) relaciona a la cruel fluidez²⁹ contemporánea, porque marca mayor distancia entre los estratos de la sociedad, también es reconocido por Auge (2000) al destacar el anonimato de los lugares de la cultura (no lugares)³⁰ vacíos de identidad, en Vilar es el marco del *nuevo desorden estético* que demuestra la pluralidad de nuestro *gusto desordenado*, válido y contradictorio, que pareciera no justificar sus razones.

En un proceso parecido al que se dio en los albores de la modernidad, en el Renacimiento especialmente dice, nuestra “cultura estética” es “sin duda, más rica y compleja...no solo producimos una mayor multiplicidad de formas artísticas desconocidas en el pasado... nuestro mundo está cada vez más *constituido* estéticamente por medios de

²⁹ Para Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida* (2002), el mundo en el que vivimos es sencillamente un mundo cruel, no solo la carencia de recursos o las dificultades para obtener los recursos básicos para sobrevivir, sino que la gran ilusión, la aspiración a la mejor vida posible va de la mano de la gran oferta de bienes tecnológicos y de servicio cambia constantemente, fluye entre la mayor cantidad de bits, estética y aparentes beneficios, donde solo aquellos que poseen grandes recursos tienen acceso a los grandes cambios, a la veloz obsolescencia, mientras la gran masa de la población mundial solo accede de manera lenta e ilusoria después de muchos sacrificios a los productos que rápidamente pasaran a la obsolescencia técnica y de imagen, de perdurabilidad y de moda.

³⁰ El concepto de los “no lugares” es relativo a los sitios que encontramos en todo el planeta, desde el primer hasta el tercer mundo, como centros comerciales, aeropuertos, supermercados, hoteles, etc. ámbitos relacionados al consumo y al transporte... Los no lugares serían los nuevos lugares donde no se establece una relación de apego, donde se refuerza la individualidad, ya que proveen una cierta familiaridad que es común en diferentes sitios, por lo tanto no se establece el encuentro a la manera tradicional.
Más sobre el tema: Los no lugares espacios de anonimato. Marc Auge. (2000)

comunicación, información e intercambio que dan a nuestra realidad una nueva consistencia estética.” (p.173), Gusta desde Andy Warhol hasta Richard Serra o Chirsto con sus envoltorios, en las artes, y en la arquitectura, entre minimalismos y deconstructivismos, desde Álvaro Siza y Rafael Moneo hasta Frank Gehry y Saha Hadif.

Por otra parte, en lo relativo a la posibilidad crítica, la idea de la reconciliación plantea una visión alternativa a la de la línea de la estética general, que por años parece haberse centrado en el constante enfrentamiento contra las consideraciones de la razón instrumental o en la particularidad de la obra de arte, en una teoría que parte de la aceptación de la condición del carácter negativo de la experiencia estética desde el orden de lo “intersubjetivo”. En extensión al marco de la arquitectura, entendido aquí como la posibilidad de reconciliación entre el orden positivista, el domino de la imagen y la alta tecnología, con la razón y el sentimiento, en la búsqueda de la vida feliz.

En cuanto al tema sobre la “miseria del gusto contemporáneo”, determinado por la “enorme dificultad o incluso incapacidad del juicio estético... tanto del público como del experto de arte y del filósofo.” (p.10) Vilar lo relaciona a la condición del estado entrópico que viven las artes, en nuestro caso, determinado por las circunstancias de agotamiento de los ideales y concepciones de las vanguardias del siglo XX, donde los mismos elementos continuamente se vuelven a reinterpretar, como ejemplo, las ideas de lo *retro*, de lo *vintage*. Convencido de la sobrevivencia del gusto “más allá de su larga muerte filosófica” (p.189), ante circunstancias como la falta de argumentos y el “todo vale”, donde “lo interesante”³¹ por ejemplo, se ha establecido como valor del juzgar contemporáneo, apuesta a reivindicar la

³¹ Desde nuestra interpretación, lo interesante puede ser esa idea que tenemos sobre las cosas que no podemos terminar de definir. Un objeto o una cosa se hace interesante porque te recuerda a algo o es novedoso, o porque no podemos emitir un juicio exacto o estricto, pero de cualquier manera, al no ser exacto o específico también se ha emitido un juicio. Más sobre el tema: La entropía estética y lo interesante. Vilar, G. (ob.cit. p.49)

categoría del juicio estético como el modo de una “sociedad democrática estéticamente desordenada” que aún en su precariedad ejerce la razón estética. En síntesis, Vilar en extensión a las ideas Kantianas, reconoce al juicio como “el auténtico acto creador del saber teórico, el saber práctico o el saber estético.”(p.15) En una nueva interpretación del individualismo estético, plantea como proyecto la oposición al *subjetivismo estético*, que comprende la experiencia estética como forma de consumo y al arte como mercancía, e igualmente, al *iluminismo estético* donde dice “que no hay lugar para la noción de sujeto” (p.16), ya que la experiencia estética se entiende “como una forma de revelación profana en la que se conserva el rango fundamental de la experiencia religiosa” (p.16), donde la obra de arte es el lugar de revelación de la verdad o del sentido y “la experiencia estética se convierte en un acontecer que nos anula como sujetos reflexivos para convertirnos en espectadores” (p.16).

El proyecto estético-filosófico de Vilar tiene como divisa: *Contra una estética sin sujeto*. En una teoría de la experiencia estética, que resume la tesis: “la experiencia estética es la experiencia de las posibilidades de la experiencia” (p.17) que se caracteriza por su triple carácter de simbólica, de abierta y de negativa, en un triple sentido:

- a. por la falta de estabilidad del sentido que se nos abre en toda experiencia estética.
- b. por la negatividad del espacio y el tiempo de la experiencia estética respecto de la realidad cotidiana.
- c. el carácter simbólico o lingüístico de lo estético, “pues toda experiencia estética es la experiencia de la apertura de un sentido, sólo que ese sentido nos resulta inefable, no es sustraído (Kant lo denominó “forma de una finalidad sin fin”).” (p.188)

Finalmente a continuación, las palabras que recogen el espíritu de la idea de la reconciliación en el orden de la estética de la naturaleza de Vilar. Que vienen a confirmar la condición del amplio gusto de los seres contemporáneos, y la posibilidad de “acuerdo” entre las diversas posiciones. Que le dan validez y sentido, al que puedan conmover de la misma manera el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas de Villanueva (img.21) y el Monumento de los Judíos de Peter Eissman en Berlín (img.22), genialidades de la arquitectura que responden a condiciones y realidades totalmente distintas. A que encanten y sorprendan, las creaciones de Cai Guao-Qiang (img.23), el ultra realismo de Francisco Bassin (img.24), los muñecos plásticos de Jason Freeny (img.25), y que la valla de Maggi (img.5) sobre los ranchos de Petare en Caracas, resulte “tan interesante” inclusive cuando revela el drama de nuestra sociedad de consumo.

“...o bien buscamos, por último, algún camino intermedio tardomodernista que, reconociendo los cambios habidos en la cultura del capitalismo tardío, el fin de los proyectos revolucionarios, y el complejo horizonte para la civilización del siglo XXI, intente asumir y teorizar la experiencia estética -y ya no tanto “el arte”- como una dimensión central para la autoafirmación, autodominio y auto producción de la humanidad del presente y del futuro. La exploración estética del mundo (externo e interno) no solo renueva nuestras interpretaciones del mismo, sino que también interviene en su génesis y cambia, por consiguiente, la forma en que los momentos cognoscitivo, normativo y estético se remiten unos a otros. Sin duda, esta es la opción que parece más razonable. Pero estamos en la modernidad, al principio de un camino de experiencias y teorizaciones que no sabemos muy bien a dónde conduce, aunque como dijera Goethe, nunca llegamos tan lejos como cuando ya no sabemos a dónde vamos.” (p.171)



21 *Aula Magna* Carlos Raúl Villanueva / Alexander Calder Caracas (1952)
Pedro Franco 2012



22 Monumento de los Judios en Berlín PeterEissman Berlin (2005)
(disponible en <http://arquitecturaespectacular.blogspot.com> 2013)



23 Head On Cai Guo-Qiang (s/f)
(disponible en <http://colectivovisual.wordpress.com> 2012)

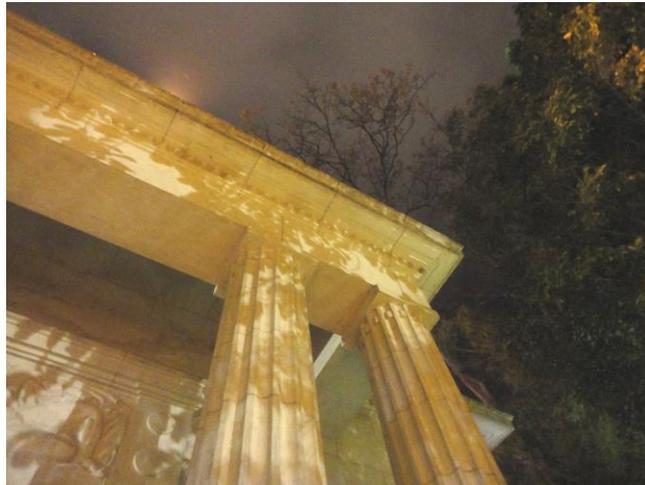


25 *Robo con polarcitas*. Francisco Bassim (2013)
de la serie: Caracas 666. (dossier del autor)



24 *Mini Figure Anatomy Sculpts y icebat* Jason Freeny (s/f) (disponible en <http://bingbnsngpouf.com> 2013)

II El mundo sensible de las atmósferas



26 *Una noche en el museo 2* Pedro Franco 2012
(Museo de Ciencias Naturales Caracas Carlos Raúl Villanueva 1935)

II.I Sobre la estética de la naturaleza

En sus reflexiones sobre la estética de la naturaleza, Gerad Vilar (2000) establece que la capacidad de aprecio estético por la naturaleza es una condición propia de la cultura

moderna. En una visión que remite al marco del pensamiento filosófico de Immanuel Kant ³², determina en el individuo moderno la capacidad de “gozar libremente” de la naturaleza, en lenguaje estético, la capacidad de una “contemplación desinteresada”. En su tesis de interpretación histórico-cultural, establece que “el aprecio estético de la naturaleza es un fenómeno paralelo del dominio técnico y del conocimiento científico de la misma.” (p.36)

Cuatro fases históricas distingue el autor como determinantes en la evolución de la estética de la naturaleza. La primera en el Renacimiento y el Barroco, iniciada con las experiencias de Petrarca³³, período de los grandes descubrimientos y del nuevo mundo, momento del florecer del hombre moderno, del sujeto libre dotado de capacidades cognitivas, prácticas y estéticas. Una segunda etapa entre el período que transcurre entre los siglos XVIII y XIX, donde se ubica el nacimiento de la estética como campo dentro de los estudios filosóficos, momento del nacimiento del Idealismo Alemán inspirado en la Revolución Francesa, fase definitiva de la consolidación del desencantamiento de la naturaleza, donde el Romanticismo³⁴ dio paso a nuevas categorías, desde lo pintoresco hasta lo fantástico. En la Crítica del juicio a Immanuel Kant “la contemplación desinteresada de las formas de una finalidad sin fin en la naturaleza se le convierte en un paradigma de un

³² En la Crítica del Juicio (1790), Immanuel Kant establece los fundamentos de la estética. De denotada influencia en el pensamiento moderno, en el marco de esta revisión se estiman como los de mayor relevancia hasta nuestros días.

³³ “...fue Petrarca, el fundador de la subjetividad y lírica de la edad moderna...con sus experiencias estéticas contemplando el paisaje marcó el comienzo de una nueva era en las capacidades estéticas del ser humano.” Vilar.G (ob. cit p.35)

³⁴Romanticismo filosófico finales siglo XVIII y XIX, Novalis y Schelling importantes representantes. “La subjetividad como principio de la totalidad del mundo ..disolución de las divisiones dualistas y mecanicistas del pensamiento en la naturaleza, unión de lo finito y lo infinito en la contemplación del arte, libertad infinita y poder creador de la fantasía ..son los temas centrales de los poetas y teóricos del Romanticismo.”(p.79) *Historia de la Filosofía* (2005)

arte que parece naturaleza y una naturaleza que parece arte” (p.37). Por su parte Schelling³⁵ le da a la naturaleza un valor subjetivo.

La tercera fase, que corresponde al triunfo de la ciencia con el advenimiento de la tecnología y de la ciudad industrial. Período donde el discurso sobre la estética de la naturaleza queda de lado por la creencia en el progreso, determinando el triunfo de “la belleza tecnológica”, fin del Romanticismo que derivó en la aparición de las vanguardias de principios del siglo XX y, por último, la cuarta fase determinada por las teorías estéticas de finales del siglo XX que para Vilar remiten a un estado de rehabilitación de la estética de la naturaleza. En su opinión destacan los siguientes intentos:

- La *estética de la compensación* de Joachim Ritter basada en la condición del goce estético de la naturaleza de la sociedad moderna, donde es preponderante la importancia que se le da al goce vinculado con la condición del ocio. El fenómeno para Ritter “tiene su origen en la función compensadora del mundo moderno tecnificado y cosificado que es experimentado por los sujetos como algo opresivo”. (p.39) Como ejemplo recuerda la necesidad de escape hacia el medio natural de parte los urbanitas, como suele suceder con el tiempo libre de fines de semana o de vacaciones, donde se buscan lugares opuestos a las condiciones que se dan en las urbes.

- La teoría estética de Adorno, estética negativa centrada en la condición de la sociedad moderna, donde “la auténtica experiencia estética en este presente social de cosificación y racionalización instrumental es una experiencia dolorosa...todo placer es falso en un mundo

³⁵ La filosofía de Schelling “fundamenta la posibilidad de la experiencia y del conocimiento. La relación sujeto-objeto, desde el propio sujeto. El objeto de la experiencia, o lo que es lo mismo lo “real”, la naturaleza, se entiende como el producto producido inconscientemente por la misma razón absoluta, que como producción consciente genera y es al mismo tiempo lo “ideal”, el espíritu, el pensamiento. (ob.cit. p.80)

falso” (Adorno en Vilar p.4). Para Vilar la tesis de Adorno en cuanto a la experiencia de lo bello natural, se establece como cifra de la reconciliación en el sentido de que la relación del hombre con la naturaleza y del hombre con el hombre, no sea una relación de dominación, como imagen de un mundo pacificado. Vilar en una reinterpretación de esta tesis, establece su propuesta de una teoría de la estética contemporánea, como ya veremos.

- La estética ecológica de Gernot Böhme, planteada como una nueva filosofía de la naturaleza “sensible a las nuevas relaciones del hombre con la physis, entendiendo por ésta tanto el medio ambiente como el propio cuerpo” (p.42). En una interpretación contemporánea sobre el “dolor por la naturaleza”, a distancia del dolor por la sociedad cruel de Adorno, Böhme establece la categoría de *atmósferas* desde una revisión de la teoría del aura de Walter Benjamín, teoría que se relaciona con la autenticidad de los objetos o la esencia de las cosas.

El planteamiento que parte de su Teoría estética, Aisthethik, se fundamenta en “marcos espaciales que se experimentan de modo afectivo ... en las atmósferas del medio ambiente sean atmósferas de paisajes, de lugares o de espacios interiores, se puede uno introducir o hallarse en su interior.” (p.43). La estética de rango ecológico de Bohme se establece como *teoría de las atmósferas*, con un importante potencial crítico para el tema que aquí se revisa, más adelante, se profundizarán sus fundamentos.

- Como cuarto y último intento reciente en categorizar la estética de la naturaleza, presenta la tesis de Martin Seel que se relaciona con la ética y el sentido de la “vida buena”, donde a partir de la idea que se tiene en el presente sobre la belleza natural, la naturaleza se convierte en una posibilidad para la vida genuina. En este orden la felicidad y el goce estético tienen los mismos fundamentos. Los puntos básicos de esta propuesta son: en primer lugar, el sentido estético por la naturaleza es un producto paradójico de la forma de

vida humana, ya que el goce en lo bello natural es un goce por aquello que no es obra humana. En segundo lugar, la belleza natural establece la libertad plural frente a las formas culturales y a las concepciones, lugar de tiempo plenificado, la naturaleza bella no significa ningún medio para la felicidad. Para quienes lo gozan no es para fin alguno, ella misma es un fin (en sí), y por lo tanto en tercer lugar, la estética de la naturaleza está asociada a una ética de la conducta individual. “La naturaleza bella o sublime es el lugar insustituible de una existencia no instrumentalizada ni instrumentalizante”³⁶ (p.46)

Las propuestas consideradas, que estiman la condición de la rehabilitación estética de la naturaleza, para Vilar sugerentes e iluminadoras – ya que “la filosofía propone interpretaciones plurales del mundo con pretensiones explicativas” (p.46) – presentan un orden común: la visión sobre la relación estrecha entre la estética y la ética, que busca la idea de una vida buena que equilibre la relación de dominio con la naturaleza, donde se aminoren las fuerzas en oposición y se compensen las condiciones de “opresión” y de “dolor” del mundo tecnificado, cosificado y estetizado. Finalmente, de su reflexión deriva la apuesta por una Teoría estética que parte de la relectura del marco de la negatividad, donde la condición de la intersubjetividad y los principios de la diversidad cultural y social son los soportes del ideal democrático:

³⁶ En cuanto a este aspecto en particular determina Vilar: “Bello” (o sublime, etc.) significa en el análisis de Seel tanto como “bueno-para-el ser-humano, aunque en un determinado sentido (estético) de la palabra “bueno” sin contenido instrumental alguno. La naturaleza es “buena” para el hombre en sentido estético en la medida que este no pretende nada más con ella que estar en su presencia multiforme, multicolor y polifónica. En este sentido, concluye Seel, la naturaleza a la que nos dirigimos no lo es. *Para nosotros* es la naturaleza en un sentido epistémico: es nuestro entendimiento de, y nuestro acceso a, ella donde la dimensión de su belleza se nos abre...la naturaleza estética no es para nosotros en un sentido *práctico*: no es para nosotros en el aspecto fundamental de que no esta hecha por nosotros ni...está ahí para nosotros”. (ob.cit. p.46)

“yo apuesto por una *estética del reconocimiento*. Dicha estética plantea la experiencia estética de la naturaleza como desde la noción de reconocimiento, esto es, desde la aceptación de lo otro como lo otro y el respeto frente a él, la renuncia a disponer sobre él.” (p.46)

II.II Gernot Böhme y la estética de las atmósferas

En el marco de una metafísica de la estética de la percepción, en el orden de una aproximación fenomenológica, Gernot Böhme establece la propuesta de una nueva estética, *Aisthetics*, donde aspira a revitalizar la condición del ser contemporáneo. Desde la concepción de la “atmósfera” Böhme determina la posibilidad de una nueva estética de la naturaleza que tiene como fundamento la relación que se establece entre las cualidades del ambiente y el estado o la condición humana. “En la estética de Böhme la naturaleza no es lo contrario de la cultura o la contrapartida de la técnica, sino “naturaleza socialmente construida” tal como es conceptualizada por una teoría ecológicamente ampliada”.(Vilar ob.cit. p.43)

Según la interpretación de Cshingleton en *The Great Stage blog* (2010) “la práctica filosófica de Böhme se funda en la necesidad de formular preguntas sobre la vida y la elaboración de un arte de vivir (p.1), donde en una posición crítica a la condición de la modernidad, reestima el valor que tiene la filosofía como sabiduría del mundo y forma de vida, y no solo como una forma de “conocimiento metódico” relacionado con la ciencia. En la reinterpretación de la visión Kantiana con fundamento en el ideal del individuo autónomo

racional, Böhme habla a favor de “lo otro de la razón” en una concepción de lo intersubjetivo donde se considera la presencia del mundo de la naturaleza, de la corporeidad y las emociones. En este sentido se presenta una nueva consideración sobre la Crítica del juicio: “la belleza como atmósfera y una reconstrucción de los principios metafísicos de la ciencia natural.”(p.1).

En *Atmosphere as the fundamental concept of new aesthetics* (1993) Böhme determina los elementos fundamentales de su teoría. En una primera consideración establece a la *Aesthetics* como un planteamiento que toma distancia de la forma tradicional de interpretación de la filosofía, “desde Kant hasta Adorno y Lyotard”, en el entendido que “la búsqueda está en una estética de la naturaleza con una teoría estética...que requiere de la reformulación de la estética como tal.” (p.114)

Para Böhme el problema central de la estética ha estado en la ponderación del valor del acto de la emisión del juicio, idea que ha determinado la evolución de la teoría estética hacia la epistemología de la obra de arte, quedando relegado el problema de la experiencia en una condición que tiene sus orígenes en el nacimiento de la propia estética. Establece que la vieja estética – al referirse a sus orígenes – es esencialmente una estética del juicio, relacionada más a la valoración, a la conversación y a la discusión, que no concernía mucho con la condición de la experiencia sensorial, “ la expresión *estética* en su derivación del griego es lo que habría sugerido “ (p.114) lo que pudo haber hecho que “la cuestión del gusto y la participación afectiva individual (establecida como la “ facultad de aprobación”) en la obra del arte y en la naturaleza estableciera el motivo original para la estética.” (pp.114/115) Luego finalmente con Kant , “como hasta ahora”, viene a ser un problema sobre el juicio – el problema de la justificación de la respuesta negativa o positiva de alguna cosa –, por lo que “la función social de la teoría estética” se ha relacionado a facilitar el

discurso sobre las obras de arte, tendencia donde ha desaparecido el discurso sobre la sensibilidad y su naturaleza, pero que en cambio, ha proveído el lenguaje para los críticos e historiadores y para las presentaciones y catálogos de exhibiciones. En esta última reflexión, la sugerencia del marco general de su teoría, donde destaca la condición del carácter autónomo del arte y su vinculación al sentido de la construcción del compromiso ético social. Para Böhme entonces, la primera tarea que debe tener la estética en la actualidad es no darle más largos a “la determinación de lo que es la obra de arte” (p.116), ya que a la *temática de la estética* se le ha dado un rango superior de *forma estética* con lo cual se ha distinguido generalmente a la producción de atmósferas en relación con las de las esferas de menor rango de las artes como la cosmética, la publicidad, el diseño interior y la escenografía, por ejemplo. Este aspecto lleva a Vilard a reconocer la posibilidad de esta teoría como una crítica al proceso de la estetización de la realidad ³⁷. Böhme determina, que el carácter autónomo del arte se ha entendido en este contexto solo como una forma especial de la estética, “con lo cual ha tenido como forma de función social la distinción de la mediación para el encuentro y respuestas sobre las “atmósferas” en situaciones (museos, exhibiciones) que dejan de lado los verdaderos contextos de acción.” (p.116)

En ese orden de la idea que revisa la preeminencia del juicio de valor, donde toda producción estética fue vista desde “la perspectiva del arte y su medida”, establece la

³⁷ En relación a este aspecto puntualiza Vilar : “La estética siempre ha tenido entre sus tareas la crítica e incluso ha sido esencialmente crítica desde Kant hasta Adorno. Pero su tendencia ha consistido en empujarse hasta reducirse a una filosofía del verdadero arte. La estética de las atmósferas, conduce en cambio a una suspensión de los juicios que separan ese verdadero arte de las esferas inferiores del diseño, la moda, la cosmética, la industria cultural, la artesanía, el kitsch, las formas de autoescenificación en el hogar o en público, etc., que constituyen elementos fundamentales el (*sic*) proceso de estetización de la vida cotidiana al que estamos sometidos. Las estética (*sic*) de las atmósferas se presenta, así, como una confrontación de la progresiva estetización de la realidad” (ob.cit. pp .44/45).

importancia del discurso de Walter Benjamin, que considera produce el cambio de perspectiva en relación a la teoría estética con su ensayo *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*³⁸. Dice que Benjamin evaluó el cambio de los procesos tradicionales de la producción de las obras de artes y su “aura”, en referencia al tema de la validez de estas, a raíz de la situación que se avizoraba por las posibilidades de la reproducción mecánica a partir de los nuevos métodos como la fotografía o la litografía. Böhme destaca que Benjamin previó la posibilidad del Pop Art antes de su existencia, así como la consideración del tema de la estetización del mundo o de la realidad como “un serio fenómeno bajo la fórmula de la estetización de la política” (p.116).

En relación al concepto *atmósfera* eje central de su teoría estética (*Aesthetics*), establece que esta es una expresión que aparece con frecuencia en el discurso estético y que es utilizada normalmente para sustituir de forma representativa el concepto de *aura* introducido por Benjamin, el cual utilizó para determinar la distancia de la atmósfera de influencia que rodea a una obra original de arte, y que determinó para caracterizar las obras de arte como tal. De lo paradójico del concepto de aura – en el sentido que Benjamin recurrió a describir la condición de creación del aura en una obra de arte tomando como referencia la sensaciones que se producen en la interacción humana ante el entorno, como por ejemplo, la sensación que resulta de la percepción de la distancia de objetos en relación a su ubicación en el horizonte, en vez de establecer la relación con el objeto de arte en el sentido que precisamente invocaba el valor específico de este como objeto en si – Böhme toma de la sensación relativa a la impresión que establece la percepción ante el contexto natural, como el principio para determinar la fundamentación de la teoría de las atmósferas, “el aura es

³⁸ *The work of art in the age of its technical reproduction*. Benjamin, Walter. disponible en www.geocities.com/nomfalso.

claramente algo que mana espacialmente, casi algo así como un aliento... sensación que aparece en un estado libre y de relajación en la contemplación, esto es atmósfera.” (p.116). Para Böhme “algo” como el aura de Benjamin no solo es perceptible en los productos del arte o en las obras originales: “Percibir aura es absorber un estado corporal propio del ser. Lo que es percibido, es una indeterminada espacialidad extendida a la cualidad sensible.” (pp.116 /117)

Ahora bien, en cuanto a la condición de un concepto como el de atmósfera que parece estar determinado por la sensación de vaguedad, en el sentido de su indeterminación, que lo aleja de toda interpretación de índole objetiva, de algo indeterminado difícil de expresar. Dice Böhme: “cierto que es difícil, la peculiar posición intermedia entre el sujeto y el objeto, para determinar el estado de la atmósfera y por lo tanto transformar el uso diario de la atmósfera en un concepto legítimo” (p.118). Para darle legitimidad al concepto como fundamento para la nueva estética recurre al manejo del concepto de atmósfera desde la filosofía del cuerpo de Hermann Schimtz. Alternativa que “introduce” el concepto de atmósfera desde la perspectiva fenomenológica como eventos de la realidad que poseen una relativa independencia en relación con las cosas, pero, instancias activas de la sensación que ejercen presión sobre la capacidad afectiva. Las atmósferas se determinan como “portadores espaciales de los estados de ánimo” relacionadas a las experiencias cotidianas, como la experiencia de una atmósfera tensa que se siente o percibe en una habitación, o como la cualidad de la serena atmósfera que produce la contemplación de un jardín, por ejemplo. “El nuevo resultado de la Aesthetics concierne con la relación entre las cualidades del ambiente y los estados humanos. Este “y”, es la atmósfera.” (p.114)

En síntesis, la estética de Böhme se establece como una “teoría general de la percepción” donde “la percepción es básicamente la manera en la cual se está presente

corporalmente por algo, o alguien, o en el estado de un ámbito entre otras cosas” (p.125) que tiene como objeto primario a la atmósfera. El concepto de percepción aquí es liberado de “su reducción a los datos de procesamiento de información” en el sentido de que lo primero que se percibe de manera inmediata son los ambientes antes que las formas o los objetos, a la manera de la psicología de la Gestalt, y que establecen el trasfondo para la relación analítica que permite la distinción de las cualidades de los objetos como la forma y el color por ejemplo. En palabras sencillas de Böhme “la percepción se interpreta como la experiencia de la presencia de las personas, de los objetos y del ambiente.” (p.116)

El planteamiento de la estética general de Böhme busca una opción a contra restar la progresiva estetización de la realidad, representada en la manipulación de los objetos con intenciones particulares o especiales en marcos como el de la política y el consumo, como ya se ha establecido. En el sentido de lograr las mejores condiciones de vida posible, la opción remite a una visión holística que amplía la mirada de lo estético desde la percepción de la realidad a la totalidad de las experiencias de vida, estética con una lectura de valor social que abandona el orden de la estética de la teoría de la obra de arte que valora al objeto limitado a “una esfera separada de la acción real y para las élites educadas”, como el dice: “a la estética de la obra de arte ahora se le puede añadir el mismo derecho que se le ha dado a la estética de cada día, como se ha hecho generalmente con la estética de las mercancías y de la política, la estética tiene la tarea de ampliar esta gama a una realidad estética transparente y articulada.” (p.125)

Ahora bien, sobre esta idea de Böhme de magnificar la experiencia estética realizando la cualidad de la atmósfera, donde se amplía la consideración del fenómeno de la percepción a los ámbitos donde se establecen las experiencias sensibles, se puede determinar, que ya se tienen antecedentes en la arquitectura y en algunas en manifestaciones de las artes

plásticas. En el capítulo I de este trabajo, se ha hecho referencia por ejemplo, a las ideas de las experiencias fenoménicas ³⁹ de Steven Holl, quien aspira magnificar la experiencia emotiva del objeto arquitectónico, por encima del valor de su cometido o función, desde la consideración del orden de la percepción interna y externa. De la misma manera, el caso de Peter Zumthor, concepción que ampliaremos más adelante, donde establece que desde la “magia de la realidad” que evoca la “atmósfera” de entornos, lugares y espacios, está la posibilidad de proyectar “cosas bellas y naturales” que conmuevan, una y otra vez.

En el caso de las artes plásticas, en el arte minimalista y en las instalaciones contemporáneas encontramos propuestas donde el espacio y el ambiente interactúan como protagonistas junto con el espectador. En “la estética del minimalismo en la arquitectura” (Franco 2011) en la referencia a la obra de arte minimalista ⁴⁰, se determina, que en una nueva lectura estableció “la constitución de un nuevo marco estético, donde la sensación se buscó desde la relación entre el objeto y el espacio cotidiano que le daba marco, trasladando la emotividad hacia el espacio de todas las cosas. La representación y la interpretación del arte tomó un camino diferente.”(p.33) La definición adoptada como la *obra de arte de contenido abierto a la interpretación basado en la simplicidad*, hace referencia a la

³⁹ Ver I.II Sobre lo sensible en la arquitectura. Cap. I de este trabajo.

⁴⁰ El minimalismo... no trató al objeto como “cosas invariables percibidas prescindiendo de las contingencias de la colocación y la visión” la obra de arte como elemento constitutivo de su contexto, y viceversa, “informan al espectador – a través de su forma, superficie y colocación – de las contingencias del emplazamiento y la variabilidad de la perspectiva, comenzando a originar un diferente tipo de espectador.”... Se constituyó un nuevo sistema estético en la dimensión del arte, promoviendo una experiencia estética distinta a la habitual...(Franco. P. ob.cit. p.34)

consideración sobre la *fenomenología de la percepción* que estableció Maurice Merleau-Ponty (2000), en una visión que amplía la consideración del orden holístico – la relación intrínseca y total de todas las partes – donde parecería imposible pensar que se podría percibir el objeto desde relaciones exclusivamente internas o de los signos que evoquen la ilusión:

“Es, pues, muy verdad que toda percepción de una cosa, de una forma o de una magnitud como real, toda constancia perceptiva, remite a la pro-posición de un mundo y de un sistema de la experiencia en el que mi cuerpo y los fenómenos están rigurosamente vinculados. Pero el sistema de la experiencia no está desplegado ante mi como si yo fuese un Dios, es vivido por mi desde cierto punto de vista, no soy su espectador, formo parte del mismo, y es mi inherencia a un punto de vista lo que posibilita, a la vez, la finitud de mi percepción y su apertura a un mundo total como horizonte de toda percepción.” (p.317)

Todo el sentido que da fuerzas al acto de intelección visual, que deriva en la experiencia estética, se trasladó a un compendio de relaciones de totalidades más allá del propio objeto. “La percepción de la obra se amplía al lugar, al espacio y al tiempo.” (Franco ob.cit. p.34).

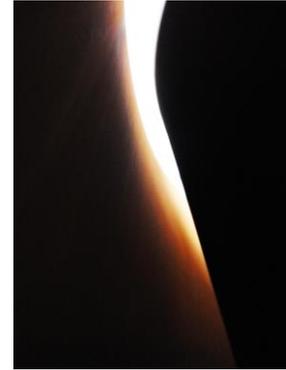
La idea del “aura” de Benjamín que Böhme amplía a la “atmósfera” en la percepción de las cosas, las personas y el ambiente, se reconoce en la obra de artistas como Richard Serra y James Turrel. Maestros de la contemporaneidad, que en la línea de la evolución del arte minimalista, consideran la construcción de atmósferas a partir de intervenciones e instalaciones en formatos de gran escala.

En el caso de Richard Serra “en objetos que pueden considerarse como esculturas arquitectónicas... la densidad de la masa se apropia del espacio y la dimensión de la obra permite que el observador se interne en ella, alentando las variadas percepciones...”(p.59)

Haciendo referencia a la experiencia personal, en obras como *La materia en el tiempo* (fig.27), y *Doble elipse torcida* (fig.28), la magnitud de los planos y sus sensuales curvas construidas en hierro colado, donde destaca la materialidad al conservarse el tono marrón naranja que da la oxidación, y el hecho, que en el recorrido intermedio no se avizora un fin, producen la sensación de un evento de condiciones espaciales y ambientales distintas, podría decirse que se percibe otra atmósfera diferente a la atmósfera del lugar donde se emplaza la obra, se constituye otro ámbito. Evidentemente nuestra vida no se desarrolla en espacios tratados bajo estas condiciones e inclusive en el mundo natural es difícil conseguir formas continuas curvas con trazos de tan perfecta relación y regularidad geométrica, pero por la manipulación del sentido de la percepción desde la forma y la cualidad del ámbito construido, el maestro Serra en estas particulares obras, detona la experiencia estética que se extiende inclusive a la sensación corporal y psíquica en una atmósfera de intimidad.



27



28

27 *La Materia del tiempo* Richard Serra Instalación (2005) Museo Guggenheim Bilbao

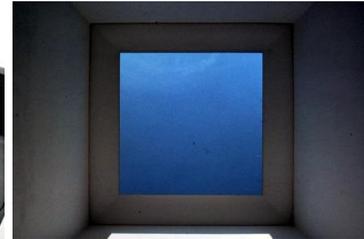
Pedro Franco 2009

28 *Doble Elipse Torcida* Richard Serra Detalle Instalación (1997) Dia:Beacon, Beacon, New York EU. Pedro Franco 2013

Por su parte James Turrel, que “utiliza la luz como centro de la exploración de la temática de la percepción del espacio-tiempo, y el efecto psicológico” (p.66), intenta modificar la atmósfera del lugar, por ejemplo proyectando diversas tonalidades de luz de color sobre los espacios y las envolventes de edificios, así como el arquitecto Toyo Ito, que utilizando la proyección de luz blanca y amarilla, modifica ante la percepción la cualidad material de la *Torre de los vientos*. De la obra de Turrel, que Vilar reconoce como un representante del gran arte de este tiempo⁴¹, en su obra *Heavy water* (imgs.29/30/31), por la inusual manera

⁴¹ En referencia la obra de Turrel, dice Vilar: en “ *The Elliptic Ecliptic*...con una abertura superior que permite contemplar el cielo...permite experiencias estéticas absolutamente insólitas. Cuando la gente sale...tiene en general la sensación de haber visto el cielo de un modo completamente nuevo e inesperado, una experiencia, que cuestiona las anteriores. Turrel nos descubre un cielo nuevo. Más allá de lo nuevo en las sensaciones y placeres, luz, color, cielo son, así, viejas categorías renovadas, abiertas a nuevos significados simbólicos. La obra de este gran artista

de experimentar la instalación, donde es necesario sumergirse en una piscina para poder alcanzar el espacio destechado que conforma un prisma, probablemente se alcance percibir la atmósfera de un ámbito distinto. Con menos dramatismo, si vamos al marco de la arquitectura, la posibilidad de experimentar la sensación de estar en una atmósfera distinta, la podemos encontrar en el espacio laberíntico del *Monumento de los Judíos* de Peter Eissman en Berlín (img.32), que posee una enorme carga simbólica, en el acogedor patio interior del *Pabellón Barcelona* de Mies (img.33), o en los magníficos espacios de tránsito de Villanueva en la *Universidad Central de Venezuela* de Caracas, que anuncian el cambio del tiempo en un juego de sombra y luz. (img.34/35)



29/30/31 *Heavy water* Instalación James Turrel (1991)

(disponible en <http://www.confort-moderne.fr> 2012)

es un ejemplo de lo que puede el arte del presente, del entrelazamiento de lo nuevo y la tradición. Y no menos ejemplo de la posibilidad de persistencia de esa capacidad para juzgar a la que en modo alguno deberíamos renunciar. (ob.cit. p.185)

Böhme al introducir al marco de la estética general la teoría de las atmósferas, suscribe la evolución del pensamiento sobre la fenomenología de la percepción. Al incorporar a la estética general, la experiencia natural de la sensación flotante, a la atmósfera como evento sensible en los ámbitos donde transcurren los momentos de interrelación entre las personas, los objetos y el ambiente, convalida el sentido de la experiencia total que se estima en las concepciones consideradas aquí de la arquitectura contemporánea.

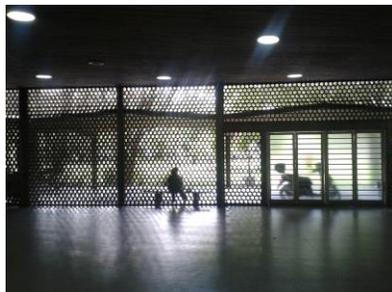
A continuación y como cierre de esta revisión, la interpretación de la idea de las atmósferas desde una visión de la arquitectura. La consideración de la experiencia sensible en el marco del proceso de proyecto de la arquitectura desde la mirada de Peter Zumthor, que se piensa, se relaciona al pensamiento de Böhme, y por lo tanto a la idea general de la estética de la naturaleza. La visión de Zumthor en lo particular de esta experiencia de investigación, que desde la mirada de la estética procura destacar el valor de la arquitectura contemporánea y su enseñanza, vendría a validar esta idea sobre nuestro especial y particular orden de vida, y la importancia del orden sensible dentro del pensamiento y del proceso de ideación y del proyecto de la arquitectura. Que dentro de las complejidades de nuestra cultura y sus procesos, busca “conciliar” los ideales heredados de la modernidad, en la constitución de la forma y del espacio intencionado considerando junto con el ambiente, el lugar y el cometido, también el marco sensible.



32



33



34



35

32 *Monumento de los Judíos* Peter Eissman Berlín (2005) Pedro Franco 2009
33 *Pabellón Alemán* Mies Van der Rohe Barcelona (1929) Pedro Franco 2009
34/35 *Facultad de Arquitectura* Carlos Raúl Villanueva Caracas (1957) Pedro Franco 2013

II.III Las atmósferas de Peter Zumthor



36 *Termas de Vals* Peter Zumthor (1996)

(disponible en <http://www.flickr.com/photos/muovoleali/4702713727/> 2013

)

En una conferencia dictada en el año 2003 *“Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor”* Peter Zumthor (2005) al referirse a la calidad del proyectar en la arquitectura, establece desde una interpretación altamente sensible y personal, que la *calidad arquitectónica* esta necesariamente vinculada a la *realidad arquitectónica* y que esta se determina por la capacidad que tiene un edificio en producir la emoción. Al preguntarse cómo se pueden proyectar “cosas bellas y naturales” que lo conmuevan una y otra vez, Zumthor se refiere a la “atmósfera” como el concepto que determina esta condición. “Entro en un edificio, veo un espacio y percibo una atmósfera, y, en décimas de segundo, tengo una sensación de lo que es ... la atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir.” (p.5),

Para Zumthor la “magia de la realidad” está en el compendio de la experiencia que remite a la percepción de un lugar, donde la relación de todos los componentes determinan la condición de la atmósfera, como diría Böhme, ese “y” que se percibe entre el ambiente y las cosas. Como referencia al fenómeno, describe las emociones y expectativas que le surgen en un lugar como una plaza, donde el intercambio entre todos los elementos que conforman el lugar y las personas que interactúan en él, determinan la cualidad de la atmósfera. “Todo, las cosas, la gente, el aire, los ruidos, los colores, las presencias materiales, las texturas, y también las formas. Formas que puedo entender... que encuentro bellas. ¿Y qué más me ha conmovido? Mi propio estado de ánimo, mis sentimientos, mis expectativas cuando estaba sentado allí.” (p.5). En la magia de la realidad que se encuentra en el intercambio entre las personas y las cosas, donde se instaura la atmósfera, y en el reconocimiento de su propia experiencia estética, Zumthor piensa que con ello, debe tratar como arquitecto.

Al hacerse la pregunta de cómo puede lograr la atmósfera en un espacio arquitectónico donde la gente pueda disfrutar, determina a la música como el arte que provee la mayor posibilidad para establecer una atmósfera, inclusive en mayor grado que la arquitectura. En especial referencia a las composiciones de Igor Stravinski, dice, “Me habla de atmósferas; la música de este compositor también tiene esa cualidad de tocarnos – tocarme... ¿cómo lograr la atmósfera, con esa densidad, con ese tono como en la música?..” (p.6). Zumthor presenta mediante esta analogía a la creación y a la percepción, los elementos conceptuales que establecen la estrategia del proyectar: “En mi trabajo tiene que haber un procedimiento, unos intereses, unos instrumentos, unas herramientas.” (p.6)

Sobre una respuesta que considera como altamente sensible e individual, producto de “sensibilidades propias” que lo llevan a hacer las cosas de una determinada manera, desde la consideración de tres concepciones en un orden paradigmático que denomina como “trascendentes”– que se verán más adelante respetando la forma como las presenta el autor –, presenta nueve puntos que distinguen su estrategia para generar atmósferas en sus obras.

- *Primer punto, el cuerpo de la arquitectura*: “la presencia material de las cosas propias de una obra de arquitectura, de la estructura” (p.6). Zumthor, establece la condición del objeto arquitectónico percibido, comprendido y sentido como una totalidad. En esta primera determinación señala la idea de lo arquitectónico, el sistema constituido por la relación de todas sus partes, si se quiere en una relación armónica y casi perfecta. Como referencia a la estructura del cuerpo humano, dice se establece, “el primer y más grande secreto de la arquitectura”, la comunión de cosas y de materiales que en su conjunto como una anatomía crean el espacio:

“así entiendo yo la arquitectura y así intento pensar en ella; como masa corpórea, como membrana, como material, como recubrimiento, tela, terciopelo, seda..., todo lo que me rodea. ¡El cuerpo! No la idea de cuerpo, ¡sino el cuerpo! Un cuerpo que me puede tocar.”(p.6)

- *Segundo punto*, que estima como “de nuevo un gran secreto, una gran pasión, un gran gozo”(p.6). *La consonancia de los materiales*, que en una primera interpretación parece determinar junto con la idea del cuerpo de la arquitectura, la categoría de primer orden para la construcción de las atmósferas, en el entendido que la realidad de ese “cuerpo” depende de su materialización y presencia para la construcción o definición del espacio. Dice Zumthor, que la pasión y el gozo por la consonancia de los materiales, está en la opción de intervención de los materiales, en sus posibilidades de combinación y maleabilidad, y en la condición de modificación de su apariencia por la intervención de la luz. “Coged una piedra: podéis horadarla, hendirla y pulirla, y cada vez será distinta... esa piedra en porciones minúsculas o en grandes proporciones, será de nuevo distinta... a la luz, veréis que es otra. Un mismo material tiene miles de posibilidades.”(p.6) En referencia a esa “energía atmosférica” que transmiten los materiales, Zumthor pone como ejemplo a la obra de Andrea Palladio, de quién considera, debió tener una gran sensibilidad en el manejo de “la presencia y el peso de los materiales”. Condición que se piensa, está presente también en su obra donde le ha dado importante consideración al tratamiento de la materialidad y a su valor como elemento determinante en la construcción de la atmósfera del espacio arquitectónico contemporáneo.

En “la estética del minimalismo en la arquitectura” (ob.cit.) tomando como referencia, junto con otros autores, a la obra de Zumthor, se establecen las *categorías estéticas de la*

arquitectura según el tratamiento de la materialidad que refieren al orden de las cualidades sensibles en la forma y el espacio arquitectónico a partir de las propiedades de los materiales y por su comportamiento a partir de las condiciones que provee el ambiente. En el caso de la obra de Zumthor, se hace referencia a las categorías de la *pureza* y la de la *reflexión-luminosidad*. En un sentido general se establece, que “se hace relevante la idea de cómo es posible lograr por medio del dominio de una alta tecnología arquitecturas que producen un alto grado de emotividad y confort” (p.82). En cuanto a lo específico a la idea de la pureza, se establece, que esta hace referencia a la cualidad de los objetos arquitectónicos que se perciben como íntegros, como una sola estructura – en el sentido de Zumthor – que dan la idea de no poseer algún tipo de mezcla, tanto en lo relativo a su forma, como a la materialidad que los constituye. En un sentido menos estricto, también a aquellos objetos arquitectónicos conformados por diversos componentes, donde la materialidad juega un importante papel por sobre la forma misma y que hace que se perciba el estado de la pureza, como es el caso de los *Baños termales de Vals* (imgs.36 y 39) de Zumthor. En cambio, la idea sobre la reflexión-luminosidad se refiere a la cualidad de la materia en poder reflejar la luz y al efecto que produce la luz por si misma, cuando es utilizada de manera consciente o intencional para lograr un efecto estético en el espacio arquitectónico.

Para los casos, se hace referencia a dos de sus obras. En primer lugar la Galería Kunsthhaus (imgs.32/33) en Bregenz, Austria, donde se evoca la idea de neutralidad desde el orden de la pureza, por el grado intermedio de opacidad del material que condiciona la contundencia de la forma prismática. Aquí la envolvente construida con paneles de vidrio opaco es determinante para la calificación de la cualidad de la atmósfera del espacio o ámbito arquitectónico. Por lo que se percibe a través de las imágenes, los grandes planos

constituidos por módulos de vidrio opaco filtran la luz del exterior, logrando un el orden de equilibrio con los muros y los planos horizontales de las salas interiores, determinando un estado de neutralidad en cuanto a la presencia de las masas. La no convencional manera de iluminar de forma natural a un espacio expositivo – ya que la luz natural se incorpora a través de los planos laterales – depende de la particularidad de una materialidad que construye una atmósfera que evoca a la serenidad, propia de la intimidad que caracteriza a este tipo de ámbitos. Así mismo por la opacidad, que funciona como un velo sobre el prisma, se logra percibir el desarrollo de los sistemas de circulación desde el espacio público que le da antesala, la fluidez del espacio se puede comprender. En la noche el juego con la luz sobre el material, transforma a la galería en un ícono de luminosidad que influye en la atmósfera del espacio exterior.



37 *Kunstausschuss* Peter Zumthor Bregenz/ Austria (1996)
(disponible en <http://www.flickr.com/photos/muovoleali/> 2013)



38 *Kunstausschuss* Peter Zumthor Bregenz/ Austria (1996)
(disponible en <http://www.archdaily.com/> 2013)

En segundo lugar, los *Baños termales de Vals* en Suiza (imágenes 37 y 38), donde Zumthor en una operación que rememora los tallados sobre las masas de piedra de las canteras, en un juego con el lleno y el vacío, construye uno “de los más bellos espacios que ha logrado la arquitectura contemporánea” (p.82). De lo que se percibe de la imagen del espacio de una de las piscinas de los baños termales, el uso de la piedra – cortada y ensamblada – de forma precisa es determinante en la construcción de una atmósfera que tiene como cualidad un carácter sublime. La magnitud del espacio se enaltece con las superficies de lajas de piedra en juego con la luz natural y artificial, pareciera que se tratara de un ámbito

natural. En un ejercicio de la imaginación, se siente que estamos en una caverna donde se filtra ligeramente la luz y apenas se refleja sobre el agua. Peter Zumthor demuestra aquí una gran sensibilidad en el manejo de la presencia y el peso de los materiales, en principio con la intención de construir la atmósfera.



39 *Termas de Vals* Peter Zumthor (1996)

(disponible en <http://www.flickr.com/photos/muovoleali/> 2013)

- *Tercer punto*, relativo al *sonido del espacio*, “¡Oíd! Todo espacio funciona como un gran instrumento; mezcla los sonidos, los amplifica, los transmite a todas partes.” (p.7) Reconociendo la posibilidad de la forma y la aplicación de los materiales sobre las superficies como condición para establecer las propiedades de la cualidad acústica de los espacios, Zumthor exalta el valor del sonido como elemento para la construcción de las atmósferas. Rememorando los ruidos de su hogar en la infancia, el de los cacharros que movía su madre que a la distancia le daban tranquilidad, “le hacían feliz”, se pregunta si un edificio todavía sigue teniendo sonido, el que surge por las proporciones del espacio y los materiales adecuados para lograr el sosiego y la tranquilidad. “Yo creo que todo edificio emite un sonido...sonidos que no están causados por la fricción. Quizá sea el viento o algo así. Lo cierto es que si entras en un espacio sin ruidos sientes que hay algo distinto. ¡Es hermoso!”(p.7), Consciente de la dificultad de imaginarse como desde el silencio sonará el espacio para alcanzar la atmósfera del lugar, mistifica al espacio y a la materialidad por la posibilidad del sonido en la experiencia sensible.

- *Cuarto punto*, relativo a *la temperatura del espacio*. Piensa Zumthor que todo edificio tiene una “determinada temperatura”, que influye tanto en el aspecto físico como en el psíquico. Tomando como ejemplo a la experiencia de su propia obra, hace referencia a como el uso de la gran cantidad de vigas de madera del Pabellón de Suiza en la Expo Hannover 2000, que determinaron la calidez del espacio y que le reveló, “la sorpresa de las cosas bellas”: “Cuando afuera hacía mucho calor, dentro, en el pabellón se disfrutaba del verdor del bosque, y, cuando afuera hacía frío, hacía más calor dentro...a pesar de que no estaba cerrado.” (p.8). Temperar es el término, que en referencia a afinar un piano, le sugiere la manera para operar en la búsqueda de la atmósfera en cuanto a esta cualidad del espacio

que puede proveer el espacio desde su materialidad. “Esto es, esa temperatura es un tanto física como también probablemente psíquica. Es lo que veo, siento, toco, incluso con los pies.” (p.8)

- *Quinto punto*, sobre todas esas “cosas” con las que “convive la gente”, *las cosas a mi alrededor*. Dice, “me siento impresionado por las cosas que la gente tiene consigo, en su entorno doméstico o laboral... constato que las cosas coexisten de un modo cariñoso y cuidadoso, y que quedan bien allí...” (p.8). En el sentido de la representatividad de las cosas, del lugar que ocupan y que no van a depender del arquitecto – porque ocurren sin su intervención – se pregunta Zumthor, si la tarea de la arquitectura será crear un recipiente que contenga todas las cosas. Ante esas circunstancias proyecta mirando hacia futuro, pensando sobre el lugar justo de las cosas, que probablemente vendrán a complementar la condición de la atmósfera del lugar. Expresa, “esto me hace mucho bien, me ayuda a imaginarme siempre el futuro de los espacios, de las casas que construyo, cuál será su uso futuro. En inglés podría decirse “A sense of home” (un sentido de hogar) ”. (p.8).

- *Sexto punto, entre el sosiego y la seducción*, que “tiene que ver con el hecho de que nos movemos dentro de la arquitectura”. (p.9) Haciendo una referencia al deleite que produce la música, que no se experimenta en un solo intervalo, piensa en cómo nos movemos en un edificio y cómo, al tener siempre presente los polos de tensión, *el sosiego y la seducción* – con los cuales le gusta trabajar – dice que es posible, lograr una atmósfera. Tomando como ejemplo a las Termas de Vals enfatiza la importancia de invitar a la gente a moverse libremente, pausadamente, dentro de una atmósfera de seducción y no de conducción, que

derive en el descubrimiento de los ámbitos espaciales, claro está, con su atmósfera especial o particular.

“En las termas de Vals intentamos llevar las unidades espaciales hasta el punto que se sostuvieran por si mismas... no sé si lo conseguimos... Ahí están los espacios... ellos me mantienen “en su ámbito espacial” (comillas agregadas), no estoy de paso. Puede ser que este bien firme ahí, pero entonces algo me induce a ir hasta la esquina, donde la luz cae aquí y allá, y me pongo a pasear por ahí; tengo que decir que ése es uno de mis mayores placeres: no ser conducido, sino poder pasear con toda libertad, a la deriva.” (p.9).

Para Zumthor el poder garantizar un sentido de libertad en un viaje de descubrimientos, que se entiende como establecer una rica, y si se quiere, perdurable experiencia estética bajo la atmósfera del espacio de la arquitectura, es un evento que depende específicamente del arquitecto. En su forma de manifestar este proceso de pensamiento, ideación y vivencia remite a la experiencia cinematográfica por la forma secuencial con que en ella se trabaja. Entre *sosiego* y *seducción*, entre polos de tensión por medio de secuencias acompasadas así como en la música y en el cine, intenta que sus edificios, le gusten a él y a todos, que concuerden con su uso y, que siempre puedan producir una “*sensación de naturalidad*.” En la consideración de este evento, dice Zumthor que “la arquitectura es un arte espacial, pero también un arte temporal” (p.9).



40 Fotograma de *La Ventana Indiscreta* Alfred Hitchcock (1945)

(disponible en <http://ibites.es> 2013)

- Séptimo punto, la tensión entre interior y exterior, definición que da Zumthor a la atmósfera del espacio intermedio que con rango de lugar establece la tensión que se da entre el espacio exterior de una edificación y su espacio interior. Espacios que determina como *umbrales de la transición*, del adentro y del afuera, donde se da ese encuentro entre las esferas de lo público y lo privado. “Espacios imperceptibles de transición entre interior y exterior, una inefable sensación del lugar, un sentimiento indecible que propicia la concentración al sentirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio, bien seamos una o varias personas.” (p.9). Para describir la cualidad de esa atmósfera y la manera como intenta construirla, Zumthor recurre al lenguaje de la cinematografía, pide que se piense en *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock de 1945 (img.40), en el patio interior lleno muchas ventanas donde por momentos se percibe algún instante de privacidad en alguna de ellas, y en el caso contrario, recurre a la imagen de la

mujer sentada en la habitación mirando a través de la ventana de *Morning sun* (1952)(img.41), de Edward Hopper ⁴².

En lo que considera un privilegio que tiene el arquitecto en cuanto a poder hacer cosas parecidas, dice que siempre imagina estas circunstancias cuando proyecta los edificios que hace. Zumthor se pregunta: ¿Qué quiero ver yo – o quienes vayan a utilizar el edificio – cuando estoy dentro? ¿Qué quiero que vean los otros de mí? (p.10).



41 *Morning sun* Edward Hopper (1952)
(disponible en masmoulin.blog.lemonade.fr. 2013)

- *Octavo punto*, tiene que ver con la percepción de los espacios y las cosas según los grados de proximidad y la distancia, que denomina como *Grados de intimidad*. Habla de la sensación corporal y psíquica que producen los elementos que definen la forma y el

⁴² En la traducción de la conferencia de Zumthor se hace referencia a que el cuadro de Hopper es *Domingo temprano en la mañana* de 1930. Pero según la descripción hecha por Zumthor la referencia es a *Morning sun* de 1952. De allí la modificación en este texto.

espacio arquitectónico, “conciérne a distintos aspectos: tamaño, dimensión, proporción, masa de la construcción en relación conmigo...” (p.10). Zumthor refiere por ejemplo, al un muro que por su condición de proporción y materialidad determina un tipo de sensación que establece la cualidad de la atmósfera de un lugar. – Recordemos por ejemplo, esa sensación que se siente al traspasar el portal de un templo y avanzar a través de los gruesos muros, donde se alcanza la percepción inmediata de una distinta atmósfera tanto por la proporción del espacio, por el uso de la luz y claro está, por la actitud que se asume al estar en la presencia de un lugar de este tipo –. En una mayor precisión en cuanto a las grandes magnitudes y proporciones, reflexiona sobre la posibilidad que tiene la arquitectura en lograr grados de intimidación, de cómo la gran magnitud normalmente relacionada a las edificaciones que representan el poder estatal o económico puedan “apabullarlo”, pero en cambio, espacios como el de la Villa Rotonda de Palladio, pueden llevarlo a un estado completamente distinto: “... es algo grande y monumental, y, sin embargo, al entrar no me siento en absoluto intimidado, sino, más bien, me siento cercano a lo sublime, El entorno no me amedrenta... me hace más grande o me deja respirar con mayor libertad. (p.10)

- *Noveno* y último punto, *la luz sobre las cosas*, aspecto que al parecerle tan obvio y que al preguntarse qué tema le faltaba, casi se le escapa: “De repente, lo vi. Era relativamente sencillo...estuve mirando...cómo era la luz. ¡Es fantástico! Me puse a examinar dónde y cómo daba la luz de lleno, dónde había sombras y cómo las superficies estaban apagadas, radiantes o emergían de la profundidad.” (p.11) Zumthor establece dos ideas que definen su estrategia para la el uso de la luz como evento en la definición de las atmósferas. La primera idea donde distingue la lectura de la totalidad del cuerpo arquitectónico, en la cual imagina al edificio que proyecta como una masa de sombras y “como en un proceso de vaciado” (p.11)

incorpora la luz a los espacios que la necesiten o que se quieran. La segunda idea, que estima como lógica, relacionada a la selección de los materiales y de las superficies por su capacidad de reflejar la luz, en sus palabras: “elegir los materiales con la plena conciencia de cómo reflejan la luz y hacer que todo concuerde....” (p.11). El manejo de las posibilidades que permite la luz natural, condición que confiesa le emociona al creer percibir algo espiritual, en la estrategia de Zumthor parece tomar rango de categoría de orden mayor. Ya en el segundo punto sobre la consonancia de los materiales (ver pp. 58/60 de este capítulo), se hace referencia a la condición determinante de la luz para resaltar las propiedades de la forma, el color y la textura de los materiales, y como con su manipulación, se logra cualificar el espacio arquitectónico determinando la atmósfera a partir del juego entre el volumen de luz y su espectro de reflexión en las superficies. Esa sensación de gruta o de caverna que se evoca sobre la atmósfera que parece transmitir la piscina principal de las Termas de Vals, a la que se hace referencia, depende de gran manera en la manipulación de la luz. De la misma forma en el caso del otro ejemplo citado, la Galería Kunsthaus, donde esa aparente sensación de orden de neutralidad por la fuerte presencia de las murallas de los espacios expositivos, aunque suene contradictorio, se realiza precisamente por el manejo no convencional de los planos que dan paso a la luz natural. En relación a la estrategia de Zumthor, que habla de vaciar las masas de sombras del corpóreo arquitectónico llenándolas de luz para construir los espacios, este aspecto refuerza ese sentido de categoría de primer orden que tiene el uso de la luz en la construcción de las atmósferas. Si retomamos el punto, de cómo nos movemos a través de la arquitectura, entre el sosiego y la seducción, es reveladora en la propia experiencia estética del arquitecto, la presencia y manipulación de la luz, cuando describe el recorrido a través del espacio

arquitectónico que él proyectó, donde dice percibir esa atmósfera que lo lleva a un recorrido libre y natural, donde los espacios de las Termas lo invitan a ir a la deriva...

Luego de la definición de estos nueve puntos, que establece como el inicio de su trabajo, “de nuestro trabajo en el estudio” (p.11), y que considera se pueden interpretar como “idiosincrásicos” aunque existan en ellos una parte objetiva, Zumthor incluye “tres pequeños apéndices” – calificación modesta si se quiere, dada la significancia que se piensa tienen – que refiere como más a su visión personal y por lo tanto aún menos objetivos que los nueve puntos mencionados. Tres cosas más, que le conmueven de su trabajo, que define como sus extralimitaciones, como sus incursiones “trascendentes”: *Arquitectura como entorno*, *Coherencia* y *La Forma Bella*.

Arquitectura como entorno, la valorización del entorno a través de la relación con la edificación. La edificación al ser parte del entorno lo enaltece constituyendo un lugar. Primera determinación que establece Zumthor en cuanto a la idea de lo trascendente sobre los lugares donde se desarrolla la vida, donde se puede interpretar la idea de la preexistencia del entorno en un sentido intersubjetivo en cuanto al valor de los lugares como ámbitos que se reconocen en la memoria.

“Se trata, para mi –y no sólo para mi–, del entorno que pasa a ser parte de la vida de la gente, un lugar donde crecen los niños. Quizá, 25 años mas tarde, se acuerden inconscientemente de algún edificio en particular, de un rincón, de una calle, de una plaza, sin saber quienes son sus arquitectos... Pero si la imagen de que las cosas están ahí... Quizá, en definitiva, esto tenga que ver un poco –supongo que será mejor admitirlo – con el amor... me alegra hacer cosas que la gente ame.” (p.12)

La Coherencia, segundo apéndice que se relaciona con el uso y su condición de determinar la pertinencia de una edificación. Zumthor dice que el mayor halago que se le podría hacer, es que se le encuentre sentido de uso a sus edificaciones por encima de todas las otras “cosas”. Por sobre consideraciones como la forma por ejemplo – que se piensa, establece una referencia a la preocupación del predominio de “la imagen” donde destaca la forma por encima de todas las percepciones o interpretaciones: “ajá, aquí has querido hacer una forma supercool ! ” (p.12) – la coherencia de un edificio está en que todos sus componentes tengan un sentido de utilidad y que esa condición pueda ser claramente comprensible e identificable, en otras palabras, que el “cometido” de la edificación y la de todos sus componentes determine su validez como objeto arquitectónico, validez que se extiende a la pertinencia de la obra en el lugar, construyendo el entorno y motivando el sentido de la memoria que con el tiempo se interpretará como parte de las preexistencias. En su pensamiento sobre la condición de la arquitectura como “arte” la mejor determinación sobre este punto trascendente:

“La arquitectura se ha hecho para nuestro uso. En este sentido, no es un arte libre. Creo que la tarea más noble de la arquitectura es justamente ser un arte útil. Pero lo más hermoso es que las cosas hayan llegado a ser ellas mismas, a ser coherentes por sí mismas. Entonces todo hace referencia a ese todo y no se puede escindir el lugar, el uso y la forma. La forma hace referencia al lugar, el lugar es así y el uso refleja tal y cual cosa.” (p.12)

El último de los puntos trascendentes, *La Forma Bella*, en su visión aparece como un aspecto clave en el sentido que puede determinar la redefinición del proceso y de las operaciones proyectuales, la modificación de todas las “cosas” – los nueve puntos – si el resultado arquitectónico no lo conmueve como forma bella, como un bello objeto de

arquitectura. Haciendo énfasis en que no trabaja con la forma – reconoce en su discurso que no había querido referirse a ella – Zumthor establece el valor del objeto arquitectónico en su formalización ideada y por lo tanto en su forma construida, en la síntesis de esas “cosas” como los materiales, el sonido, la luz, la construcción, la anatomía, esos nueve puntos que con atención a la utilidad y el lugar resultan en la “forma bella”. Forma que lo conmueve, que resulta en arquitectura que cualifica el entorno, elevándolo a nivel de concepciones de ámbitos espaciales y de lugar, creando las atmósferas que exaltan la experiencia estética en la arquitectura.

“Creo que si el trabajo ha salido bien, las cosas toman una forma ante la que yo mismo, después de tan largo trabajo, me quedo sorprendido...Pero si, al final, aquello no me parece hermoso, esto es, no es bello para mi... si la forma lograda no me conmueve, vuelvo de nuevo atrás y empiezo desde el principio... mi objetivo último, podría designarse probablemente como **La forma bella.**” (p.13)

En la experiencia descrita por Zumthor, se revela la complejidad de lo arquitectónico en el marco de la relación entre el orden de lo objetivo y lo subjetivo en las implicaciones sobre el proceso del proyectar la arquitectura. En la frase de Zumthor “la arquitectura no es arte libre” por sobre la idea de oposición entre el ideal de lo bello y la necesidad de lo útil, se considera se revela la concesión a la idea de la belleza adherente, a la idea de Inmanuel Kant de cuando la belleza está condicionada por un concepto⁴³. El mismo Zumthor, parece resolver la aparente contradicción cuando asume que después del proceso de ideación y proyecto, si la forma no le conmueve si “aquello no es hermoso para mi” (p.13), no cumple con los cometidos y no conjuga con el lugar, vuelve atrás y comienza desde el principio.

⁴³ Sobre este tema ver : Kant, Inmanuel. *Crítica del Juicio*. (p.130). Ed.Austral,Espasa-Calpe

En relación a lo específico de su proceso de ideación y proyecto, este se estructura con base a tres “elementos de orden mayor” de rango paradigmático, denominados *puntos trascendentales* y que determinan las operaciones particulares.

- *Arquitectura como entorno*, la posibilidad del objeto arquitectónico en su valor de revitalizar el lugar en consonancia con el entorno.
- *La Coherencia*, relativa al uso, al cometido condición de determinar la pertinencia de una edificación.
- *La Forma Bella*, relativa a la valoración subjetiva sobre la belleza del objeto arquitectónico. Aspecto fundamental y determinante dentro del proceso del proceso del proyecto de arquitectura, que como hemos visto, determina a partir del resultado de *la belleza con un fin* la redefinición del proceso.

En segundo orden, relativo a las categorías que establecen las “operaciones particulares” desde la consideración del evento sensible como marco de definición de las atmósferas en los ámbitos espaciales que en su conjunto constituyen la edificación. Se presentan aquí en cuatro órdenes principales.

En relación a la *Totalidad*, como expresión del sistema complejo que constituye la forma y el espacio:

- *El cuerpo de la arquitectura*, la estructura, la anatomía, el vínculo de todas las partes.

En relación al *Tratamiento de la materialidad*, referida a las cualidades materiales y su

incidencia en lo sensible:

- *La consonancia de los materiales*, la combinación y la maleabilidad de los materiales, la posibilidad del cambio de la apariencia por la intervención de la luz.
- *El sonido del espacio*, lo material en relación con las proporciones de la forma y el espacio determina las cualidades del sonido.
- *La temperatura del espacio*, lo material y su influencia en la temperatura física y psíquica.

En relación a la *Luz* como elemento natural de mayor significancia en la percepción y en lo simbólico:

- *La luz sobre las cosas*, su incidencia en las cualidades de la forma y el espacio.

En relación a la *Experiencia sensible*, referida al fenómeno de la vivencia ante el espacio y la forma arquitectónica, de la expresión psíquica y física:

- *Las cosas alrededor*, todos los objetos, las cosas de distinto uso y valor que llenan el espacio y reflejan los estados de vida.
- *Entre el sosiego y la seducción*, relativo al movimiento o desplazamiento entre los ámbitos, a la estrategia de producir secuencias que detonen la sensación de naturalidad.
- *la tensión entre interior y exterior*, la cualidad del espacio intermedio donde se da la relación de tensión en los umbrales de la transición
- *Grados de intimidad*, en relación a la sensación corporal y psíquica que producen los elementos que definen la forma y el espacio arquitectónico en cuanto tamaño, dimensión, proporción.

Tanto por las consideraciones de la vivencia de la arquitectura como por las implicaciones en el proceso de las operaciones proyectuales, las reflexiones de Peter Zumthor demuestran el valor que posee el componente sensible de la arquitectura. En este y de lo hemos verificado sobre el tema en el pensamiento de Tadao Ando, Toyo Ito y Steven Holl, son manifiestas las intenciones de “conciliar” estados de vida con el orden de nuestra naturaleza. En fin, ese mismo ideal que no desaparece con el paso del tiempo, recogido en esa frase de Luis Barragán, donde el “arte de la arquitectura” es la posibilidad de producir bienestar.

En cuanto al tema de la realidad estetizada, aunque no se tiene la certeza de vínculos directos entre las posición de Zumthor y la propuesta de la Teoría estética de las atmósferas de Böhme, en las diversas reflexiones se aprecia un estado de acuerdos, que comprendido desde la óptica de la Estética de la Reconciliación que plantea Gerard Vilar, revelan la posibilidad de la ampliación de nuestro mundo de imágenes bellas y seductoras también a una mayor conciencia de lo ético según los acuerdos implícitos en la condición de la intersubjetividad. En nuestro marco de la arquitectura, la construcción de ámbitos para que se instauren las atmósferas para la libertad.

Manifiesto

Antes de continuar esta disertación, parece pertinente establecer una serie de precisiones, que aunque creo se separan del rigor académico que estima este tipo de ejercicios, en estos momentos se me hacen necesarias – habla probablemente un ser que disfruta a plenitud de los avances de la tecnología desde un alcance medio, como si tratase de ubicarme dentro de alguno los rangos de la sociedad contemporánea de los fluidos, constante sobreviviente de la tempestad a punta de la más ferviente y pura ilusión, universal y democrático, intersubjetivo, que cada día presume que aprendió un poco más – Primero, aunque estemos golpeados por el embate de la crueldad de nuestra cultura dominada por el tecnicismo positivista y racional, pienso que en algún estrato de la condición humana todavía sobrevive el espíritu romántico. Me confieso romántico y gozoso por encima de todo, animal estético de la experiencia de la vida, en esta roca que flota cerca de los hombros de Orión, llena de mares, cascadas, sabanas, montañas, islas, urbes, músicas y cielos, entre amores, satisfacciones, risas, lágrimas y vicisitudes. Convencido de la *nada* a la manera nihilista pero también convencido del *todo* a la manera de los Dioses, por lo tanto fundamentalmente paradójico y contemporáneo. Segundo, la arquitectura es como dice Gadamer verdadero incremento del ser aquí, es obra de arte en grado máximo, es el arte del espacio ideado y materializado en forma pura: Arquitectura, es en esencia evento que da el cobijo, mientras alienta a la vez a la experiencia que ilustra la belleza de los diversos lugares posibles, certeza del ser espiritual en el mundo material, como los patios de Borges donde te bañas de estrellas. Arquitectura: noble experiencia sensible de los ámbitos para la existencia. Tercero y finalmente, en lo estético, en la emoción, esta una de las vías que conduce a la autopista por donde corre el espíritu libre y constante, sensibilidad pura, música, gusanos de luz que doblan la distancia del espacio tiempo, donde no se va a sentir el temor por perder los recuerdos llenos de belleza y sublimidad, como aquellos del replicante de Blade Runner, que se perdieron en el tiempo como se pierden las lágrimas en la lluvia.....en Caracas en una tarde del 2013.....

III Conclusiones

1. Vigente la idea Kantiana, que la belleza de la arquitectura es *belleza adherente fundamentada en el concepto*, en el sentido, que los objetos arquitectónicos rinden cuenta a la funcionalidad. Las determinaciones hechas desde el marco sensible sobre el objeto de la arquitectura se relacionan con las consideraciones de orden racional. La forma como cometido de su objeto está intrínsecamente relacionado a su forma estética, son elementos inseparables de la concepción de lo arquitectónico.
2. El proceso proyectual de la arquitectura comprendido desde su marco estético, como acto de intelección visual y de carácter holístico, es un proceso que se establece desde la relación intrínseca entre las valoraciones objetivas y subjetivas del proyectista. En el sentido del carácter de lo intersubjetivo, se fundamenta en la conciencia de estimar los actos de interpretación individual, del juicio de gusto, como marco de consenso entre la realidad subjetiva, propia de quien proyecta y las posibilidades de las diversas interpretaciones de otros sujetos, en la aspiración fundamental del alcance del bienestar.
3. La experiencia estética, evento que detona desde la percepción, la sensibilidad por el espacio y la forma arquitectónica como fenómeno de interpretación de la realidad en nuestros sentidos, puede considerarse como un elemento determinante en el proceso de proyectar. En el sentido que al racionalizar las condiciones en que se desarrolló el evento arquitectónico desde la síntesis de la experiencia, permite la verificación y comprobación del objeto arquitectónico ideado, en las diversas fases del acto proyectual.

4. El término *evento arquitectónico* como representación de la totalidad o la síntesis arquitectónica, se confirma como el resultado de la valoración sensible del objeto de arquitectónico en su intrínseca relación con el lugar, en su más amplia acepción, con el ambiente, con su cometido y su forma.

5. El término *ámbito espacial*, comprendido como el espacio con límites, también relacionado a otros ámbitos donde en su comunión se constituye un *evento arquitectónico*, que posee (n) ó provee (n) una determinada atmósfera, y que establece (n) las posibles condiciones de intimidad, se confirma como el concepto para establecer las cualidades estéticas del objeto arquitectónico, tanto en el marco proyectual como crítico.

6. En cuanto a los aspectos relacionados con el proceso proyectual y la experiencia estética en el taller de proyectos, se propone incluir como marco teórico, las experiencias y consideraciones sobre el marco sensible en el proceso de proyecto y de la arquitectura de Steven Holl y Peter Zumthor.

Referencias Bibliográficas

Adorno, T. (1988) *Crítica y cultura de la sociedad*. (Sin Trad.) Madrid: Editorial. Akal.

Arheim, R. (2001) *La forma Visual de la arquitectura*. (E. Labarta Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bauman, Z. (2009). *Modernidad líquida*. (M. Rosenberg. J. Arrambide (colb) Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.

Böhme, G. (1993) *Atmosphere as the fundamental concept of new aesthetics*. Thesis Eleven. Disponible en <http://www.the.sagepub.com>. (Consulta julio 2013)

Curtis, W. (2008, Marzo). *La crisis del "star system"*. El País. España (Entrevista en línea). Disponible en: <http://www.elpaís.es>. (Consulta abril 2011)

Delius, C. Gatzemeier, M. Sertcan, D. Wünscher, K. (2005) *Historia de la filosofía desde la antigüedad hasta nuestros días*. (Gamper, D. Trad.) Alemania: Könnemann.

Diller + Scofidio (web site) (2000) *Subtópia*. <http://www.diller+scofidio.com> (Consulta julio 2000)

Dimendberg, E. (2013). *Diller Scofidio + Renfro architecture after images*. (Consulta www.press.uchicago.edu) Chicago: The University Chicago

Editorial Gustavo Gili. (1998). *Tadao Ando monográfico arquitectura*. Barcelona: Autor.

Franco, P. (2011). *La estética del minimalismo en la arquitectura*. Caracas: Ediciones FAU/UCV.

Gregotti, V. (1993). *Desde el interior de la arquitectura*. (M. Galmarini, Trad.). Barcelona: Ediciones Península.

Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura*. (M. Puente Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Horkheimer, M. y Adorno T. (1988). *La Industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas.* (Sin Trad.) (Documento en línea, tomado de Horkheimer, M. y Adorno T. *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.). Disponible en: Nombre Falso <http://www.geocities.com/nomfalso>. (Consulta enero 2012)

Ibelings, H. (1988) *Supermodernismo en la era de la globalización.* (M. Izquierdo, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Iboenweb (web site) (2013) *Citas arquitectos.* Disponible en <http://www.iboenweb.com/> (Consulta julio 2012)

Ito, T. (2000) *Escritos.* (M. Shigeko Trad.) Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Jiménez Damas, L. Rodríguez Muir, A. Mariño Elizondo, A. (1985). *La investigación científica y la investigación proyectual en arquitectura.* Ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Investigación Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Disponible: Versión revisada 2005 en *Facultad de Arquitectura y Urbanismo UCV 1953-2003. Aportes para una memoria y cuenta.* Caracas (2005) Ediciones FAU/UCV.

Kant, I. (1989). *Crítica del Juicio* (M. García Morente, Trad.). Madrid: Editorial Austral, Espasa- Calpe.

Leach, N. (2001). *La an-estética de la arquitectura* (F. Quesada, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío* (J. Vinyoli y M. Pendanx, Trad.). Barcelona: Editorial Anagrama.

Masiero, R. (2003) *Estética de la arquitectura* (F. Campillo Trad.)

Barcelona: Editorial Machado Libros.

Merleau Pontí, M. (2000) *Fenomenología de la percepción.* (ed. rev.) Barcelona: Editorial Península.

Metrópolis (Productor RTVE) *Diller + Scofidio*. (Programa TV. Rtve 2000) (transmisión 2000) (disponible en [www. Metrópolis.rtve.es](http://www.Metrópolis.rtve.es) 2000)

Montaner, J.M. (1998). *La modernidad superada Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* (2a. ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Norberg-Shulz, C. (1979). *Intenciones en arquitectura*. (J.Sainz y F. González Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Real Academia Española. (2010). *Diccionario de la lengua española*. (Vigésima segunda ed.) en www.rae.es (Consulta mayo 2012)

Shinglenton, C. (2 de Abril 2010). *A modo de introducción: Gernot Böhme filósofo*. (Sin Trad.) Blog en línea: The Great Stage. Disponible en: [www. cvshinglenton.com](http://www.cvshinglenton.com) (Consulta mayo 2012)

Unidad Docente Uno (2010) *Lineamientos Generales* (varios autores). Disponible en: [www. unidaddocenteuno.blogspot](http://www.unidaddocenteuno.blogspot).

Vilar, G. (2000) *El desorden estético*. Barcelona: Idea books, SA.

Zumthor, P. (2005). *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. (Sin Trad.)). Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Fuente de las Imágenes

Archdaily.com (2013) *Kunstaust Peter Zumtor* (imagen en línea sin autor) disponible en <http://www.archdaily.com/> 2013 (Consulta mayo 2013)

Architecturalmoleskine.blogspot (2013) *Tadao Ando Iglesia en el Agua* (imagen en línea sin autor) disponible en architecturalmoleskine.blogspot.com (Consulta mayo 2013)

Arquitecturaespectacular.blogspot (2013) *Peter Eissman Monumento de los Judíos en Berlín* (imagen en línea sin autor) disponible en <http://arquitecturaespectacular.blogspot.com> (Consulta agosto 2013)

Bassim, F. (2013). *Robo con polarcitas* (imagen digital) en dossier autor.

Bingbnsngpouf.com (2013) *Mini Figure Anatomy Sculpts y icebat* Jason Freeny (imagen en línea sin autor) disponible en <http://bingbnsngpouf.com> (Consulta enero 2013)

Carquéz Soler, A. (2012) *Un realismo no tan mágico. Maggi en Petare*. (Fotografía digital) en dossier autor.

Confort-moderne.fr (2012). *Heavy water* James Turrel. (Imágenes en línea sin autores) disponible en <http://www.confort-moderne.fr> 2012 (Consulta octubre 2012)

Colectivovisual.wordpress.com (2013). *Head On* Cai Guo-Qiang . (Imagen en línea sin autor) disponible en <http://colectivovisual.wordpress.com> 2012 (Consulta mayo 2012)

Diller Scofidio+Renfo.com (2013). *Fascimile Moscone Center San Francisco / EU*. (Imagen en línea sin autor) disponible en <http://Diller Scofidio+Renfo.com> (Consulta marzo 2013)

Diller Scofidio+Renfo.com (2013). *Blur Building Lago Neuchatel Suiza*. (Imagen en línea sin autor) disponible en <http://Diller Scofidio+Renfo.com> (Consulta marzo 2013)

Franco, P. (2009). *Monumento de los Judíos Berlín*. (Fotografía digital) en dossier autor.

Franco, P. (2009). *Pabellón Alemán*. (Fotografía digital) en dossier autor.

Franco, P. (2009). *La Materia del tiempo de Richard Serra*. (Fotografía digital) en dossier autor.

Franco, P. (2012). *Aula Magna*. (Fotografía digital) en dossier autor.

Franco, P. (2012). *Una noche en el museo 2*. (Fotografía digital) en dossier autor.

Franco, P. (2013). *Doble Elipse Torcida de Richard Serra*. (Fotografía digital) en dossier autor.

Franco, P. (2013). *en el High line de New York*. (Fotografías digitales) en dossier autor.

Franco, P. (2013). *Facultad de arquitectura*. (Fotografías digitales) en dossier autor.

Franco, P.(2013). *Ávila con semáforo de la marcha universitaria de la Av.Victoria*. (Collage digital) en dossier autor.

Ibites.es (2013) Fotograma de *La Ventana Indiscreta* Alfred Hitchcock disponible en <http://www.ibites.es> (Consulta julio 2013)

León, D. (2008) *Centro para el arte no convencional / UCV*. Planta y despiece axonométrico. (Imagen digital de Trabajo final X semestre UDUNO EACRV FAU UCV) en dossier autor.

Luna, G. (2007) *Plaza O'leary Caracas 2*. Collage. (imagen digital de Taller de Croquis de Arquitectura UDUNO EACRV FAU UCV) en dossier autor.

Masmoulin.blog (2013) *Morning sun* Edward Hopper (imagen digital) disponible en masmoulin.blog.lemonade.fr. (Consulta julio 2013)

Merino, R. (2013) *Mediateca Sendai, por Toy Ito*. (Esquemas tomados de video en línea sin autor) disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=cspi9uLrRTo>. 2013 (Consulta abril 2013)

Moma.org (2013) *Tadao Ando Iglesia en el Agua, Croquis. planta y elevación* .(imagen digital) disponible en <http://www.moma.org/collection/> (Consulta abril 2013)

Moma.org (2013) *Tadao Ando Iglesia de la Luz, Croquis. planta y perspectiva* .(imagen digital) disponible en <http://www.moma.org/collection/> (Consulta abril 2013)

Moma.org (2013) *Tadao Ando Chikatsu-Asuka Historical Museum, Croquis. perspectiva*. (imagen digital) disponible en <http://www.moma.org/collection/> (Consulta abril 2013)

Muovoleali (2013) *Termas de Vals* Peter Zumtor.(imágenes digitales) disponible en <http://www.flickr.com/photos/muovoleali/4702713727/> 2013 (Consulta mayo 2013)

Muovoleali (2013) *Kunstauss Peter Zumtor*. (imagen digital) disponible en <http://www.flickr.com/photos/muovoleali/4702713727/> 2013 (Consulta mayo 2013)

Stevenholl.com (2013) *Steven Holl Knut Hamsun Center*. (imagen digital sin autor) disponible en [www.stevenholl.com /projec](http://www.stevenholl.com/projec) 2013 (Consulta junio 2013)

Urbanity.es (2010) *Toyo Ito Mediateca Sendai* (imagen digital sin autor) disponible en <http://urbanity.es> (Consulta abril 2013)