

Atmósferas y sentidos

ATMÓSFERAS Y SENTIDOS
Zumthor Y Pallasmaa

Rodrigo Martínez García

Tutor: Rodrigo Almonacid Canseco
Julio 2018

ATMÓSFERAS Y SENTIDOS
Zumthor Y Pallasmaa



Universidad de Valladolid

**Escuela Técnica Superior
de Arquitectura**

Resumen

A lo largo de más de medio siglo dedicado a la arquitectura, Juhani Pallasmaa (Hämeenlinna, Finlandia, 1936) y Peter Zumthor (Basilea, Suiza, 1943) han conseguido establecer ciertas ideas comunes sobre su forma de percibir la realidad. Ambos poseen amplios conocimientos en diferentes campos de su oficio que les han permitido definir su propia teoría de la arquitectura. Han sido capaces de conjugar su carrera profesional con sus estudios teóricos.

En este trabajo de investigación se analizan, de forma crítica, los diferentes conceptos originados a partir de la obra teórica y práctica de ambos arquitectos, haciendo énfasis en las teorías del primero y las obras del segundo.

Escritos del finlandés reunidos en libros como *Los Ojos de la Piel* o *La Imagen Corpórea*, se unen a algunas de las principales obras del suizo, como las *Termas de Vals* o la *Bruder Klaus Chapel*, para indagar sobre la razón de ser de su pensamiento crítico.

Las atmósferas, las imágenes poéticas y la experiencia corporal, son algunos de los conceptos que se van a estudiar en las siguientes páginas. La esencia de su arquitectura reside en la profundidad de estos términos.

Abstract

Throughout more than a half century devoted to architecture, Juhani Pallasmaa (Hämeenlinna, Finland, 1936) and Peter Zumthor (Basel, Switzerland, 1943) have established certain common ideas about its own perception of reality. Both of them have a great knowledge in different subjects concerning to his profession, what has made possible to define its own architecture theory. They have been able to combine its professional career with its theoretical studies.

In this research work, different concepts originated by theoretical and practical issues will be analyzed in a critic mood, emphasizing in the first architect theories and the praxis from the second one.

Finnish writings gathered in books such as *The Eyes of the Skin* or *The Embodied Image*, join some of the main works of the Swiss, such as the *Vals Therme* or the *Bruder Klaus Chapel*, to inquire about the rationale of their critical thinking .

Atmospheres, poetic images and embodied experience, are some of the concepts studied in the following pages. The essence of its architecture resides in the depth of this terms.

ÍNDICE

Presentación	
Introducción	13
Objetivos de la investigación	21
Estado de la cuestión	23
Metodología	25
1 Atmósferas	27
1a Raíces del concepto	33
1b Atmósferas históricas	39
1c Percepción y cualidades	47
1d Impacto emocional	55
Termas de Vals, Graubünden	63
2 La Imagen Poética	71
2a La búsqueda constante	75
2b Realidad inhumana	83
2c Poética arquitectónica	91
2d Anatomía	99
Capilla Song Benedetg, Sumvitg	107
3 Experiencia Corpórea	115
3a Vivencia existencial	119
3b El cuerpo como centro	127
3c Silencio y tiempo	135
3d Memoria corporal	143
Capilla Bruder Klaus, Wachendorf	151
Conclusiones	159
Bibliografía	167
Fuentes de las ilustraciones	177
Anexo	183
En conversación: Peter Zumthor y Juhani Pallasmaa	

PRESENTACIÓN



1 Interior Casa en Azeitão, Aires Mateus, Azeitão, Portugal. Fotografía propia.
Atmósfera interior

Introducción

Desde que tenemos uso de razón apreciamos sensaciones en la vida diferentes a las demás, momentos que recordamos con gran nitidez y asociamos a situaciones o espacios en condiciones concretas. Esto no es nada especial en el ser humano, prácticamente todos poseen esta característica innata pese a que algunos la desarrollan más que otros.

Curiosamente la infancia es el momento en el que mayor número de recuerdos corporales obtenemos, quizá por nuestra capacidad de absorber señales con mayor facilidad en esa etapa.

Cuando comencé mis estudios en arquitectura, algo de lo que sentía se veía reflejado en las imágenes que se nos presentaban en las diferentes materias. Debido a este interés que surgió dentro de mí, la rama más fascinante a mi parecer fue la teórica-proyectual.

Observaba en las presentaciones de historia de la arquitectura, composición y proyectos cómo algo similar a lo que yo experimentaba se encontraba allí, multiplicado de forma exponencial.

Desde el primer momento en el que los profesores nos mostraron las arquitecturas más primitivas, se despertó en mí un apego hacia esas situaciones históricas en las que, por algún motivo que desconocía, sentía querer vivir.

La experiencia corpórea de la arquitectura llena en mayor medida el alma. A partir de ese primer año comenzó, inconscientemente, mi pasión por las arquitecturas más sensoriales.

En segundo año, gracias a un profesor, descubrí el revelador libro *Pensar la Arquitectura* escrito por Peter Zumthor años antes. Esto me llevó a indagar sobre el suizo y descubrir que sus ideas estaban directamente asociadas a su obra. La teoría y la práctica se aunaban a la perfección en ejercicios de un equilibrio casi perfecto.



2 Interior de la sala principal del *Restaurante Boa Nova*, Alvaro Siza, Matosinhos, Oporto. Fotografía propia.
Ejemplo de virtud sensorial

Posteriormente, por casualidad y tras haber leído prácticamente todo lo escrito acerca de su figura, Zumthor me llevó a Pallasmaa. Se me apareció el libro *Los Ojos de la Piel*, ideado por Juhani Pallasmaa, como una descripción sintomática de la arquitectura que, sin saber el porqué, detestaba.

Por esto me decanté por realizar el Trabajo de Fin de Grado sobre este asunto. La elección del tutor no se produjo al azar, solicité a la persona que inconscientemente, o no, me presentó esas imágenes que mantengo en la retina de forma concisa.

Me parece importante que los estudiantes de arquitectura tengamos una visión humanista de nuestra profesión, sin menospreciar la muy necesaria parte técnica, para llegar a producir en un futuro experiencias arquitectónicas profundas.

La posibilidad de crítica sobre la situación actual fue al mismo tiempo uno de los impulsos que me llevaron a elegir esta materia. Aunque no tengamos apenas experiencia profesional, los jóvenes debemos tener ya una visión crítica del abanico de arquitecturas que se abren ante nuestros ojos.

A pesar del positivo cambio de rumbo que parece estar tomando la situación conceptual de la arquitectura actual, la arquitectura comercial de la imagen sigue reinando en la actividad profesional diaria.

El reconocimiento por parte de los medios y distintas instituciones de la arquitectura puramente sensacionalistas es asombrosamente común en nuestro planeta.

La artificial impresión que generan estas arquitecturas impera sobre valores clásicos que se han perdido como la armonía, la afinidad y la belleza, presumiblemente palabra tabú en nuestro campo.

El gusto por lo visual y lo novedoso nos hace transitar en ocasiones por espacios que simulan los *atrezos* de un futurismo erróneo y confuso.

Podría citar en este trabajo autores que por la opinión personal combinada con las ideas transmitidas por los escritos en los que se sustenta el mismo, llevan a cabo la arquitectura de la imagen.



3 Luz que llena una chimenea tradicional del Alentejo portugués. Fotografía propia.
Situación háptica

No obstante, no es mi objetivo desvelar el tipo de práctica a la que me refiero constantemente. De esta manera, se deja en la mente del lector espacio para la imaginación.

Inexplicablemente, estas situaciones se presentan en el día a día del estudiante de arquitectura. Los medios de comunicación (páginas webs, blogs, redes sociales...) priorizan estas actitudes inhumanas frente a otras que hacen del mundo un lugar con sentido.

Lo que realmente es preocupante es que este hecho conlleva el adoctrinamiento de las masas y la consecuente falta de crítica y raciocinio del mundo en general y de los arquitectos en particular.

He podido observar de cerca cómo algunos de mis compañeros han sido reclutados o abducidos por la imagen retiniana, incapaces de ver la realidad humeante de la que está compuesta.

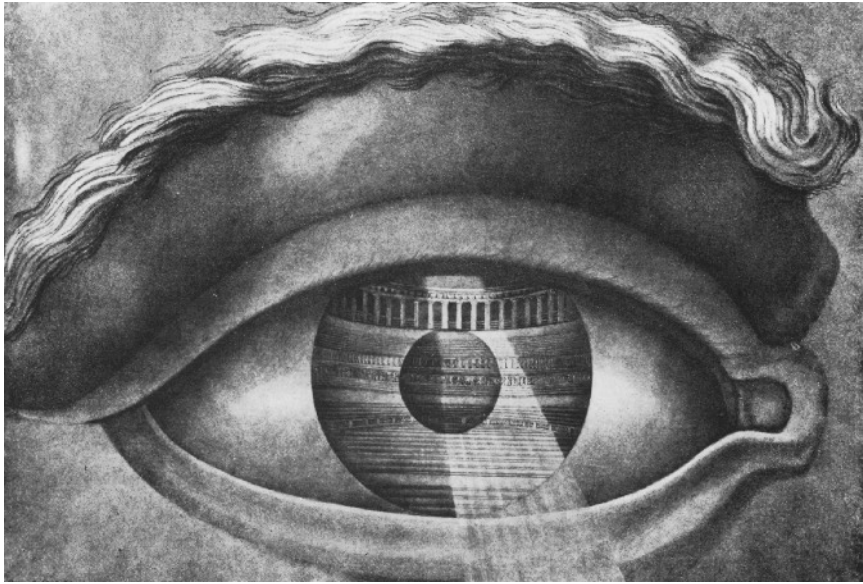
Mi propia familia y amigos se sienten alienados con los proyectos que les muestro. La casa de sus sueños está formada a base de recuerdos etéreos, guardados en su memoria, de arquitecturas nefastas de mundos irreales.

La vida actual es demasiado veloz, no hay tiempo para pensar, para reflexionar. Solo se da pie al entretenimiento infundado. La gente ha dejado de leer, se ha separado de sus orígenes, los cuales rechaza en busca de la vida moderna, reflejada en los medios.

La naturaleza se explota y en muchas ocasiones pierde su poética innata, superior a cualquier creación humana. La afinidad del hombre primitivo con el paisaje se ha ido perdiendo hasta llegar a la creación de esta red de ciudades ensimismadas.

Todo se degusta con la vista, el resto de nuestros sentidos han quedado relegados a un segundo plano. Las pantallas son los nuevos paisajes, mientras el campo espera a ser experimentado. Vivimos en un mundo sin alma donde ya no diferenciamos lo que es real de lo que es producto de la industria de la imagen.

La nueva materia de la que está compuesto este escenario nos resulta a veces extraña, aunque la vista no sea capaz de percibirlo, hay una parte en nuestro interior que nos indica que algo no funciona.



4 *Ojo reflejando el interior del teatro Besançon*, Grabado de Claude-Nicholas Ledoux
La arquitectura, tradicionalmente la forma artística del ojo

Pero el mercado avanza a un ritmo acelerado y pararse a meditar o especular no está permitido, nuestra vida no da cabida a estos verbos.

El diseño y el arte no son más que siervos de esta pérdida de valores constante. Lo que podría ser un gran progreso parece tornarse en nuestra propia perdición.

Tras este sermón lleno de sensaciones negativas me complace comunicar al lector que hay esperanza. En los últimos tiempos parece que algo ha virado el timón y que el oclularcentrismo va a trasladarse hacia experiencias sensoriales profundas.

Las dos últimas grandes distinciones en nuestro campo de actuación se han otorgado a RCR Arquitectes y más recientemente a Balkrishna Doshi, heredero directo del movimiento moderno pero que ha sabido mantener el arraigo hacia su tierra y sus orígenes. Este arquitecto indio, afín a Pallasmaa, aporta interesantes conceptos en las diferentes entrevistas que se le han realizado acerca de la arquitectura y el sentido más espiritual de la misma.

Estos atisbos de luz nos hacen creer en que una realidad paralela es posible, que una revolución está por llegar y que el conocimiento reinará sobre la incoherencia estética.

La *“infinita lluvia de imágenes”*¹ parará, y mientras tanto los jóvenes deberemos estar preparados para justificar el cambio.

En esta aproximación de la vuelta del reino de los sentidos, las palabras de Juhani Pallasmaa y de Peter Zumthor son verdaderamente inspiradoras. Son capaces de abrir a los jóvenes caminos para hacer arquitectura y al mismo tiempo fomentan la necesidad de juzgarla.

Es sano juzgar la arquitectura siempre y cuando se justifique con hechos reales y verdades probadas. Lo contraproducente sería dejar todo pasar delante de nuestros ojos y ver como la ausencia de sentimiento se apodera de nosotros, convirtiéndonos en seres inertes.

El tema principal del trabajo está en plena efervescencia y pronto veremos hacia donde se dirige.

¹ Calvino, Italo, *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milán, 1993 (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002).



5 Vista del *Tiergarten*, Berlín. Fotografía propia
Tras la gran masa arbórea emerge la ciudad del ojo, de la distancia y de la exterioridad

Objetivos de la investigación

El objetivo de este trabajo es llegar a concretar una serie de términos e ideas reflejados directa o indirectamente en la obra de Peter Zumthor y Juhani Pallasmaa. Es complicado, debido a la magnitud del asunto, abordar todas las ideas y metodologías utilizadas por ambos arquitectos. No obstante la reflexión será profunda y crítica.

Otro de los propósitos, y no menos importante, es manifestar el reflejo de la crítica que se realiza en los textos en los que se apoya este ensayo. Es fundamental que al término de la explicación exista una sensación de claridad sobre el estado de la cuestión y el juicio del autor del trabajo sobre el mismo.

Como última finalidad, y probablemente la más importante, se tratará de indagar en todos estos pensamientos, en la mayoría de las ocasiones ajenos a las corrientes arquitectónicas de vanguardia. Son ignorados, despreciados e incluso olvidados por las grandes estrellas del panorama mundial.

Por suerte, aún hay esperanza en que los jóvenes arquitectos rescaten de esta amnesia continuada estos criterios y los muestren a la comunidad, como procura el presente escrito.

La perspectiva transmitida al lector posee cierto carácter personal, a pesar de sustentarse por medio de estudios realizados por personas con gran experiencia.



ó Museu da Luz, Mourão, este de Portugal., Pedro Pacheco y Maria Clément Fotografía propia.
Presencia corpórea

Estado de la cuestión

State of the art

Uno de los focos principales de la crítica arquitectónica actual es la experiencia de la arquitectura. Tras varios periodos de complejas críticas en todo tipo de campos de estudio, las cualidades sensoriales y evocadoras de la arquitectura parecen estar en el punto de mira.

En este abandono de los sentidos se centra parte de la obra de Juhani Pallasmaa. Sus estudios tratan aspectos fenomenológicos del arte y la arquitectura, así como los métodos de trabajo de la realidad profesional.

En estos últimos años, el arquitecto finlandés ha desviado sus intereses en cierta medida hacia la filosofía y la neurología, citando en sus escritos a profesionales de estos terrenos, a fin de aportar rigor a sus explicaciones.

Peter Zumthor, por su parte, está más ligado a su carrera profesional. No obstante en sus dos publicaciones principales de las últimas dos décadas (*Pensar la arquitectura* y *Atmósferas*) se acerca en gran medida a las teorías de Pallasmaa.

En el origen de la cuestión, se puede considerar como fundamental la obra de Steen Eiler Rasmussen (*La experiencia de la arquitectura*) del año 1962 en las que conceptos sobre los que ambos arquitectos reflexionan en la actualidad, ya estaban presentes.

Mientras que Zumthor muestra una visión más personal, Pallasmaa se apoya en citas o ideas de personajes afines al asunto como Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Rainer Maria Rilke o Jean Paul Sartre, entre un sinfín de ellos.

El punto de partida real de la materia es difícil de definir dado que se puede entender como una ramificación de las corrientes filosóficas que inundaron siglos pasados.

En la actualidad, no sólo estos dos autores investigan acerca de ello. Es uno de los temas que evolucionan en distintas instituciones de enseñanza así como en el entorno profesional.

Metodología

El método de investigación elegido para la elaboración del trabajo ha comprendido varias fases. En primer lugar un acercamiento al tema con la lectura de los principales textos bibliográficos con la consiguiente asimilación de los conceptos básicos.

En una segunda etapa se ha elaborado una bibliografía específica sobre la cual trabajar, incluyendo artículos, entrevistas y tesis doctorales. Esta parte más específica se ha trabajado en un contexto conjunto tratando de hilar cada idea entre los distintos documentos.

Se plantean tres capítulos principales subdivididos en cuatro puntos teóricos y un caso práctico en el cual se reflejarán los conceptos explicados en cada unidad.

Dichos casos prácticos pertenecen a obras del arquitecto suizo Peter Zumthor, una de las dos figuras centrales del trabajo. El aporte de Juhani Pallasmaa pertenecerá a la parte más teórica, incluyendo algunas de las citas consideradas más positivas para la aclaración de los términos a estudiar.

La parte troncal de la tarea se sustentará con una fotografía por cada cara de texto, de manera que la fuerte carga teórica y espiritual del trabajo se soporte visualmente. Estas fotografías están obtenidas tanto de los libros o artículos leídos como de los gustos y experiencias. Cada una tiene una nota al pie en la que se hace un breve inciso objetivo o comentario personal.

La elección de estos mecanismos organizativos está justificada en la abstracción de las ideas principales en un número reducido de elementos así como su desarrollo visual-asociativo.

Se completa el análisis con una conclusión, la bibliografía específica y parte de una interesante entrevista organizada por la Alto University en el Museo Finlandés de Arquitectura en Otaniemi. Este encuentro reúne a los dos personajes principales en los que se centra la investigación. El acontecimiento tuvo lugar el 17 de enero de 2018, fecha bastante próxima en el tiempo a la redacción y entrega de este trabajo. La transcripción de la entrevista esté hecha personalmente, de manera que las palabras pronunciadas han servido de gran apoyo a la condensación de las ideas principales del presente texto.



7 Tormenta de nieve: Aníbal cruzando los Alpes, JMW Turner, 1812, Óleo sobre lienzo, 146 x 237,5 cm, Londres, *The Tate Gallery*
Atmósfera ambiental

<Atmósfera es mi estilo>
 JMW Turner a John Ruskin en 1844

La luz de la mañana, el sonido de una antigua bisagra, el gélido tacto de un pomo metálico, el calor irradiante de la chimenea, el olor del guiso y su sabor, serían componentes de una atmósfera francamente placentera en una escena rural de la infancia.

El recuerdo y la memoria son absolutamente necesarios para retener la calidad atmosférica de un espacio y sus ingredientes. Cada persona vive diariamente infinitud de situaciones en las que todos estos elementos están presentes pero que quizá, no llegan a combinarse en la manera adecuada.

Cada cierto tiempo nos vienen a la memoria esta serie de 'Recuerdos Atmosféricos'. Se trata de pequeñas porciones de vida enfrascadas seguramente en zonas perdidas de los mapas cognitivos del cerebro. La mayoría de las veces producen sensaciones alegres y jubilosas. En cambio, en ocasiones pueden producir tristeza, miedo o nostalgia.

Estos recuerdos se generan en instantes desprevenidos y aparecen años después de su vivencia, no con inmediatez. Parece que necesitan su tiempo para adquirir potencia. Degustar una comida, percatarse del olor de un lugar o tocar una superficie son acciones suficientes para que esto se produzca.

Para Peter Zumthor, una Atmósfera es una entidad inmaterial que percibimos a través de nuestra sensibilidad emocional y que nos conmueve.

“Un edificio con calidad arquitectónica me incita a moverme (...) Cómo la gente diseña objetos con tan bella presencia natural, objetos que me conmueven cada vez. (...) Una palabra para ello es Atmósfera”².

Esta subjetiva descripción es el inicio de una descripción concisa de lo que significan para este arquitecto las experiencias más completas presentes en la realidad vivida.

² ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres*, Birkhäuser Verlag, Basilea, 2006, pág. 11



8 *Interior de una gran casa*, JMW Turner, 1830, Óleo sobre lienzo, 90,8 x 121,9 cm, Londres, *The Tate Gallery*
Representación sensorial de la atmósfera de un espacio interior

La Raíces del concepto

Tanto Zumthor como Pallasmaa hablan en sus escritos sobre el término de una manera abstracta, dada la naturaleza del concepto. Es complicado definir el momento exacto en el que aparece la palabra atmósfera, pero como ya se ha podido observar en la cita que abre la primera parte, Turner fue uno de los precursores de su uso a mediados del siglo XIX.

“Las obras atmosféricas de William Turner evocan fuertes sensaciones de interioridad, hapticidad y del sentido del tacto. Las formas artísticas de la pintura, el cine, la literatura, el teatro, y en especial la música, han sido más conscientes del significado de atmósfera, sentimiento y ambiente que la arquitectura”³.

En la obra del pintor impresionista percibimos una de las más grandes sensibilidades de la historia del arte. Turner supo representar como ningún otro de sus coetáneos la “carne del mundo”⁴, concepto del filósofo Maurice Merleau-Ponty utilizado por Pallasmaa en su obra teórica. Este concepto nos transforma en partícipes de las situaciones expresadas por el artista evitando ser meros observadores.

Sin embargo la segunda sentencia de la cita del arquitecto finlandés puede no considerarse del todo cierta. Es verdad que históricamente el resto de las artes han contemplado de manera natural la percepción y los sentidos, y puede que haya llegado hasta nuestros días esa sensación generalizada.

Pero, ¿acaso no se diseñó la sala hipóstila de Karnak pensando en el rey Sol? ¿acaso no tuvo Miguel Ángel en su mente la posible atmósfera del interior de San Pedro?, ¿Se conformó con crear un edificio masivo cubierto de caros revestimientos pecando de formalista?

La frase de Pallasmaa tiene sentido en nuestro mundo actual, en el que la arquitectura ha reducido a mínimos su calidad corpórea.

³ PALLASMAA, Juhani, “*The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood*”, *Architectural Design*, Vol. 86 Issue 6, pp. 126-133, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken, 2016, pág. 130

⁴ Maurice Merleau-Ponty define el concepto de “carne” en el ensayo “L’Entrelacs- Le chiasme” en *Le Visible e l’invisible*, Éditions Gallimard, París, 1964



9 *Cuidado maternal*, Pieter de Hooch, 1658-1660, Óleo sobre lienzo, 52,5 x 61 cm, Amsterdam, *Rijksmuseum*
Espacio doméstico holandés, sensación de calidez profunda

Incluso en las arquitecturas tradicionales más humildes, existía esa sensación de profundidad existencial. No era necesario que un arquitecto alinease todos los elementos para formar un espacio íntimo y personal.

Zumthor en su libro *Atmósferas* explica el concepto a base de imágenes muy personales, pero nunca da una definición científica del mismo. Se trata de algo que difícilmente se puede teorizar o dejar reflejado en una serie de leyes prácticas. No existe un manual para construir atmósferas.

Nos dice el suizo que es capaz de observar una y otra vez el término en las obras de Andrea Palladio (1508-1580), el cual tiene un “extraordinario sentido de la presencia y del peso de los materiales”.

Como estamos viendo, el término atmósfera no posee una cronología lineal exacta con un principio y un fin. Como enuncia el capítulo, se trata de unos orígenes ramificados de forma compleja que atrapan diferentes momentos de la historia pertenecientes a dispares disciplinas.

Volviendo a la concepción pictórica, una de las más acertadas, resulta fantástica la serie de grabados de cárceles de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Representan uno de los ejemplos más potentes del nacimiento del concepto. Estas arquitecturas utópicas poseen una frialdad y temperamento que conmueven el alma.

En relación a la música, Pallasmaa y Zumthor insisten constantemente en que esta posee características sensoriales muy variadas. No son sólo sonidos que atraviesan nuestro tímpano hasta llegar al cerebro donde son ejecutados. Las melodías son capaces de transmitirnos sentimientos de alegría, énfasis, tristeza o miedo.

La literatura ha tenido en consideración el poder atmosférico desde sus inicios. Debido a su canal de transmisión, la imaginación es la pieza clave de toda interpretación literaria. Cuando leemos una buena novela, interpretamos desde cero un mundo que, poco a poco, el escritor nos describirá con exactitud.

Es interesante cómo de un mismo texto cada persona proyecta en su mente distintas situaciones compuestas a base de los elementos de la lectura y su propias vivencias existenciales.



10 *Residencia de estudiantes*, Hans Baumgartner, 1936, Zurich
Fotografía que refleja la intensidad momentánea del lugar

En el sentido más coloquial, la palabra en cuestión hace referencia a un ambiente concreto o a un ánimo determinado. Como se ha visto, las diferentes artes asumen con naturalidad este hecho.

En la fotografía que observamos en la página opuesta, esta naturalidad está presente en el medio en que sucede. Esta imagen del siglo pasado se encuentra entre las imágenes que Zumthor utiliza en su libro para explicar las atmósferas.

La escena no es nada fuera de lo común, un café en una residencia de estudiantes masculina de los años 30 en la que estos conversan tranquilamente.

Lo que hace especial a esta fotografía es cómo el autor ha sido capaz de enfascar la atmósfera, en la cual parece que estamos presentes con el simple gesto de fijar la mirada en ella.

El humo del ambiente, las condiciones de luminosidad o la condición cálida de la madera del mobiliario, producen en Zumthor sentimientos familiares que hacen que se emocione.

Parece adecuada la elección del arquitecto al mostrar esta fotografía para revelar lo que ronda por su cabeza, tal vez por la fuerza estremecedora de la pasividad de la escena.

Esto demuestra de nuevo cómo las atmósferas no surgen en un momento preciso de la historia. La propia etimología griega de la palabra (*atmos*: vapor o aire/*sphaira*: esfera) nos indica que proviene de tiempos lejanos y que tiene orígenes incorpóreos.

En el presente estudio lo que realmente interesa es reconocerlas como entidades existentes en la historia de la civilización. Como ya se ha comentado, son elementos mucho más antiguos que nuestra propia existencia.

El propio Zumthor admite que cuando le preguntan acerca del tema, lo que normalmente le llega a la cabeza es esta presencia de la historia. Piensa en “antiguas fábricas, edificios industriales, específicamente en fábricas de ladrillo viejo”⁵.

⁵ OASE Tijdschrift voor architectuur, #91 *SfeerBouwen*, NAI Publishers, Rotterdam, 2013 (versión inglesa: OASE Journal for architecture #91 *Building Atmosphere*, NAI Publishers, Rotterdam, 2013), pág. 63



11 *Nostalgia*, Andréi Tarkovski, 1983
Fotograma de la película compuesto por varias realidades paralelas

“Las atmósferas son intercambios entre el material o las propiedades existentes del lugar con el reino inmaterial de la percepción humana y la imaginación”⁶.

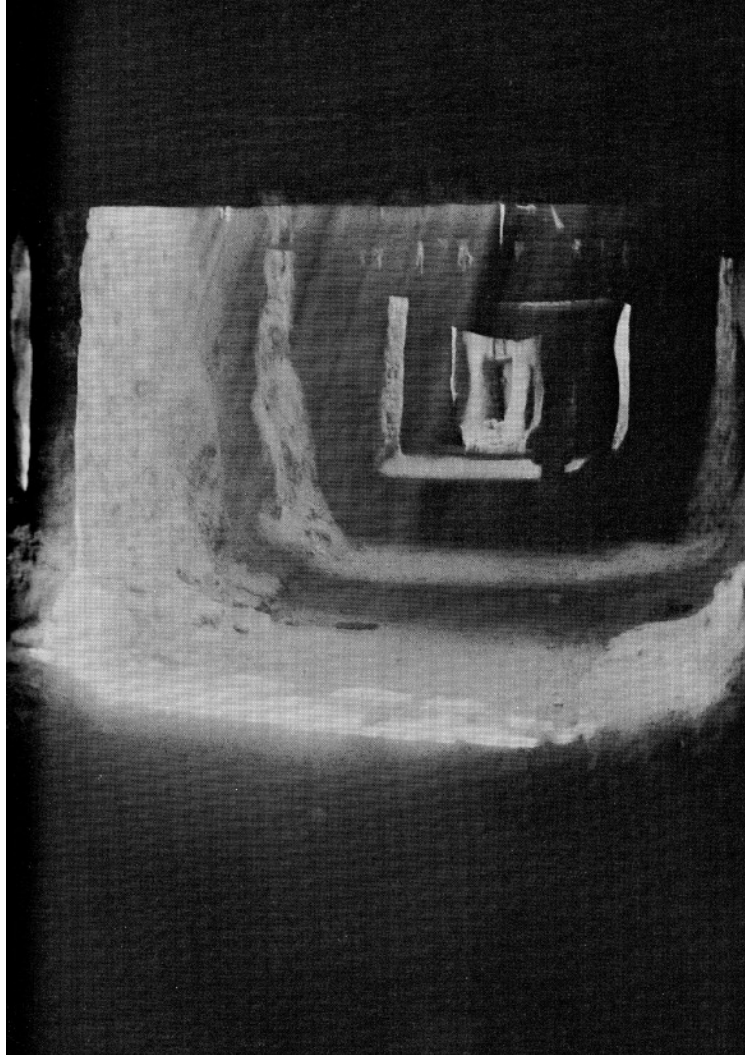
Juhani Pallasmaa ha aportado su grano de arena a la generación de este humano término. A diferencia de Zumthor, que basa sus teorías en su larga carrera profesional sumada a su eficaz intuición, el finlandés añade soporte científico.

La neurociencia es capaz de estudiar lo que sucede dentro de nuestro cerebro al experimentar estas entidades. Pallasmaa es un gran conocedor del desarrollo cognitivo de los seres humanos, a pesar de considerarse un aficionado.

Aunque este ensayo tiene unos criterios más humanistas, la arquitectura es una realidad palpable, que sigue unas leyes físicas de construcción.

El aporte de datos científicos por diversos expertos hace que la evolución de la palabra siga su camino gracias a la consolidación de hechos probados. De esta forma se introduce un rigor que evita caer en la pura palabrería. Las atmósferas existen.

⁶ PALLASMAA, Juhani, “Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience”, *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience*, Vol 0, Iss 4, pp.230-245 Università degli Studi di Milano, Milán, 2014, pág. 232



12 Calle en el oasis de *Kharga*, en el desierto libanés
Fotografía recopilada en el elocuente libro *Arquitectura sin arquitectos* de Bernard Rudofsky, viaje por las atmósferas más primitivas

1b Atmósferas históricas

“Las configuraciones vernaculares y las ciudades tradicionales son ejemplos de agradables atmósferas (...) Este tipo de atmósferas urbanas son, en la mayoría de las veces, creadas por una materialidad específica, la escala, el ritmo, el color o los temas formales con variaciones”⁷.

Es apasionante estudiar los testimonios históricos que nos dejan entrever las capacidades sensoriales de los espacios más antiguos. En muchas ocasiones un simple dibujo o una fotografía en blanco y negro son suficientes para identificar diferentes atmósferas históricas.

La arquitectura vernacular, construida por los hombres primitivos, ya poseía características sensoriales muy potentes que conformaban espacios atmosféricos.

Los materiales, su propia elaboración por medio de formas tradicionales y su estudiada colocación, eran los culpables de estas magníficas sensaciones.

Incluso a escalas urbanas, en la formación de los trazados, estaban presentes. Las principales vías de los grandes asentamientos al norte de África creaban impresionantes escenarios con el único fin de huir del sol abrasador.

Bernard Rudofsky ha sido una de las figuras que más experimentó en este campo. Encontró en el siglo XX las atmósferas vernaculares más significativas. Su libro *Arquitectura sin arquitectos* es un muestrario de las mismas.

En la actualidad, los avanzados métodos industriales de producción y la evolución de la tecnología parecen no estar al servicio de la creación sensorial. Se utilizan como elementos resolutivos de problemas funcionales, la belleza ha quedado relegada a un segundo plano.

Este pensamiento ingenieril despoja a la arquitectura de una de las partes que configuran su esencia. La pérdida de la *Venustas vitrubiana* es un hecho inminente que parece no importar a la sociedad.

⁷ PALLASMAA, Juhani, *Space, place and atmosphere*, op. cit., pág. 241



13 Interior de *San Pedro* a la luz de las velas, Louis-Jean Desprez
Dibujo seleccionado en el libro *La Experiencia de la Arquitectura* de Steen Eiler Rasmussen

El avance tecnológico no debe afectar en absoluto en este factor de la belleza, sino todo lo contrario. Tenemos la posibilidad de construir un gran mundo con un gran equipo multidisciplinar de personas. Se pueden crear las situaciones más ricas en sentimientos a la vez que eficientes y funcionales.

La historia de la arquitectura ha demostrado en sus distintos periodos que esto es posible. El casi inalcanzable nivel ornamental de la basílica de San Pedro, alarde tecnológico del momento, es compatible con la creación de un magnífico espacio interior.

Miguel Ángel, sobre las trazas de Bramante, diseñó un lugar absolutamente sensorial. Probablemente fue uno de los arquitectos más sensibles de la historia, para Pallasmaa, uno de los grandes maestros.

No sólo en el Renacimiento el acercamiento a posiciones atmosféricas junto al avance tecnológico fue logrado. Seguramente el periodo que más podemos relacionar con esta unión es el Gótico.

Esta etapa significó el cambio drástico hacia la verticalidad. Las grandes catedrales intentaban acercarse a Dios mediante espacios con una gran calidad lumínica ligada al método constructivo.

Hoy en día nos sigue asombrando el carácter de estas catedrales y nos emocionamos al entrar en una de ellas siendo creyentes o no.

Podríamos estudiar cada periodo de la historia enumerando las atmósferas más trascendentes de cada uno pero no es la intención de este capítulo.

Con pocos ejemplos podemos observar cómo en la historia se han generado especulativamente espacios corpóreos de gran calidad, tanto de origen humilde como de alta cuna.

Debemos preguntarnos por qué hoy hemos perdido esa pasión por la arquitectura, o al menos por qué la sociedad lo está haciendo.



14 Sala de lectura de la *Biblioteca Laurenziana*, Miguel Ángel, 1520, Florencia, Italia
Espacio que emociona a Juhani Pallasmaa hasta saltarle las lágrimas

“ La historia nos proporciona un suelo donde estar. Todos venimos de algún lado. La mayoría de las cosas que hay a nuestro alrededor son más antiguas que nosotros. Incluso los árboles sobreviven a nosotros”⁸.

Peter Zumthor nos introduce en esta cita su forma de ver los elementos históricos que nos rodean. Este amor que tiene por lo antiguo es una de las razones por las que su trabajo es apreciado.

Intenta siempre mantener la esencia de la preexistencia con la que se encuentra. Las atmósferas históricas se debilitan en el tiempo, es nuestro deber mantenerlas para conocer nuestros orígenes.

Es un hecho que las ciudades han cambiado demasiado en los últimos años. El ritmo acelerado del mundo ha hecho que perdamos algunas arquitecturas elaboradas con sosiego.

Pocas estructuras urbanas han sido capaces de mantener su esencia. Nos llegan noticias recientes muy negativas para la conservación de las culturas arquitectónicas. El Cairo en su nuevo plan de expansión incluye la ejecución de grandes rascacielos.

No sabemos hasta dónde puede llegar el sin sentido de este mundo que estamos creando. El salto de la arquitectura egipcia más tradicional hacia esta nefasta modernización va a eclipsar la cultura creando un paisaje alienante.

El problema de esta drástica ruptura se encuentra en la inconsciencia del valor arquitectónico de lo anterior. A diferencia de Zumthor, muchas personas ven en los monumentos antiguos un objeto anticuado cuya única utilidad es el lucro.

La arquitectura de la imagen, amante del mismo *skyline*, está generando un eslabón deforme en la cadena de la historia. La estratigrafía arquitectónica se leerá de forma errónea en el futuro.

⁸ OASE #91 *Building Atmosphere*, op. cit., pág. 63



15 *La lección de música*, Johannes Vermeer, 1660, Óleo sobre lienzo, 73,5 x 64,1 cm, Palacio de Buckingham, Londres, Reino Unido
Artista con destrezas innatas en la percepción atmosférica

Para finalizar este punto de las atmósferas históricas, es conveniente resaltar la importancia del resto de las artes en la transmisión de estas entidades.

En particular, las artes plásticas han significado una huella fantástica para poder ver el estrato histórico del espacio. El ojo de los grandes artistas ha sido el objetivo de nuestras actuales cámaras fotográficas.

De hecho, muchas obras pictóricas atrapan más elementos que una fotografía objetiva de la realidad. Este aporte subjetivo que consigue el pintor gracias a la libertad de representar lo que le parece oportuno nos da fuentes más potentes de percepción.

Juhani Pallasmaa en varias ocasiones cita la caracterización de la pintura de Paul Cézanne hecha por Maurice Merleau-Ponty. Se refiere a “cómo nos toca”⁹ el mundo y cómo lo tocamos nosotros. Esta debería ser una de las tareas fundamentales de la arquitectura y el arte.

Johannes Vermeer o Edward Hopper han sido capaces de plasmar las atmósferas históricas del momento en que vivieron de una manera sublime.

La tactilidad, la luz o incluso la temperatura de sus realidades comunes son algunos de los factores que capturaron con total lucidez.

Sin los documentos pictóricos, las atmósferas arquitectónicas jamás hubiesen sido entendidas de la misma manera. Nos sitúan en el “continuum de la cultura y el tiempo”¹⁰.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, “Cezanne’s Doubt”, en *Sense et non-sense*, Nagel, París, 1948

¹⁰ PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Wiley-Academy, Chichester, 2012 (versión castellana: *Los Ojos de la Piel. La Arquitectura y los Sentidos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014) pág. 82



16 *Repetición de un ballet sobre el escenario*, Edgar Degas, 1874, Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, Museo de Orsay, París, Francia
La Luz que proviene de la parte de abajo del escenario genera una atmósfera muy diferente a la que daría la iluminación superior

1c Percepción y Cualidades

Tras los dos capítulos anteriores de introducción a las atmósferas, en las siguientes páginas se tratará de concretar las partes de las que se componen las mismas.

Para llegar a ese estado sentimental y a la vez sensorial del que ya se ha hablado, existen una serie de mecanismos que movidos con certeza encajan para formar un espacio de calidad perceptiva.

Al transformar y colocar la materia de la capa superficial terrestre en diferentes posiciones, nuestras percepciones de la realidad son distintas.

Los sentidos humanos son capaces de percatarse de todos estos agentes de forma innata. Todos los seres humanos tienen la capacidad de sintetizar la información recibida.

Juhani Pallasmaa y Peter Zumthor son dos grandes creyentes de la arquitectura de los sentidos y la percepción corporal, pero antes que ellos, muchos otros estudiaron este campo del conocimiento de la realidad. Immanuel Kant, Edmund Husserl, Gaston Bachelard, Martin Heidegger o Maurice Merleau-Ponty son algunos de los personajes que creían en la fenomenología.

La fenomenología es la rama de la filosofía que estudia el mundo respecto a su manifestación. Es complicado dar una definición exacta de esta vertiente ya que aborda cuestiones muy diversas.

En lo que a la arquitectura respecta, hay mucho material escrito por todos estos autores. Analizarlo por completo supondría un trabajo de mayor índole que el presente.

Afortunadamente, Pallasmaa, a lo largo de los últimos años ha recopilado los conceptos más importantes de cada uno de los pensadores y los ha ejemplificado en sus libros.

De esta manera se puede entender la visión fenomenológica del finlandés y de alguna manera la aplicación de esta filosofía a la arquitectura.

Otra de las figuras claves en este estudio objetivo de la percepción humana es Steen Eiler Rasmussen con su expresivo libro *La experiencia de la arquitectura*.



17 *Villa Sarabhai*, Le Corbusier, 1955, Ahmedabad, India
En el último tramo de su carrera el arquitecto suizo recurrió a las atmósferas, abandonando el reduccionismo sensorial

Zumthor en su libro *Atmósferas* lista en nueve puntos las claves personales para lograr el objetivo del espacio atmosférico:

- El cuerpo de la arquitectura
- La consonancia de los materiales
- El sonido del espacio
- La temperatura del espacio
- Las cosas a mi alrededor
- Entre el sosiego y la seducción
- La tensión entre interior y exterior
- Grados de intimidad
- La Luz sobre las cosas

Complementa su explicación con tres apéndices titulados *Arquitectura como Entorno*, *Coherencia* y *La Forma Bella*.

Parece correcta la forma en la que Zumthor da a entender sus ideas. Lo hace de una manera muy íntima que no da unas pautas concretas.

Al fin y al cabo no se puede teorizar la creación de atmósferas, cómo ya se ha adelantado, pero si divagar ambiguamente sobre sus contenidos.

En cada uno de los capítulos trata sobre los temas de un modo metafórico pero con gran rigor de estudio. Al final de la lectura la sensación es la de haberse adentrado en una nebulosa compleja y haber salido con una sola idea: las atmósferas.

Pallasmaa, de una manera menos poética, traslada todo esto hacia su terreno pseudocientífico. Lo asocia más al campo de la fenomenología y la filosofía de los sentidos.

Resulta menos pragmática su visión, dada su menor relación con la práctica profesional, pero es también vital para solidificar las ideas.

Vincula la anatomía de las atmósferas a una “compleja fusión de incontables factores multisensoriales que son inmediatamente asimilados por el individuo”¹¹.

¹¹ PALLASMAA, Juhani, *Space, place and atmosphere*, op. cit., pág. 230



18 Interior de una de las estancias del *Palacio de retiro imperial de Katsura*, Kioto, Japón
La arquitectura japonesa ha mantenido la gran hapticidad de sus componentes. Los espacios son muy ricos en términos sensoriales.

Hace referencia constantemente en sus obras a la utilización del resto de los sentidos, en contra del oclarcentrismo. Constata que, la supremacía de la visión, es un problema de origen occidental

En Oriente, y más concretamente en Japón, la arquitectura está en contacto con todos los sentidos. Con apenas observar el interior de una casa tradicional japonesa, este hecho sale a la luz.

La tactilidad de sus materiales, el sosiego de los *tempos* japoneses y la relación con la naturaleza, crean situaciones ricas en corporeidad espacial.

Jun'ichiro Tanizaki en su obra *El elogio de la sombra* explica a la perfección la sensibilidad japonesa frente a la realidad, frente al mundo.

Tal vez Occidente tenga algo que envidiar a la cultura japonesa en este sentido. Estamos perdiendo las cualidades tradicionales de las arquitecturas y las estamos sustituyendo por mundos artificiales estandarizados.

“Desde que en 1959 el arquitecto danés Steen Eiler Rasmussen escribiera *La Experiencia de la Arquitectura*, no ha habido un texto tan claro y conciso que pueda servir a estudiantes y arquitectos en esta época crítica para el desarrollo de la arquitectura del siglo XXI”¹².

Seguramente el interés de Pallasmaa en las percepciones sensoriales provenga de la lectura de este libro. En él se argumenta de forma precisa cómo percibimos nuestro entorno y realmente se ha convertido en un clásico de este campo.

Son fantásticas las descripciones que hace Rasmussen de diferentes edificios históricos analizando sus cualidades. Parece no dejarse nada en el tintero.

No obstante cómo ya se ha dicho, tampoco es una teoría cierta a modo de manual, simplemente son escritos muy acertados sobre las diferentes cualidades perceptivas.

¹² PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel. La Arquitectura y los Sentidos*, Prólogo: Hielo Fino, HOLL, Steven, pág. 8



19 Interior del *Kärtner Bar*, Adolf Loos, 1908, Viena, Austria
Un espacio íntimo con una gran sensibilidad en cada uno de sus detalles.

Cuando Rasmussen nos habla de los *Sólidos y las Cavidades*, de los *Planos de Color* o de *La Textura*, no trata de estudiar científicamente las cualidades de la percepción. De hecho se apoya en una selección de imágenes y pensamientos propios.

Si bien, es cierto que hay un gran esfuerzo por parte del arquitecto de introducir de alguna forma la percepción como disciplina, con rigor.

Las cualidades de la arquitectura definidas por la combinación de la materia terrestre tienen un poder brutal en todos los sentidos.

El mundo está olvidando que los mecanismos perceptivos hacen que nuestra vida sea mas plena, completa y profunda. Somos seres activos que disfrutamos de las experiencias que nos ofrece la realidad.

La arquitectura tiene la capacidad de despertar ese interés anestesiado por esta tierra globalizada. Hay pocas cosas más placenteras que sentir el acogimiento de un espacio y luchar contra “el terror del tiempo”¹³.

¹³ Harries, Karsten, “Building and The Terror of Time”, *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, num. 19, Cambridge, 1982.



20 Interior de la cafetería de la *Kunsthhaus*, Peter Zumthor, 1997, Bregenz, Suiza
El espacio genera una sensación de intimidad y sosiego inmediata

1d Impacto Emocional

Uno de los conceptos que ponen en común tanto Juhani Pallasmaa como Peter Zumthor es el Impacto Emocional de las atmósferas.

El finlandés lleva mucho tiempo investigando acerca de la neurología aplicada a la arquitectura, es decir, sobre cómo los humanos procesamos la información captada a través de los sentidos.

Así lo refleja en sus teorías, en las cuales cita a personajes relacionados con este campo de estudio, generalmente conocidos en la actualidad.

A su vez Zumthor reflexiona a su manera poética sobre este asunto. La rapidez con la que al entrar en un espacio recibe un impacto emocional prácticamente instantáneo:

“Han pasado los años. Me hago más mayor. Y tengo que admitir que vuelvo a creer en las primeras impresiones. También en la arquitectura [...] Entro en un edificio, veo una habitación y, en una fracción de segundo, siento algo”¹⁴.

Según el suizo, se produce una apreciación inmediata con una respuesta emocional espontánea, al igual que sucede con la música.

De la misma manera sucede con la pintura. John Dewey, filósofo americano del siglo XX, pensaba sobre este tema que “existía un impacto que precedía todo reconocimiento definido de lo que realmente es”.¹⁵

Un factor determinante es la percepción conjunta de los sentidos. Maurice Merleau-Ponty adelantó que “La percepción no es la suma de lo visual, lo táctil y lo audible. Percibo en el sentido total de todo mi ser”¹⁶.

¹⁴ ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres*, op. cit., pág. 11-13

¹⁵ DEWEY, John, *Art as experience*, 1934 (1987) en JOHNSON, M, *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*, Chicago-Londres, The university of Chicago Press, 2007, pág. 75

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *The film and the new psychology*, en *Sense and non-sense*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, pág. 48



21 *Iglesia de Sg. Agnes*, Werner Düttmann, 1967, Berlín, Alemania
La entrada en el lugar produce una inminente sensación de insignificancia existencial

Por lo general, asumimos una atmósfera antes de ponernos a analizar con calma sus detalles. Antes de que el ojo o la piel procesen las texturas o la luz, ya tenemos una sensación del espacio en nuestro interior.

De la misma forma analizamos los espacios urbanos. Cuando llegamos a una ciudad, sin analizar exhaustivamente sus virtudes geométricas, ya tenemos una primera impresión.

En ocasiones, los agentes meteorológicos influyen en gran medida en el ambiente y en nuestro comportamiento. La ciudad de Oporto posee un gran encanto en los días de lluvia, mientras que el mármol de Lioz aporta un brillo especial a la ciudad de Lisboa cuando el sol se esparce por la misma.

El reciente descubrimiento de las ‘neuronas espejo’ nos hace comprender mejor nuestro comportamiento mimético directo ante las atmósferas.

Estas unidades especializadas nos hacen mimetizar inconscientemente movimientos, expresiones y comportamientos de otros individuos de nuestro entorno. De la misma manera podemos internalizar situaciones físicas y experiencias externas a través de nuestro cuerpo.¹⁷

Dichas situaciones se fijan en nuestra mente y con el tiempo se convierten en datos existenciales utilizados en los juicios que se realizan durante la percepción de nuevas atmósferas.

Nuestros campos cognitivos se van llenando de experiencias presenciales que hacen nuestra vida más completa y placentera. De ahí el hecho de que viajar y descubrir nuevos lugares llene nuestra alma.

Pallasmaa ha llegado a definir incluso una inteligencia atmosférica, un reino específico de la inteligencia humana. Se atreve incluso a decir que es el “sexto sentido”¹⁸ de nuestra especie.

¹⁷ PALLASMAA, Juhani, *Esencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2018, pág. 77

¹⁸ PALLASMAA, Juhani, “*The Sixth Sense*”, *op. cit.*, pág. 133



22 Curzio Malaparte en el salón principal de la *Casa Malaparte*, Adalberto Libera, 1938, Punta Massullo, Capri, Italia
Cada espacio de la casa tiene el impacto directo de la luz del Tirreno

“Los hemisferios tienen diferentes funciones; el hemisferio izquierdo está orientado hacia el proceso de la observación detallada y la información así como el hemisferio derecho está ligado a experiencias periféricas y la percepción de entidades”¹⁹.

Esta demostración científica nos ayuda a comprender rigurosamente el funcionamiento de nuestra estructura craneal en su encuentro con el mundo.

El hemisferio derecho también está asociado al campo emocional de nuestro ser. Es decir, cuando Curzio Malaparte entra por primera vez en su propia casa terminada en Capri, su lado derecho comienza a crear una percepción general de la casa.

En estos primeros instantes, comienzan a surgir en el mismo lado del cerebro emociones relacionadas con toda su experiencia corpórea vivida.

En cuestión de segundos somete a un juicio efímero cada uno de los espacios de la casa, incluida la escalera exterior que da acceso a la terraza.

En sus campos cognitivos, directa o indirectamente se produjo una asociación inmediata de esta escalera a la escalera que ya conocía de la Iglesia de la Annunziata en Lipari.

En ese instante se produce un impacto emocional en el hemisferio derecho de su cerebro en el que se segrega hacia todo el cuerpo una sensación de profunda nostalgia y quizás alegría.

El valor emocional de este ejemplo es muy fuerte, demuestra que la experiencia arquitectónica puede llegar a convertirse en algo realmente denso y profundo.

En la arquitectura de la imagen, estas asociaciones cerebrales están absolutamente obsoletas. Prima la misma sensación alienante que se mete en nuestro cerebro y se mueve en bucle.

Cada intento por la novedad es un fracaso, dado que es siempre lo mismo, es la misma historia contada de diferentes maneras.

¹⁹ PALLASMAA, Juhani, “Space, place and atmosphere”, op. cit., pág. 238



23 *Tribunal de Gotemburgo*, Erik Gunnar Asplund, 1937, Gotemburgo, Suecia
La Luz entra tanto por el plano horizontal como por el vertical, la impresión inicial es de acogimiento

En el ocularcentrismo esta percepción inconsciente del mundo desaparece dada la familiarización que ya tenemos con las imágenes.

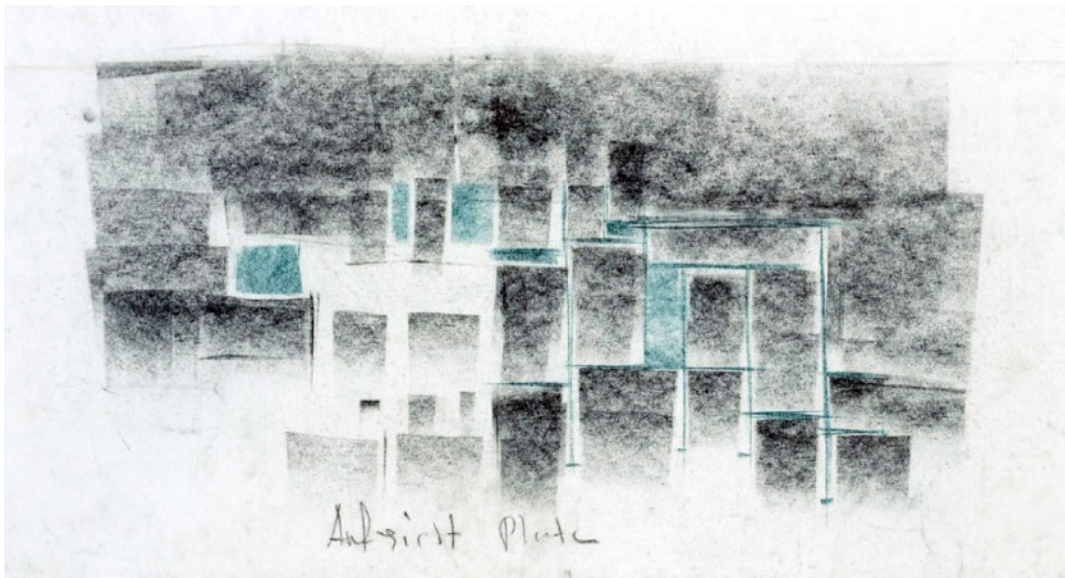
Por esto mismo, cuando se experimentan arquitecturas ricas en atmósfera, algo en nuestro hemisferio derecho despierta inmediatamente.

La arquitectura tiene la capacidad de crear este tipo de situaciones para despertar al mundo del olvido constante y hacer ver el poder de transformar la realidad.

“Sugiero que nos volvamos nuestro interés más hacia las atmósferas que hacia las formas individuales expresivas. Entendiendo que las atmósferas nos enseñarán el poder secreto de la arquitectura y cómo puede influir en sociedades enteras, pero, al mismo tiempo, nos permitirán definir nuestra propia vivencia existencial”²⁰.

Este “sexto sentido” que introduce Pallasmaa, es probablemente una herramienta de síntesis perceptiva que puede ser muy útil para el devenir de la arquitectura.

²⁰ PALLASMAA, Juhani, *“Space, place and atmosphere”*, op. cit., pág. 244



Termas de Vals, Graubünden

Peter Zumthor

En diciembre de 1996 en Vals, el Cantón de los Grisones, Suiza, se produce la apertura de uno de los edificios más icónicos de la región, las Termas de Vals. El arquitecto Peter Zumthor, figura clave del presente trabajo, proyecta un edificio puramente atmosférico.

Cada uno de los rincones del complejo, posee ese aura mística que envuelve al personaje suizo. Cada espacio está asociado al conjunto de los sentidos.

La concreción material del edificio consigue embaucar a cualquier usuario. El gneis natural empleado en la construcción recorre tres estados: el de roca natural, el de bloque macizo y el de lajas de la dimensión perfecta.

La potencia de la piedra hace que el *Genius Loci* esté directamente incorporado en el proyecto, sin importar cualquier tipo de formalismo.

El agua es la otra pieza clave del proyecto. Por su situación, lo encontramos también en sus tres estados físicos: gaseoso, en los vahos generados en las zonas exteriores, líquido en el propio fluido de los baños termales y sólido en el paisaje en forma de nieve.

La relación con el lugar es tan directa que los mecanismos de diseño arquitectónico han quedado relegados a un segundo plano.

La forma parece importar poco en la experiencia del espacio, a pesar de estar lograda de una manera magistral. El mecanismo en planta y los recorridos están estudiados con delicadeza.

La cohesión constructiva va ligada a un reflexivo desarrollo de las cualidades sensoriales del edificio. La hapticidad de los materiales elegidos genera un espacio de paz y bienestar.

Los procesos neurológicos allí experimentados son complejos y diferentes a casi cualquier edificio existente de este carácter.



“ Desde el comienzo, había un sentimiento por la naturaleza mística de un mundo de piedra dentro de la montaña, por la oscuridad y la luz, por el reflejo de la luz en el agua, por la difusión de la luz por medio del vapor del aire, por los diferentes sonidos que el agua crea en los alrededores pétreos, por la piedra caliente y la piel desnuda, por el ritual del baño”²¹.

Para Zumthor, los materiales poseen un misticismo inherente a su existencia como parte del mundo. La habilidad que tiene el ser humano para extraerlos, tratarlos y volverlos a colocar en algún lugar, es algo realmente fantástico.

Este proceso de transformación de la corteza terrestre se puede hacer de muchas maneras. La arquitectura de los recuerdos atmosféricos lo realiza con el mayor respeto y ligereza posibles, y este es un gran ejemplo.

Todos y cada uno de los temas tratados en el capítulo atmósferas están reflejados en este edificio. A pesar de ser imágenes las que acompañan a este texto son verdaderamente cautivadoras.

Es probable que este proyecto pase a la historia específica de las atmósferas como una atmósfera histórica de gran calidad. Honrando a su vez a las termas romanas más espectaculares, entre ellas las de Caracalla, hito de la cultura termal.

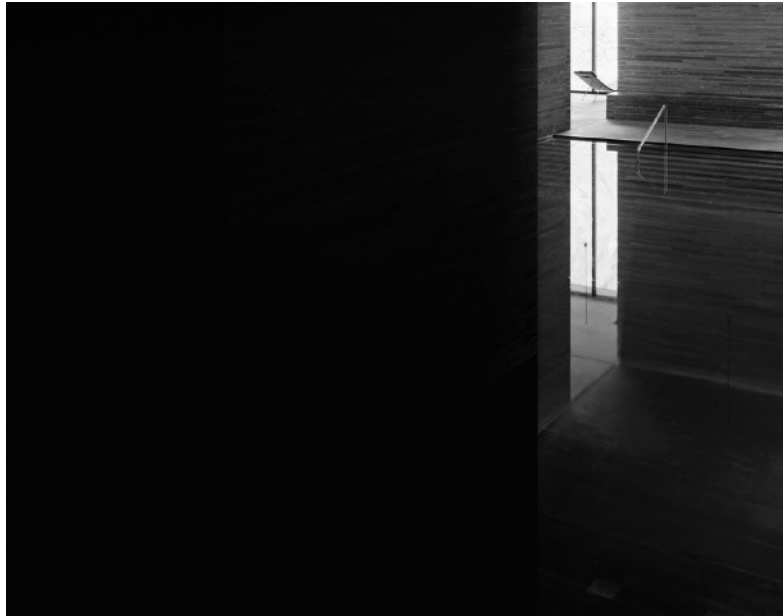
No existen rasgos de una intencionalidad novedosa en el proyecto. Simplemente se trata de una reinterpretación de la cultura del SPA (Salus Per Aquam), introducida por los romanos, sobre una genealogía del lugar.

Pallasmaa defiende esta postura no creacional de los arquitectos justificándose en palabras de Álvaro Siza:

“Los arquitectos no inventan nada, transforman la realidad”²².

²¹ ZUMTHOR, Peter, *Stone and Water*, en *Thermal Bath at Vals: Peter Zumthor*, 1996

²² Citado en la introducción al libro de Kenneth FRAMPTON, *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon Press, Londres, 2002 pág. 18



Con esta premisa podemos juzgar la arquitectura de Peter Zumthor como una gran interpretación que genera una experiencia multisensorial fantástica.

En términos fenomenológicos, el edificio es un muestrario de cada uno de los puntos analizados por los grandes teóricos de la vertiente filosófica.

Maurice Merleau-Ponty o Steen Eiler Rasmussen serían capaces de analizar la secuencia espacial de las termas de una forma casi metodológica.

La experiencia corpórea de cada lugar sería para ellos un compendio de señales percibidas por el diseño del arquitecto suizo.

Decir también que una de las claves de este edificio es el sentimiento de arraigo de su proyectista al lugar. Su gran conocimiento del lugar aporta positivas cualidades a las atmósferas.

Todos y cada uno de los puntos que enuncia en sus escritos en relación a las mismas, son tocados de forma meticulosa en esta obra.

Respecto al asunto del impacto emocional y la percepción sensorial inconsciente, el hemisferio derecho procesa una rica variedad de sensaciones en un instante.

Deja paso así a que trabaje el hemisferio izquierdo, analizando cada uno de los detalles de los espacios principales.

Se produce una situación agradable neurológicamente que es la alternancia de actividad cerebral entre hemisferios. Constantemente ,según el recorrido del edificio, se visitan cosmos diferentes que, tras ser leídos instantáneamente por el lado derecho, son estudiados en detalle por el izquierdo.

Esto crea una riqueza espacio-temporal amplísima, y al final del recorrido y la vuelta a la realidad, el ser humano en cuestión se siente más realizado.



“Imágenes sensuales de la experiencia física de la piedra, el agua, y la luz, trasladadas a una geometría, el espacio y la construcción, inspiraron nuestro trabajo.

El diseño desde dentro hacia fuera fue un concepto central. Soñábamos con una secuencia caleidoscópica de las salas, proporcionando siempre nuevas experiencias al visitante ya atónito, curioso y sorprendido. Como caminar en un bosque sin ruta. El sentimiento de libertad, placer y descubrimiento”²³.

²³ ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, Vol 2, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1990-1997*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2014, pág. 40



28 *La Isla de los Muertos*, Arnold Böcklin, 1880, Óleo sobre lienzo, 111 x 115 cm, Basilea, Suiza, *Kunstmuseum*
Viaje mental del artista hacia su propia isla de los muertos

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

Gastón Bachelard

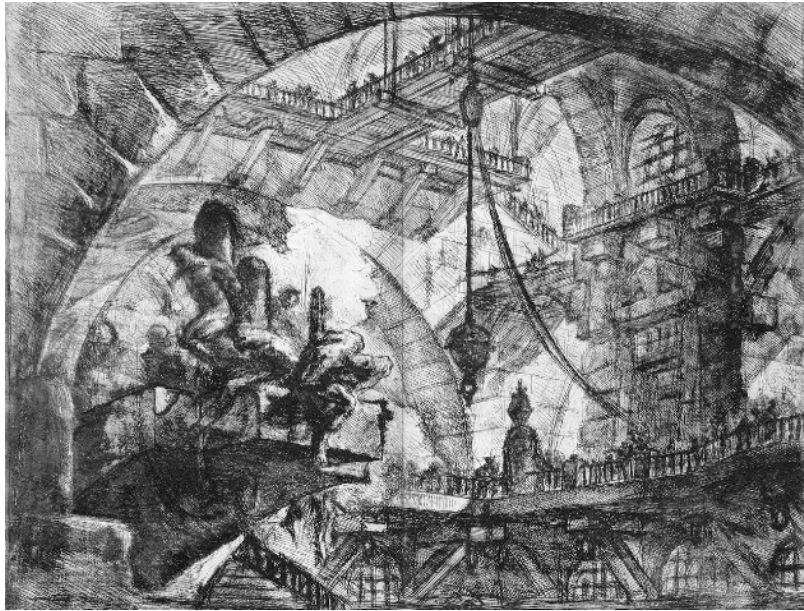
El título de este capítulo está inspirado en la denominación inicial del libro *La Imagen Corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura* de Juhani Pallasmaa. En los primeros borradores este era su título provisional, sin embargo una asociación directa a la figura de Gaston Bachelard y su concepto de *Imagen Poética* le dejaba algo intranquilo.

Finalmente el libro se decantó por la tradición corpórea. Entendido de esta manera el comportamiento del arquitecto finés; se procede al análisis y al estudio del término como elemento principal del ensayo.

La imagen corpórea de la que nos habla debe ser diferenciada del concepto principal. Es una categoría especial de la imagen, una experiencia vivida espacializada, materializada y multisensorial.²⁴

Por el contrario, lo que interesa analizar aquí es la *Imagen Poética*, el viaje mental, mágico, que de alguna manera se hace corpóreo también y que se convierte en una de las partes más dulces de nuestra vida.

²⁴ PALLASMAA, Juhani, *The Embodied Image. Imagination and Imagery*, John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2011 (versión castellana: *La Imagen Corpórea. Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014), pág. 8



29 *Prisioneros en una Plataforma de Proyección*, Giovanni Battista Piranesi, 1749, Tinta negra sobre papel, 49 x 63,3 cm, Nueva York, E.E.U.U.,
Metropolitan Museum of Art
Imaginación de un universo paralelo en el que adentrarse

2a La Búsqueda Constante

La palabra 'imagen' suele estar relacionada con una mera representación visual en cualquier tipo de medio, físico o digital; o al menos esa es la concepción occidental del término.

Sin embargo, la imagen es mucho más que una representación objetiva de la realidad, es un mundo lleno de experiencias imaginarias. La raíz de las palabras imagen e imaginación, ya nos da alguna pista.

“Debe distinguirse el acto de imaginar del de percibir, no tanto en relación con los objetos a los que se dirige, sino en relación con el acto mismo de dirigirse. La imagen mental no es tan solo una cosa que existe junto a otras cosas, es una orientación singular de la conciencia hacia las cosas”²⁵.

Jean-Paul Sartre anticipa aquí la nefasta educación de nuestra cultura en estos términos. El dominio del mundo de la imagen es total y absoluto.

El filósofo francés hace una interesante distinción entre el mundo real y el mundo imaginario. Dos mundos completamente excluyentes, al igual que pensaba Wittgenstein:

“ Cuando veo un objeto no puedo imaginármelo”

Estos dos mundos son configurados por la realidad material de nuestro entorno, donde la arquitectura juega un papel fundamental. Aunque en los mundos imaginarios tengamos la capacidad de diseñar mentalmente cualquier tipo de geometría o materialidad, siempre estaremos condicionados por nuestra vivencia existencial.

Estudios recientes demuestran que las regiones del cerebro que participan en la formación de imágenes son las mismas en las que se procesan inicialmente las señales neuronales de los ojos que dan lugar a las percepciones visuales.²⁶

²⁵ SARTRE, Jean-Paul, citado en Kearney, Richard, *Poetics of Imagining. From Husserl to Lyotard*, Harper Collins Academic, Londres, 1994, pág. 49

²⁶ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 37



30 *Abadía en el robleal*, Caspar David Friedrich, 1809, Óleo sobre lienzo, 110,4 x 171 cm, Berlín, Alemania, *Alte Nationalgalerie*
El romanticismo fue uno de los periodos de la historia en los que más se apostó por la imagen poética

“La imaginación nos permite abandonar el curso ordinario de las cosas. Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia”²⁷.

Gaston Bachelard, filósofo de la imagen poética, concuerda también con la bifurcación de los dos caminos principales de la imagen.

La palabra poética no sólo se refiere a la belleza de las ideas en verso, sino también a la sensibilidad de las ideas arquitectónicas más sutiles.

“ Las imágenes poéticas son marcos mentales que dirigen nuestras asociaciones , emociones, reacciones y pensamientos [...] Ocupa nuestra mente, condiciona nuestros pensamientos y sentimientos, y da origen a una realidad imaginaria”²⁸.

En las diferentes artes, la imagen poética no es una mera representación retiniana de la realidad, es una experiencia que internalizamos de manera inmediata.

Caspar David Friedrich podría representar la *Abadía en el Robledal* de miles de formas distintas. No obstante eligió el punto exacto en el momento exacto para darle una profundidad imaginativa a la obra pictórica.

De esta forma podemos sentir la soledad, la tristeza o el miedo que el autor romántico quería transmitirnos. La ejecución material se asocia a la perfección con el objetivo final del cuadro.

Del mismo modo nos resultaría extraño percibir un día alegre y soleado en una de sus obras más conocidas: *El caminante sobre el mar de nubes* (1818).

Los artistas del Romanticismo poseían técnicas propias con las que se movían por los diferentes campos neurológicos del cerebro sin conocerlo con mucha exactitud. Unas nociones que adquirieron con la educación del sentimentalismo romántico.

²⁷ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, París, 1943

²⁸ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 46



31 Silla cubierta de grasa, Joseph Beuys, 1964, 100 x 47 x 42 cm, Darmsdat, Alemania, *Hessisches Landesmuseum*
Imagen poética del trauma personal del autor, nos lleva a imaginar el momento más dramático

Estas asociaciones neuronales con los campos sensitivos del ser humano son las que confieren a las obras poéticas ese fondo íntimo y pasional.

El *Arte Povera* es realmente cautivador en este sentido. Este “Arte Pobre” surgido en Italia en la década de 1960, representa con sus piezas –compuestas de materiales humildes– una asociación directa de la memoria y el recuerdo con los sentimientos.

Joseph Beuys, piloto de la Luftwaffe en la Segunda Guerra Mundial, estuvo a punto de morir congelado tras estrellar su aeronave cerca de la península de Crimea. Por suerte unos nativos tártaros lo rescataron y lo envolvieron con grasa y fieltro para evitar su muerte.

Sus grandes obras poseen esta cercanía a la muerte aportada por la imagen poética que forman estos materiales. En su *Silla cubierta de grasa* o su *Traje de fieltro* nos hacemos a la idea de la sensación que su cuerpo experimentó durante el traumático episodio.

Esta corporeidad trascendental convierte a la silla de madera y el pedazo de grasa en algo más. Adquiere un significado poético gracias a la vivencia personal del autor.

“ El arte tiene que transmitir de una vez, de golpe, el choque de la vida, la sensación de respirar”²⁹.

Constantin Brancusi, era capaz de transmitir “el aliento de la vida” en cada una de sus esculturas.

Gaston Bachelard y su “química poética” sugiere la comprensión animista del mundo. Dotar de vida anímica a prácticamente cualquier entidad de nuestro planeta enriquece nuestra realidad.

Va más allá de lo que la vista, el gusto, el olfato, el oído o el tacto pueden apreciar en una imagen artística. La imagen poética es un mundo con infinitud de experiencias que se sitúan en un territorio sin fronteras o límites.

Este mundo se confunde en muchas ocasiones con el nuestro propio y es más placentero.

²⁹ SHANES, Eric, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, Nueva York, 1989, pág. 67



32 Casa en Anavyssos, Aris Konstantinidis, 1961-1962, Anavyssos, Attica, Grecia
El arquitecto logró la imagen poética tradicional griega ligada al mar con la más sutil composición contemporánea

La imagen poética tiene también un componente inconsciente que provoca un impacto en nuestro ser corporal antes de ser comprendida.

“ La imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies”³⁰.

Aris Konstantinidis, en su obra moderna profundamente arraigada a su Grecia natal es un ejemplo de esta característica.

Simplemente observando las fotografías de sus edificios claramente mediterráneos, una sensación poética inicial de sol, mar, historia y orígenes griegos nos invade, antes de que nos pongamos a analizar la piedra del pavimento. La experiencia corpórea sería aún más completa desde luego.

³⁰ BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, 1957, pág. 15



33 *Boxeo en los jardines colgantes de un apartamento colectivo*, Le Corbusier, 1928-1929, Ginebra, Suiza
Croquis del arquitecto suizo lleno de esencia humana

2b Realidad inhumana

“ Una de las mayores paradojas de la cultura contemporánea es que, en una época en la que la imagen reina indiscutiblemente, la idea misma de una imaginación humana creativa parece estar cada vez más amenazada. Parece que ya no sabemos exactamente quién produce o controla las imágenes que condicionan nuestra conciencia”³¹.

Cada paso que nuestra sociedad da parece estar aún más relacionado con la cultura oculo-centrista. Todos los avances tecnológicos y sociales se ven reflejados en elementos de fácil visualización.

“ La civilización de la imagen”³² vive feliz en este bombardeo visual continuo al que es sometida diariamente. El mundo ha cambiado drásticamente y lo que es más grave, la forma de experimentarlo.

Pallasmaa se pregunta si “estamos volviendo de nuevo a una época de analfabetismo y de comunicación a través de la imagen”, si “se está convirtiendo la lectura en un saber anticuado, en el nostálgico pasatiempo de unos pocos privilegiados”.³³

El problema de toda esta situación está generado por la facilidad de la lectura de las imágenes. Esta falta de esfuerzo hace que nuestro cerebro no trabaje y por lo tanto ni recuerde, ni asimile; por lo que simplemente dejamos pasar la historia de nuestra vida.

Ocurre todo lo contrario al leer una novela medieval e intentar imaginar cada uno de los habitáculos del castillo, o incluso al estudiar una obra de arquitectura en papel, donde nuestras manos pueden seguir los recorridos del proyecto.

Todo esto genera una falta de humanismo, una *Realidad Inhumana* que hace que la vida pierda complejidad y viveza.

³¹ KEARNEY, Richard, *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture*, Routledge, Londres, 1994, pág. 3

³² BARTHES, Roland, citado en Kearney, Richard, *Poetics of Imagining. From Husserl to Lyotard*, Harper Collins Academic, Londres, 1994, pág. 8

³³ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 14



34 *Taliesin West Studio*, Frank Lloyd Wright, 1937-1959, Scottsdale, Arizona, Estados Unidos
Espacio poético interior a medida del ser humano

Es alarmante pensar que ya no conseguimos discernir entre lo que es real y lo que es imaginario. La realidad que crea la imagen contemporánea es más potente que nuestra realidad física vivida, generando una sensación de desarraigo.

La imagen poética es también diferente a la realidad vivida, pero siempre mantendrá una conexión directa con el medio en el que vivimos.

Este caos en el que vivimos produce situaciones muy negativas para el ser humano. Observamos el mundo desde una pantalla deseando lo que ella nos muestra, olvidándonos de lo que hay a nuestro alrededor, dejando que se pudra con la falta de atención y el paso del tiempo.

Cuando nuestro medio está al borde del desastre, recurrimos al deseo que la imagen retiniana ha introducido en nosotros y destruimos cualquier esencia arquitectónica de lo que quedaba.

“Ahora la imagen precede a la realidad que supuestamente representa [...] , y esta se ha convertido en un pálido reflejo de la imagen. [...] Es ya casi imposible distinguir lo real de lo imaginario”³⁴.

Esto va de la mano de una gran falta de imaginación, el atosigamiento de la imagen ahoga nuestros campos cognitivos y colapsa nuestra memoria.

No somos capaces de absorber todo lo que los medios nos arrojan en el periodo de tiempo que lo hacen, es prácticamente imposible recopilar toda esa información en nuestra memoria.

La velocidad nunca ha sido un beneficio para la arquitectura, ni para el ser humano. Hace que no podamos disfrutar la experiencia de vivir.

Los interiores de las obras de Frank Lloyd Wright no acompañarían la vida moderna en la que el hogar no existe, se ha convertido en una habitación de hotel para muchas personas.

³⁴ KEARNEY, Richard, *The Wake of Imagination*, op. cit., pág.2



35 *Frederiksborg Housing*, Jorn Utzon, 1953, Fredensborg, Dinamarca
La imagen poética de la calma se consigue con la simple domesticidad

El mundo parece un enorme mecanismo que funciona ininterrumpidamente en el que conformamos cada una de las piezas de su composición. El ritmo no para, no hay posibilidad de reflexión.

Nuestras relaciones sociales y laborables son cada vez más difíciles de conciliar. Por suerte en nuestro país, lo social es un factor determinante de nuestras vidas y consideramos fundamental pasar un rato con las personas de nuestro entorno.

Esta máquina inhumana que hemos creado genera escenarios desoladores. Polígonos industriales masivos, invasiones paisajísticas, cementerios interminables de residuos... El paisaje se pierde a ritmos desproporcionados.

El papel de la arquitectura debería ser clave en lo que resta de siglo. Siempre ha sido capaz de mediar entre la realidad y el futuro, 'entre los dioses y los mortales'.³⁵

'La sociedad del espectáculo'³⁶ está siendo manipulada por sus propias creaciones. Es posible construir casi cualquier tipo de edificio en situaciones climáticamente extremas gracias al acondicionamiento tecnológico de sus estancias.

Cajas de cristal en Dubai o El Cairo son posibles por este tipo de operaciones tecnológicas que pueden parecer certeras. En realidad se crea una desconexión total del lugar y de sus raíces, una situación *Inhumana*.

La imagen poética se ve terriblemente afectada por este hecho. Hay una discordancia total en la suma de sus partes. Se convierte en un collage sin sentido en el que no hay ninguna armonía. Está confeccionado por la errónea arbitrariedad.

Ha ocurrido incluso algo muy inusual en la arquitectura, la aparición de la franquicia. Podemos pasear por una ciudad del este de Europa y observar un edificio exactamente igual a otro de la zona más occidental del continente. La repetición y el funcionalismo han sido características de los grandes proyectos del siglo XX, pero no de esta manera.

³⁵ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 18

³⁶ DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Buchet/Chastel, París, 1967



36 Casa Van Wassenhove, Julian Lampens, 1972-1974, Gante, Bélgica
'Química poética' de la escala con el entorno

Es triste que muchas de las firmas contemporáneas más influyentes en el panorama arquitectónico primen su identificación formal frente a los criterios naturales que rigen en la zona de actuación.

Por suerte aún hay arquitectos que se percatan de que no funciona de esa manera y consiguen integrarse en el medio con una identificación personal más somera.

La imagen poética podría ser capaz de sobreponerse a la imagen comercial y repetitiva del mundo actual. Debería ser el camino a seguir en los próximos años garantizando así la supervivencia del sentido de la vida.



37 *Iglesia en Myyrmäki*, Juha Leiviskä, 1984, Myyrmäki, Vantaa, Finlandia
El diseño de las luminarias genera una poética gravitatoria constante

2c Poética Arquitectónica

“Toda gran imagen simple es reveladora de un estado del alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma”³⁷.

En muchas ocasiones encontramos algunas arquitecturas contemporáneas desarraigadas de su propio lugar. Parecen algo ajeno a las condiciones que lo configuran.

Sin embargo, nos estremecemos al observar ciertas obras que, por algo que desconocemos, se fusionan miméticamente con el paisaje que las rodea.

La imagen poética en la arquitectura muchas veces se logra con la simple afinidad con los materiales que se emplean, el emplazamiento de la obra o por la pura magia del lugar.

Somos capaces de percibir las situaciones acertadas y diferenciarlas de las que nos resultan disonantes con su medio. Esto se debe a las reacciones inconscientes que experimentamos al igual que a nuestra historia biológica.³⁸

Juhani Pallasmaa opina que en la actualidad la arquitectura está amenazada por la instrumentalización y la estetización. Esta pérdida de valores sustanciales de la arquitectura es la que genera estas situaciones de sorpresa y perplejidad.

En lugar de construir metáforas existenciales, la arquitectura se convierte en algo instrumental y utilitario, un elemento de carácter ingenieril.

La práctica profesional debe resolver por supuesto los aspectos funcionales requeridos, pero nunca sin olvidar que debe significar algo más que una pieza servicial, algo más que un utensilio.

La arquitectura configura la realidad material, y lo que es más importante, nuestra forma de percibirla. Desde que nacemos almacenamos recuerdos de casa, escuelas, edificios institucionales y ciudades enteras. Nuestra vida no sería la misma si todos estos elementos fuesen diferentes a cómo los recordamos.

³⁷ BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, op. cit., págs. 34 y 78

³⁸ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 162



38 *Casa Marika-Alderton*, Glenn Murcutt, 1994, Yirrkala Community, Tierra de Arnhem, Australia
La química poética del proyecto es conseguida con la relación directa con la cultura aborígen

Una de las formas más maravillosas de encontrar una poética arquitectónica adecuada es atribuyendo a la arquitectura de un significado metafórico.

Poder evocar otros sentimientos es algo que sólo los arquitectos de gran nivel consiguen. Es fácil caer en la manifestación directa de la misma llegando a resultados de expresión *kitsch*.

“Una metáfora arquitectónica es una entidad vivencial altamente abstraída y condensada que fusiona la multiplicidad de las experiencias humanas en una única imagen vivida, o en una secuencia de tales imágenes”³⁹.

Toda metáfora tiene una gran importancia emocional, por ello en casi todas las ocasiones es correcto emplearla, ya que aporta significado a la concreción material de una obra.

Glenn Murcutt antes de proyectar la *Casa Marika-Alderton*, habló con el cliente, que era una familia aborigen que aún conservaba las tradiciones de su cultura secular.

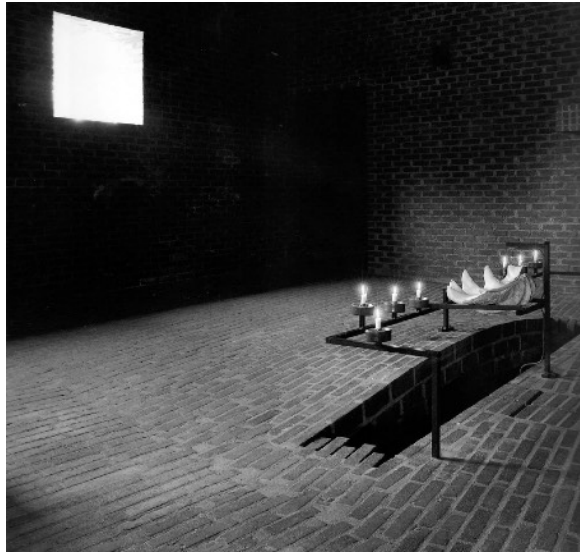
El resultado final es una metáfora arquitectónica muy potente de la vida aborigen relacionada con la vida del medio rural australiano. Es fantástico observar cómo hay una afinidad innata entre el proyecto y el medio en el que se inserta.

Por el contrario hay proyectos que tienen una faceta colonizadora del lugar. Viviendas unifamiliares o urbanizaciones enteras conquistan territorios de antigüedad mayor. Son piezas posadas en una superficie que las repele.

Se debería evitar este tipo de situaciones en cualquier caso dado que no son positivas para el emplazamiento y ni tan siquiera para los usuarios.

Las relaciones arquitectónicas más completas deben producir relaciones sensoriales y cognitivas antes que relaciones físicas puramente objetivas.

³⁹ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 153



39 *Iglesia de San Pedro*, Sigurd Lewerentz, 1963-1966, Klippan, Suecia
La poesía de un espacio íntimo con la luz controlada

La poética arquitectónica nos ayuda a encontrar el destino experiencial de cada obra. Existen espacios cuyo objetivo es hacernos sentir su confort y calidez, mientras que otros intentan generar en nosotros sentimientos de concentración o respeto.

Todas estas sensaciones configuran nuestro ser en el mundo y nuestra propia historia de la imagen arquitectónica. No se puede ignorar que uno de los grandes poderes de la arquitectura es el de hacer de escenario de la historia de nuestra vida.

Incluso este poder afecta a la forma de ser y de ver el mundo de las personas. Hay ciudades con grandes aires de tristeza y melancolía, mientras que los sentimientos que podemos sentir en otras son de viveza y felicidad.

Surgen en esta historicidad de la imagen poética las imágenes arquitectónicas primeras, los arquetipos que configuran nuestra realidad.

La puerta, la ventana o el suelo son algunos de los primeros elementos con los que estamos familiarizados desde que nacemos. A partir de ahí comienza un universo por explorar al que todos podemos hacer una contribución.

Pallasmaa es muy crítico en este sentido. Cree que en la actualidad se han perdido las grandes esencias de estos elementos primitivos:

“El muro ha renunciado a su grosor, su solidez, su materialidad, su opacidad y su misterio para transformarse en una simple superficie sin peso o en una transparencia inmaterial”⁴⁰.

Parece lógico pensar que Peter Zumthor se acerca a las ideas del arquitecto finés. Muchos de sus proyectos poseen masivos muros que rescatan la esencia primitiva de su ser.

Esto está directamente relacionado con la búsqueda de la novedad, uno de los grandes errores de la arquitectura actual. Todos los muros quieren ser novedosos, elementos singulares fabricados con nuevos materiales que combinados dan una falsa sensación de originalidad.

⁴⁰ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 168



40 *Calzada de la colina de Filopapos*, Dimitris Pikionis, 1954-1957, Atenas, Grecia
La mezcla accidentada de elementos genera cierta poesía de la memoria

Esta obsesión actual por la innovación va generando incesantes modas arquitectónicas que no aportan absolutamente nada a la historia.

“Los productos del virtuosismo arquitectónico contemporáneo quizá puedan impresionarnos, pero suelen ser incapaces de tocar nuestros sentimientos porque su expresión está desconectada de la base existencial y primordial de la experiencia humana y ha perdido su base y su eco ontológicos”⁴¹.

La búsqueda de la poética arquitectónica hace que el arraigo hacia nuestra base ontológica sea mayor y por lo tanto, todo posea una armonía natural inherente a nuestro ser.

⁴¹ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 174-175



41 *Stalker*, Andréi Tarkovski, 1979, Largometraje, 166 min., Moscú, Rusia
Cuidadosa composición romántica de cada una de las escenas

2d Anatomía

“La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad”⁴².

En este último punto de la imagen poética se analizará su parte fisiológica, el porqué de su propia consecución. De nuevo, esta fisiología no está compuesta objetivamente por elementos listados en un catálogo.

Según Pallasmaa esta incomprendible magia poética proviene del cortocircuito generado entre la realidad física de la percepción y el reino irreal de la imaginación. Esto genera algo incomprendible en la parte racional de nuestro ser.⁴³

Esta hipnosis en la que nos inducen las obras de arte depende directamente del poder de esta dualidad. Hay obras que nos transmiten una potente realidad física vivida (*arte povera*) mientras que otras ponen en marcha los procesos imaginativos de nuestro cerebro.

De una manera o la otra, lo que esto demuestra es que el arte hace funcionar nuestro cerebro de una forma compleja. Los mecanismos perceptivos, sensoriales y memorísticos se activan con las impresiones de la realidad.

Es interesante pensar que núcleos materiales simples son capaces de propagar imágenes poéticas de gran calibre. El minimalismo en su vertiente original, era capaz de producir estos escenarios.

En la arquitectura y en el resto de las artes, han existido mecanismos y técnicas compositivas sutiles para llegar hasta la imagen poética.

Andrei Tarkovski lograba crear en el espectador una incertidumbre constante durante sus grandes obras. Los espacios evocaban situaciones abiertas a la interpretación, que aunadas a la experiencia personal creaban un plano perfecto.

⁴² BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París 1957

⁴³ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 117



42 *Alcones de la noche*, Edward Hopper, 1942, Óleo sobre lienzo, 85,1 x 152,4 cm, Instituto de Arte de Chicago, Chicago, Estados Unidos
Cada detalle cromático es fundamental en la representación hiperrealista

Uno de los ejemplos históricos en los que esta anatomía dual de la imagen poética ha suscitado más interés es el de la representación de los jardines medievales.

Prácticamente ningún jardín medieval ha llegado hasta nuestros días en buen estado. No obstante, se han conservado obras pictóricas en las que podemos introducirnos en realidades imaginarias muy desarrolladas.

Las obras de Edward Hopper o J.M.W. Turner además de ser óleos pintados sobre un lienzo con gran destreza, nos sugieren pequeños mundos imaginarios en los que sumergirse.

“El ‘aura’ mágica de la obra nace de esta dualidad y esta tensión tanto como de su temática o de la sensación de autoridad derivada de una ejecución magistral”⁴⁴.

Las aventuras o la fantasía son géneros que, cuando somos niños, abren en nuestras mentes mundos infinitos de realidades inmateriales paralelas.

En muchas ocasiones la historia del arte ha llegado a rozar la fantasía, haciendo que nos separemos por un momento de la realidad. *El Jardín de las Delicias* de El Bosco es un ejemplo de pura imaginación mezclada equilibradamente con una gran ejecución material.

Este equilibrio es fundamental para la imagen poética:

“Cuando la impresión material y la ejecución dominan, la obra se presenta descarnada y cruda, mientras que si la ilusión de la imagen no está compensada con rastros del mundo real, como la materialidad, o de su producción, la obra parece sentimental o *kitsch*”⁴⁵.

En la arquitectura sucede exactamente lo mismo, si la obra peca de exagerada potencia material será un objeto inerte, por el contrario, si se trata de una realidad humeante con poca solidez será irreal.

⁴⁴ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 118

⁴⁵ *Ibíd.* pág. 119



43 *Wheatstacks, Snow Effect, Morning*, Claude Monet, 1891, Óleo sobre lienzo, J. Paul Getty Museum, California, Estados Unidos
Con apenas dos elementos la imagen se convierte en algo puramente poético

Es tarea del artista lograr una imagen poética equilibrada en la que la división dual del todo es equitativa. Lo complicado es llegar hasta ese punto medio.

Es de esta tensión de lo que vive el arte. Percibimos una realidad material a la vez que la buscada metáfora que quiere transmitirnos.

“Una obra de arquitectura se considera simultáneamente el contexto práctico de la acción y la metáfora mental del espacio, la estructura, la luz y la materia; un edificio afecta simultáneamente a nuestro comportamiento, nuestra imaginación y nuestras emociones”⁴⁶.

De esta dualidad deriva la concepción funcional y a la vez cósmica de la arquitectura. Desde el inicio de los tiempos, la arquitectura ha buscado respuestas a cuestiones pragmáticas.

Además de lograr una respuesta efectiva en cada momento temporal, ha aportado la parte espiritual, ha conseguido “glorificar”⁴⁷ algo.

En la actualidad parece que la utilidad de la arquitectura implica el despojo de su esencia sentimental, convirtiéndose así los edificios en productos de simple ingenio.

Existe una gran aprobación en este sentido. Los avances tecnológicos de la arquitectura *high-tech* superan a la verdadera sustancia arquitectónica, la emocional.

Sería erróneo pensar que estos dos componentes son totalmente incompatibles. Vanguardia y sentimiento se han unido en muchas ocasiones a lo largo de la historia.

Derivar ciertas partes de la práctica profesional a otros sectores del conocimiento es uno de los grandes errores de los equipos multidisciplinares.

Lo que debería ser una gran herramienta para la consecución de la química poética en el espacio y en el tiempo, se convierte en algunos casos en el punto central del proyecto.

⁴⁶ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 120

⁴⁷ VON WRIGHT, Henrik, HEIKKI, Georg y Numan, Ludwig Wittgenstein. *Culture and Value*, Blackwell Publishing, Oxford, 1998, pág. 74



44 *Centro Dipoli*, Raili y Reima Pietilä, 1961, Espoo, Finlandia
La naturaleza siempre está presente en la anatomía de la química poética finlandesa

Puede considerarse una visión egoísta pensar que las piezas arquitectónicas deben desarrollarse como obras de *arquitectura total*. Pero defender el derecho a diseñar el tirador de la puerta de acceso de un edificio, a decidir cómo el edificio da la mano al usuario, es totalmente lícito dada la formación de un arquitecto.

Esta no es más que una de las cientos de anécdotas materiales que componen la anatomía de una imagen poética en las que muchas veces los arquitectos no toman parte.

La morfología de la química poética se desarrolla de una manera orgánica, en un contexto atemporal, con mecanismos ilusorios y con un cuerpo sensorial. Está abierta a la imaginación y las imágenes preconcebidas no deben condicionarla.



Capilla Saint Benedict, Sumvitg

Peter Zumthor

En 1988 en un lugar muy cercano al de las Termas de Vals, Peter Zumthor proyectó esta capilla invadida por la química poética. Un bello cuerpo de madera hecho a la escala del ser humano emerge de la tierra para alcanzar la luz.

La imagen exterior del edificio es internalizada por el visitante en cuestión de segundos. Muchos recuerdos y sensaciones fluyen por su mente al tomar contacto con el mismo.

Cumple la parte evocadora de la imagen poética a la vez que se convierte en una realidad material concreta de gran sutileza. La ejecución en madera concuerda con su entorno más tradicional.

Un misticismo del interior surge con la simple apreciación de la imagen exterior. La generación de esta duda lo convierte en un enigma que debe ser resuelto.

Al observarla, también somos capaces de atravesar estados sentimentales variados según la atmósfera del lugar. Este punto romántico es clave en la formación de la imagen poética.

El uso de los materiales de construcción más tradicionales nos hace percibir el todo antes que las partes de una manera no formal, sino sentimental y experiencial.

Huye de todo tipo de realidades inhumanas, su tactilidad es tan fuerte que es complicado que surjan sentimientos de rechazo hacia su composición.

A la vez, guarda un carácter de contemporaneidad presente aún en nuestros días. Recuerda en cierta medida a arquitecturas fantásticas del mundo del cine.

El equilibrio entre evocación y concreción material es logrado por medio de un diseño riguroso en lo constructivo y sensible en lo emocional.

Pone en funcionamiento los campos cognitivos del cerebro y su parte memorística. Se explora cada elemento en busca de una asociación que en muchas ocasiones produce resultados satisfactorios.



Una sensación de calma y sosiego es lo que nos aporta. Parece posarse en el lugar en el que se encuentra con una respiración lenta y profunda con un halo de atemporalidad.

Yace como un ser milenario que reposa tranquilo alejado de la vida ajetreada de la ciudad contemporánea. Allá en las montañas donde el único sonido es el del viento fresco.

El tiempo parece no pasar por el objeto creado por una madera que experimenta su segunda vida. Podemos detenernos por un momento y observarlo, sin temor de que algo se mueva en su interior y detecte nuestra presencia.

Los encuentros sociales que se producen en sus aledaños, de la misma forma son apacibles. Largas y tendidas conversaciones refuerzan el tejido relacional de las gentes del lugar.

Es interesante pensar que podría estar construido e incluso diseñado por los maestros constructores del pueblo años atrás. Esta concepción resalta la singularidad de la obra, siendo un producto local de gran elaboración.

La correlación material de la obra consigue que la poética arquitectónica sea adecuada, y no se generen disonancias que se aprecien a simple vista.

También genera una metáfora existencial creando un lugar de oración íntimo en el que la luz está fuera de la escala humana, en una escala superior divina.

“Una hoja, un ojo, un pez, un barco, una cuña para evitar avalanchas - me complace escuchar las interpretaciones de esta pequeña iglesia pero la historia real de como llegó su ser es diferente”⁴⁸.

Estas palabras del suizo en el primer volumen recopilatorio de su obra, nos hacen ver su consideración a la hora de proyectar un elemento sugerente.

Reconoce que le apasionaba pensar que la forma exterior vendría de la necesidad interior en la que las geometrías rígidas estaban fuera de tono.

⁴⁸ ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, Vol 1, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1990-1997*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2014, pág. 63



La zona del cantón en la que se encuentra está rodeada de pequeñas iglesias barrocas aisladas como pequeñas joyas del paisaje.

A fin de cuentas esta no iba a ser menos, iría a buscar la imagen poética de la semejanza, sin caer en una sinrazón compositivo. Lo que cambió fue el material, tomando la vida de los árboles cercanos.

En su interior observamos la tranquilidad que se transmite hacia el exterior, en un lugar pausado para la oración. La Luz se introduce tenuemente a través del filtro superior.

Hasta el diseño del pavimento llega a ser una experiencia trascendental para el visitante, el cual discierne sobre su posición durante el tiempo de la oración.

La química poética fluye en un lugar resguardado de las avalanchas que derribaron la iglesia anterior. Un lugar entre los bosques hecho de los bosques.

Se trata de un arquetipo familiar para este tipo de espacios. Un lugar personal que los habitantes del pueblo encuentran hogareño.

Su anatomía reúne las condiciones para garantizar la dualidad material y espiritual, tanto por fuera como por dentro. Mantiene el equilibrio y asegura la tensión necesaria.

Se trata sin duda de una obra que representa todos los valores que se han expuesto en este capítulo de la *Imagen Poética*. También están presentes las capacidades atmosféricas del arquitecto suizo por supuesto.

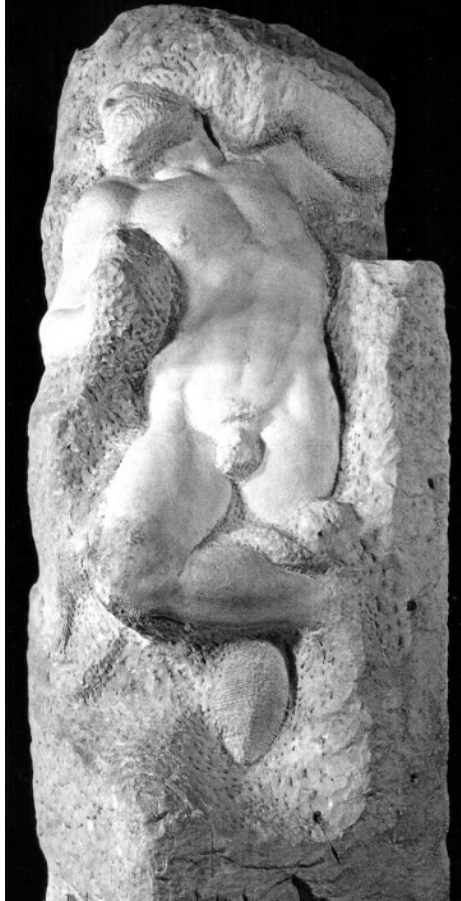
Una obra de arquitectura que no busca la novedad en ningún momento y que, sin embargo, guarda una naturaleza contemporánea.

Sigue la estratigrafía histórica del lugar sin romper con la capa anterior y seguramente sin hacerlo con lo siguiente. La fotografía no refleja en realidad todo lo que el espacio aporta en la experiencia corporal completa.



“ Su estructura envejece bellamente con el clima; se ha vuelto más y más oscura en el lado sur, y plateada en el norte”⁴⁹.

⁴⁹ Ibid.



49 *El esclavo despertándose*, Miguel Ángel, 1519, altura: 267 cm, Galleria dell'Accademia, Florencia, Italia
Leemos la escultura como una experiencia corpórea pura

“El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema”⁵⁰.

La arquitectura de la imagen se ha adueñado de los sistemas de percepción periféricos del ser humano. Ha focalizado en la vista la percepción total de la realidad.

Al igual que al tratar de desviar el cauce de un río, el agua sigue siempre su sendero, los sentidos, atrapados en un conducto con salida a ninguna parte, volverán a ocupar sus lugares primitivos.

Este es un hecho primordial que debería producirse para que la arquitectura gane la batalla al virtuosismo y el espectáculo de la imagen.

Somos seres multisensoriales que vivimos la realidad con todo nuestro cuerpo, como una verdadera *Experiencia Corpórea*. Habitamos en espacio y en el tiempo de una manera existencial.

En este capítulo, conceptos como el paso del tiempo, el silencio, los orígenes del ser humano y su escala, serán fundamentales para explicar lo que es nuestra realidad corpórea.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, París, 1945 (versión castellana: Fenomenología de la percepción, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1957), pág. 219



50 *El arte de la pintura*, Johannes Vermeer, 1666-1667, Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria
Podemos sentir como observadores una vivencia existencial directa

3a Vivencia existencial

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

Maurice Merleau-Ponty

La mente humana sería incapaz de hacer arquitectura sin la experiencia corporal del cuerpo que la contiene, igual que un pintor no podría realizar una obra sin vivir el momento en el que la vive.

Maurice Merleau-Ponty junto a Paul Valery, apostaron por esta visión existencial del arte en la que el cuerpo humano juega un rol fundamental.

En realidad, cuando un arquitecto proyecta una vivienda unifamiliar, proyecta para sí mismo. Recientemente Eduardo Souto de Moura reconocía hacer siempre la misma casa porque siempre la hacía para él mismo.

Como seres racionales que habitamos en el tiempo y en el espacio, tenemos una serie de vivencias que condicionan nuestro modo de pensar.

Sería difícil que los cuadros de Johannes Vermeer tuviesen esa presencia existencial que muestran si el propio pintor no hubiese estado allí en el momento de su ejecución.

Muchos de los registros que consigue el artista neerlandés se perderían de no ser por su presencia corporal y física.

Al igual que sucede en la cabeza del proyectista, sucede en la del usuario. Cualquier persona, al entrar en un espacio arquitectónico experimenta una serie de sensaciones que registra en su cuerpo, no sólo en su mente.

Juhani Pallasmaa en su obra teórica afirma la relación existente entre el hombre y la “carne del mundo”⁵¹. Entiende la arquitectura como una vivencia existencial que no se puede separar de la experiencia corporal del ser humano.

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty define el concepto de “carne” en el ensayo “*L'Entrelacs- Le chiasme*” en *Le Visible e l'invisible*, Éditions Gallimard, París, 1964



51 Jardín seco de Ryōan-ji, 1488, Kioto, Japón
Este *karesansui* nos sitúa en el mundo; gracias a su percepción psicológica de vacío somos incapaces de observar un todo

“La arquitectura tiene su propio ámbito existencial. Dado que mantiene una relación especialmente corporal con la vida, en mi opinión, al principio no es ni mensaje ni signo, sino una cobertura y un trasfondo de la vida que junto a ella transcurre, un receptáculo sensible para el ritmo de los pasos en el suelo, para la concentración del trabajo, para el sosiego del sueño”⁵².

Zumthor defiende la propia vía de la arquitectura que convive con la existencia corporal del ser humano. Se trata de una postura muy cercana.

Para ambos arquitectos, estas dos realidades son necesarias para el transcurso satisfactorio del entendimiento de la realidad vivida.

Un ejemplo de esta relación biunívoca es el jardín seco de Ryoan-Ji en Kioto, Japón. Nos hace sumirnos en un vacío existencial en el que las rocas están dispuestas con sumo cuidado.

Por razones de diseño buscadas, no podemos percibir el jardín en su totalidad, lo que nos recuerda metafóricamente que existimos.

El jardín, que actúa como realidad, no tiene sentido sin nuestra existencia corpórea, que nos recuerda que estamos presentes.

Este abstracto pensamiento, trata al ser como un todo, al cuerpo como una unidad. Esta unidad está compuesta de muchas partes, que absorben diferentes pedazos de información.

Pallasmaa asegura que un arquitecto , “además de su conocimiento y habilidades operativas”, tiene un “conocimiento existencial modelado por la experiencia de vida de cada uno”.⁵³

De nuevo, esta afirmación se equipara al usuario de las obras de arquitectura. Su percepción y su experiencia será personal, y dependerá de los episodios por los que ha pasado a lo largo de su vida.

⁵² ZUMTHOR, Peter, *Architecture Denken*, Birkhäuser Verlag, Basilea, 2010 (versión castellana: *Pensar la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014) pág. 12

⁵³ PALLASMAA, Juhani, “TOCANDO EL MUNDO espacio vivencial, visión y hapticidad”, *Arquitecturas del Sur*; 2009, Issue 36, p80-93, Rodrigo García Alvarado, 2009, pág. 86



52 Pintura rupestre paleolítica de un caballo, hacia 15.000-13.000 a.C., Lascaux, Francia
La percepción no tiene edad, todas las obras de arte son intemporales

Llega aquí una parte magnífica de la vivencia existencial de los seres humanos, la experiencia de la atemporalidad. El entorno en el que nos movemos es siempre más antiguo que nosotros.

Somos seres que nacemos y morimos en períodos de tiempo insignificantes para la historia de la civilización. Nos movemos por finísimos estratos temporales en los que observamos la realidad cambiante.

El carácter atemporal del arte es uno de los significados más importantes de nuestra experiencia en el mundo. Podemos observar el patrimonio más valioso que nos dejan las generaciones pasadas desde nuestra perspectiva contemporánea.

Cada experiencia temporal en el mundo es diferente por lo que significa el pasado y también el futuro. Juhani Pallasmaa lo ilustra muy bien con un claro ejemplo.

En su toma de posesión como catedrático, pidieron a Aldo Van Eyck que impartiera la lección sobre la influencia de Giotto en Cézanne.

Por el contrario, Van Eyck, que había observado cómo el pensamiento y la pintura de Cézanne nos permitía ver la obra de Giotto en un contexto completamente nuevo, decidió hablar de lo contrario.⁵⁴

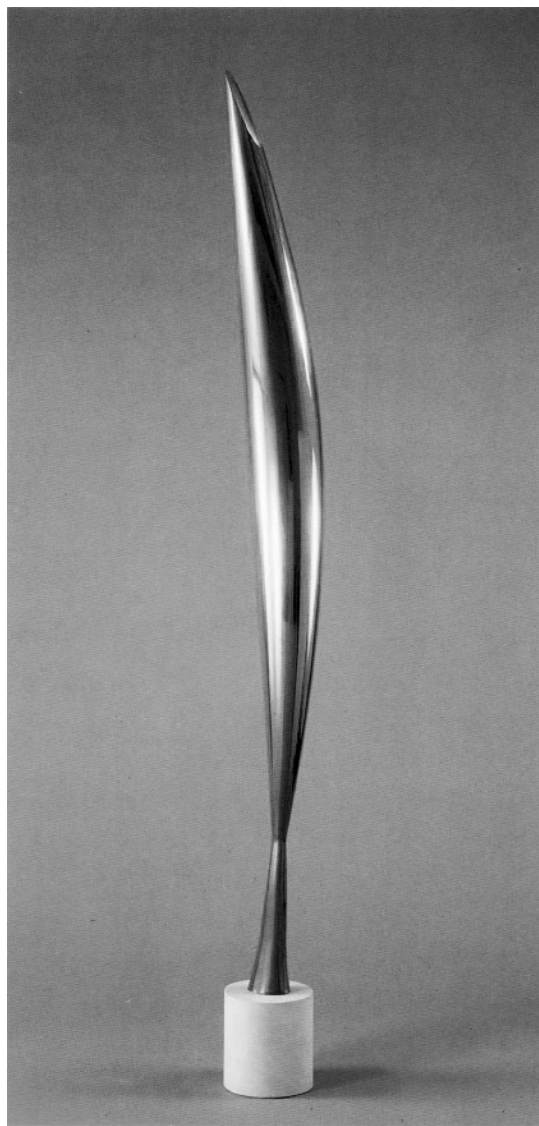
Esto demuestra que las vivencias existenciales humanas respecto al entorno, están en continuo movimiento y se transforman en cada instante.

“Puedes decidir tener como maestro a Filippo Brunelleschi, Miguel Ángel o Louis I. Kahn, si es que te atreves a hacerlo”⁵⁵.

Nuestra existencia está marcada por los grandes maestros del pasado, que dejaron una fuerte huella en nuestro presente.

⁵⁴ PALLASMAA, Juhani, *Esencias*, op. cit., pág. 92

⁵⁵ *Ibid.* pág. 93



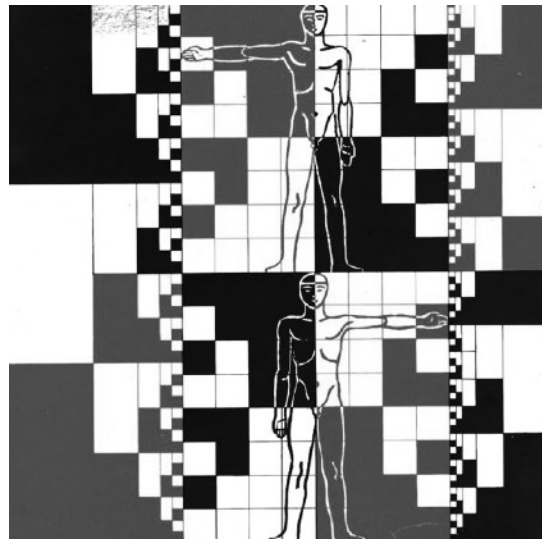
53 *Pájaro en el espacio*, Constantin Brancusi, 1940, Bronce, Centre Georges Pompidou, París, Francia
"El aliento de la vida" de Brancusi se plasma en cada una de sus obras

Finalmente, la experiencia de la vida se ve reflejada en las obras de arte más importantes. La delicadeza con la que Constantin Brancusi realizaba cada una de sus esculturas, era un signo de plenitud vivida.

“La simplicidad no es un fin del arte, sino que uno llega a ella a pesar de uno mismo, al acercarse a la verdadera esencia de las cosas; la simplicidad se encuentra al final de la complejidad y uno debe nutrirse de su esencia para entender su significado”⁵⁶.

Depurar la realidad vivida para llegar a la esencia de las cosas es complicado, pero hace que la vivencia existencial tenga sentido.

⁵⁶ EHRENZWEIG, Anton, *El orden oculto del arte*



54 *Estudio de intervalos pitagóricos aplicados a la medida humana de 180 cm, Aulis Blomstedt, principios de los 60, Finlandia*
La proporción humana parece haber sido olvidada en las obras de la arquitectura retiniana

3b El Cuerpo como Centro

“Miramos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra constitución y existencia corpórea, y el mundo vivencial se organiza y articula alrededor del cuerpo como centro”⁵⁷.

El cuerpo humano ha sido la pieza central de toda composición arquitectónica existente a lo largo de la historia. Desde la primera cabaña primitiva hasta los mastodónticos edificios de la actualidad. Las medidas y las proporciones del ser humano han estado presentes en gran parte de las enseñanzas arquitectónicas.

Cuando entramos en un espacio desafortunadamente mal escalado, nos sentimos extrañados por esa geometría desaliñada. El cuerpo es el elemento con el que experimentamos la arquitectura y el mundo. Es la parte que nutre al alma de vida y experiencia.

Recordamos a través de todo él, como unidad de transmisión. Y almacenamos los recuerdos de todo tipo en sus diferentes partes, no sólo en la mente.

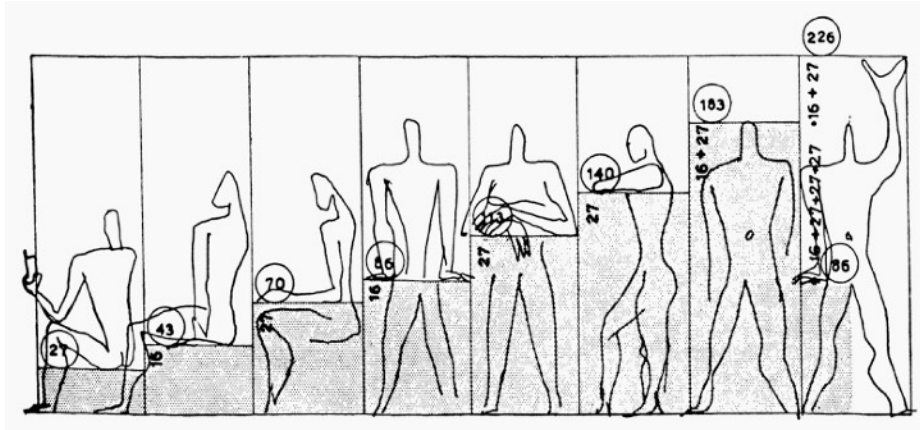
“Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendían con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas [...]; todo esto está aún en mí, y nunca dejará de estarlo. Es como si la imagen de esta casa hubiese caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo”⁵⁸.

Rainer María Rilke presenta de forma poética y melancólica cómo su cuerpo ha recordado algo de lo que jamás se podrá despojar.

Medimos con nuestro propio cuerpo. Cuando nos sentamos en una silla, automáticamente sabemos la relación que tiene con nuestra estatura y con la distancia que hay hasta el techo.

⁵⁷ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 159

⁵⁸ RILKE, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910)



55 *Cinta graduada del Modulor*, Le Corbusier, 1948
 La figura humana condiciona todas las decisiones de proyecto

Al traspasar el pórtico de una gran catedral gótica nos sentimos insignificantes respecto a la altura libre del luminoso espacio y podríamos discernir sobre con cual de los muchos espacios que conocemos podemos compararla.

Nuestra especie, varía mucho en dimensiones y peso, según las diferentes etnias o razas a las que pertenezca, además de otros factores biológicos.

A lo largo de la historia se han intentado acotar los valores de las medidas humanas para generar estudios que nos ayuden a crear un mundo a la escala de nuestro ser.

Kaare Klint fue uno de los precursores del estudio de la proporción humana hacia el año 1914 cuando se especializó en diseño de mobiliario e impulsó el diseño nórdico.

Los estudios más conocidos del siglo pasado son los de Le Corbusier, con su serie de El Modulor, en el que da una visión certera de las diferentes dimensiones.

Aún siendo el padre de este sistema, hoy en día algunos de los espacios que diseñaba nos parecen un tanto hacinados. No obstante logró con creces la adaptación a la figura humana cuando se desprendió del dogma formalista que le acompañó parte de su vida.

La conocida definición de la arquitectura de Le Corbusier: “La arquitectura es juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz” se vio alterada en la última etapa de su carrera.

Los últimos edificios del arquitecto suizo demostraron poseer un aura mística relacionada con la envergadura del ser humano. Parecía atisbar lo que realmente estaba por llegar en lo que restaba de siglo.

Consiguió deshacerse del instrumento del arte que condicionaba sus obras por razones plásticas para realizar una arquitectura a su escala.

Sus dotes artísticas se vieron eclipsadas por un profundo desarrollo de su parte más humanista, en ese momento sus obras ganaron una componente atmosférica y existencial irreprochable.



56 *Cabanon de Vacances*, Le Corbusier, 1952, 3,66 x 3,66 m, Roquebrune-Cap Martin, Francia
El arquitecto suizo demostró en esta obra su adaptación al existenz *minimum* humano

Hasta que llegó el fin. Se retiró al lugar más íntimo creado a su medida, donde el cuerpo era el punto central de la caja de madera en la que habitaba.

“La vida siempre tiene razón, el arquitecto es quien se equivoca”⁵⁹.

Es interesante analizar esta reducción a la esencia en una escena en la que el cuerpo es el corazón de la arquitectura:

“Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón es al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentros y con él forma un sistema”⁶⁰.

Como pieza central es vital, por lo que no existe una posible separación. No hay posible ruptura entre el cuerpo y su lugar en la realidad espacio-temporal.

Esta situación antropocéntrica no sería posible sin “la polifonía de los sentidos”⁶¹. La experiencia de la arquitectura es absolutamente multisensorial.

Los factores fenomenológicos de la realidad sólo pueden ser percibidos a través de la capacidad sensorial del cuerpo. El cuerpo se sitúa en el centro porque se percibe con los sentidos desde el centro.

En muchas obras de arquitectura actuales parece que ese centro se ha desplazado hacia otros intereses que traspasan la propia barrera de la disciplina.

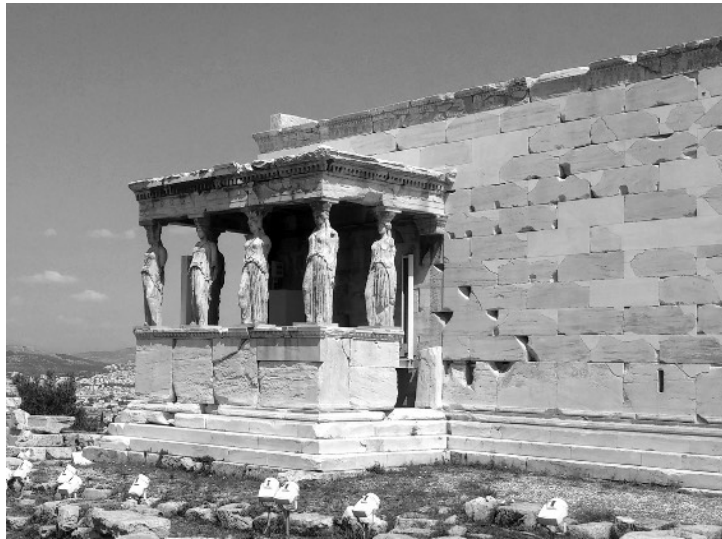
Uno de los culpables es el ocularcentrismo. La desviación de la experiencia sensorial hacia la vista, ha creado arquitecturas que pueden resultar atractivas visualmente, pero son nefastas experiencialmente.

Es tan grande el poder de la arquitectura de la imagen que muchas veces esta decadencia es barrida por el sensacionalismo y las creencias populares modernas.

⁵⁹ Le Corbusier en Pessac

⁶⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1976

⁶¹ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1960



57 *Cariátides del Erecteión*, 421-405 a.C., Acrópolis de Atenas, Grecia (C.British Museum, Londres)
En ocasiones, la relación cuerpo-arquitectura es directa

“Esto es lo que el escultor debe hacer. Debe esforzarse continuamente en pensar en la forma, y utilizarla, en su completa totalidad espacial. Capta la forma sólida, por así decirlo, en su cabeza; piensa en ella, cualquiera que sea su tamaño, como si la estuviera sujetando completamente cerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja a partir de todo lo que le rodea; mientras mira a un lado sabe cómo es el otro; se identifica con su centro de gravedad, su masa, su peso; es consciente de su volumen y del espacio que la forma desplaza en el aire”⁶².

⁶² MOORE, Henry, *The Sculptor Speaks*, en JAMES, Phillip (ed.), *Henry Moore on Sculpture*, MacDonald, Londres, 1966, pág. 62



58 Casa en Serra da Arrábida, Eduardo Souto de Moura, 2002, Portugal
En este lugar de la Sierra el tiempo se dilata y se encierra en este patio

3c Silencio y Tiempo

“La experiencia auditiva más primordial creada por la arquitectura es la tranquilidad. La arquitectura presenta el drama de la construcción silenciada en materia, espacio y luz. En última instancia, la arquitectura es el arte del silencio petrificado”⁶³.

Juhani Pallasmaa es un fiel defensor del silencio y del tiempo en la arquitectura y en la vida. Su postura es clara, estas dos palabras sufren un desprecio constante con los modos de vida predominantes.

La experiencia de la arquitectura es una experiencia sosegada, amable y prácticamente muda. Desvincularse del ruido de la ciudad y del acelerado paso del tiempo son claves para que se produzca una experiencia arquitectónica profunda.

Los edificios y ciudades que poseen una claridad estratigráfica están avalados como museos temporales, el los que todo concuerda desde su origen.

Desgraciadamente cada vez más a menudo vemos como las ciudades pierden lecturas por fenómenos ajenos, en muchas ocasiones, a la buena arquitectura.

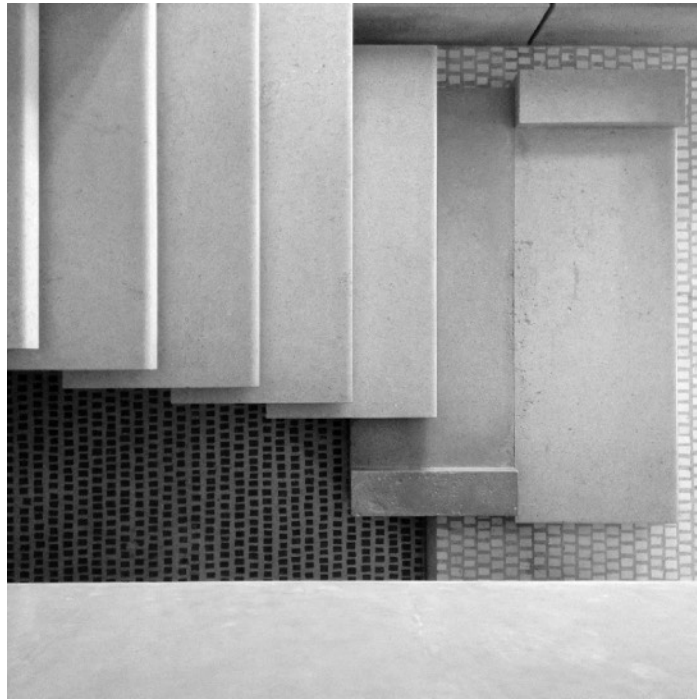
Son pérdidas de memoria que desgarran las trazas de de los núcleos urbanos sin la menor compasión. Acaban con la historia en un instante a fin de montar los falsos escenarios en los que se ruedan nuestras vidas.

Los documentos históricos y la memoria se vuelven piezas vitales en este mundo que piensa que almacenando la información antigua en un disco duro será asimilada por las generaciones venideras.

Es la experiencia lo que fomenta la memoria. Vivir los hechos históricos o los restos de los mismos es lo que llena el alma; de ahí que ciudades como Roma o Atenas se conviertan en libros sensoriales de conocimiento.

Difícilmente se puede diseñar el futuro sin antes haber estudiado el pasado.

⁶³ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, op. cit., pág. 63



59 Escaleras de la Olivetti Showroom, Carlo Scarpa, 1957-1958 , Venecia, Italia
El espacio parece tornarse un precioso juego

“En la realidad física del tiempo existen escalas temporales radicalmente distintas que exceden nuestras capacidades de percepción y entendimiento, desde los tiempos cósmicos y geológicos a las escalas temporales de los procesos evolutivos, orgánicos y atómicos. La arquitectura ayuda a escalar esta extensión atterradoramente vasta del tiempo”⁶⁴.

Pallasmaa sostiene esta visión espeluznante del tiempo a fin de dar a entender la cruda realidad de la vida y la muerte. A lo largo de la historia se ha divagado sobre este asunto de diferentes maneras, cayendo comúnmente en el miedo natural que genera.

Desde el momento en el que nacemos estamos enlazados con el tiempo y el espacio. Resulta bello observar el paso del tiempo en la fisiología humana.

Una de las transgresiones del mundo actual es la búsqueda de la eternidad. Los signos corporales naturales que acompañan a la maduración y la vejez, son evitados a cualquier precio.

Esta ridícula búsqueda de la juventud eterna, faceta de nuestra sociedad actual, se refleja directamente en la arquitectura. La búsqueda de los edificios pseudofuturistas es continua en el panorama actual.

Todos estos hechos anti natura, crean una realidad ficticia por la que transitamos a diario. En realidad, el tiempo no entiende de estilos ni de modas.

El tiempo pasará y la historia debería filtrar lo que realmente sea valioso. Todo lo demás se convertirá en ceniza olvidada de la que nada puede renacer.

La artificialidad y la superficialidad que reinan en nuestros días pueden dar paso a episodios que reflexionen sobre nuestro pasado histórico y cultural.

⁶⁴ PALLASMAA, Juhani, *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016, pág. 114



60 Interior de Villa Mairea, Alvar Aalto, 1937-1940, Noormakku, Finlandia
Novedad y tradición son conceptos compatibles

La globalización ha generado una pérdida masiva de arraigo cultural en la sociedad. Uno de los objetivos del arte es preservar este sentido de pertenencia.

La pertenencia está directamente relacionada con el desarrollo temporal de los sucesos que transcurren en el día a día. La relación con las arquitecturas más primitivas del lugar no debería perderse nunca.

Este *continuum* espacio-temporal defendido reiteradamente por Pallasmaa es un voto a favor de la identidad, el sentido de la tradición y de los vínculos humanos.

Alvar Aalto fue uno de los arquitectos que probablemente mejor consiguiera la consecución de esta meta. Logró congrega la calidad constructiva finlandesa con las tendencias más apreciadas en su contemporaneidad.

Pasado el tiempo admiramos como el finés logró disfrutar y entender sus orígenes sin distanciarse nunca de la realidad que vivió.

Lo que Aalto creó es probablemente el más sólido peldaño en el que la arquitectura finlandesa actual puede apoyarse para seguir en el *continuum* de su historia y el tiempo.

De forma similar e inspirándose en él, el arquitecto portugués Alvaro Siza, bajo el testigo de Fernando Távora, ha conseguido dar el gran último paso de la arquitectura portuguesa.

Poeta del tiempo y del espacio, el arquitecto ha sabido aguantar el envite de los tiempos y resistir a la cultura de la imagen retiniana.

A día de hoy su arquitectura es absolutamente vanguardista y a la vez, mantiene el silencio de las fantásticas iglesias tradicionales portuguesas congeladas en pequeños frascos que guarda en sus edificios.

Al entrar en la mayoría de los edificios proyectados por Álvaro Siza, nos invade un aire esperanzador de continuidad, apartado de cualquier tipo de movimiento de innovación radical.

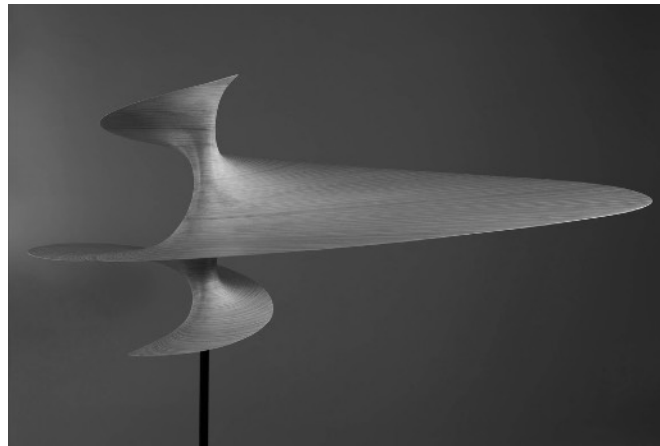


61 *Pila de la iglesia Saint Jacques de la Lande*, Alvaro Siza, 2018, Mármol, Francia
El arquitecto portugués congela el tiempo y el espacio con la belleza pura

El silencio sepulcral de la iglesia de *Marco de Canaveses* o el de la reciente iglesia en *Saint Jacques de la Lande* se ve quebrantado por el fino sonido que produce el hilo de agua continuo que cae por sendas pilas bautismales.

“El grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad de olvido”⁶⁵.

⁶⁵ KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Éditions Gallimard, París, 1995 (versión castellana: *La Lentitud*, Tusquets, Barcelona, 1995)



62 *Remolino*, Tapio Wirkkala, 1954, Madera laminada de abedul, 140 x 159 cm
Objeto artístico de gran hapticidad

3d Memoria corporal

“Quien no puede recordar apenas puede imaginar, pues la memoria es el terreno donde crece la imaginación”⁶⁶.

Como Pallasmaa vaticina, la memoria es una herramienta clave para la capacidad imaginativa de cualquier artista. De la misma manera es fundamental para cualquier persona.

Las enfermedades degenerativas asociadas a la memoria son devastadoras tanto para la persona que las sufre como para los que le rodean.

Provocan una sensación de inestabilidad constante, de pérdida del ser en el mundo y de muchas nociones básicas en nuestra vida.

Desgraciadamente, esto constata que la memoria es elemental en la experiencia de la vida y de la realidad. Somos seres que están constantemente filtrando la información que les llega, incapaces de absorber toda ella.

Guardamos los recuerdos que nos interesan, consciente o inconscientemente, y desechemos los que creemos inútiles. Tenemos la capacidad de volver más tarde a ellos.

En general, tendemos a pensar que los recuerdos se archivan en las profundidades del cerebro en forma de imagen. Esta predisposición no es del todo errónea pero debe ser matizada.

Guardamos la información que nos transmiten todos y cada uno de los sentidos de nuestro cuerpo, como experiencias multisensoriales completas.

Cuando agarramos el pomo de una puerta o una de las prendas de nuestro armario, se transmite un impulso háptico que nos recuerda que la textura sigue siendo la misma.

Si por algún casual el tirador o la prenda cambian de tactilidad, nuestro cerebro llegará hasta el recuerdo que teníamos y nos notificará que anteriormente no era así.

⁶⁶ PALLASMAA, Juhani, *Esencias*, op. cit., pág. 16



63 *Terraços de Bragança*, Alvaro Siza, 2004, Rua do Alecrim, Lisboa, Portugal
Ciertos patrones aportan profundidad a los recuerdos sensoriales

“No existe memoria sin la memoria del cuerpo. [...] Al afirmar esto no quiero decir que siempre que recordamos estemos en realidad involucrados directamente en la memoria del cuerpo[...]. Más bien me refiero a que no podríamos recordar [...] sin tener la capacidad de la memoria del cuerpo”⁶⁷.

Pallasmaa en su obra escrita en general, aporta opiniones muy positivas acerca del sentido del tacto. Lo considera el sentido del cual emanan en resto, describiendo el ojo como un trozo de piel modificada.

Peter Zumthor tiene una tradición familiar de ebanistas que en su juventud siguió. Su relación con la madera y las experiencias táctiles con la misma se ve directamente reflejada en el resto de su obra.

El arquitecto finlandés defiende que la mano y el cuerpo producen ideas claramente diferentes de las de la cabeza. Para él, las últimas, son ideas conceptuales geometrizadas que no igualan la espontaneidad y sensualidad de las primeras.⁶⁸

Además de los recuerdos hápticos, que parecen ser los más directos en la memoria corporal, hay grandes momentos de memorias de otros tipos.

El olfato es uno de los sentidos que registra potentes recuerdos. Al oler un aroma poco familiar, queda inscrito en nuestro cerebro de manera que la próxima vez que lo experimentemos, recordemos con bastante exactitud dónde fue y qué lo produjo.

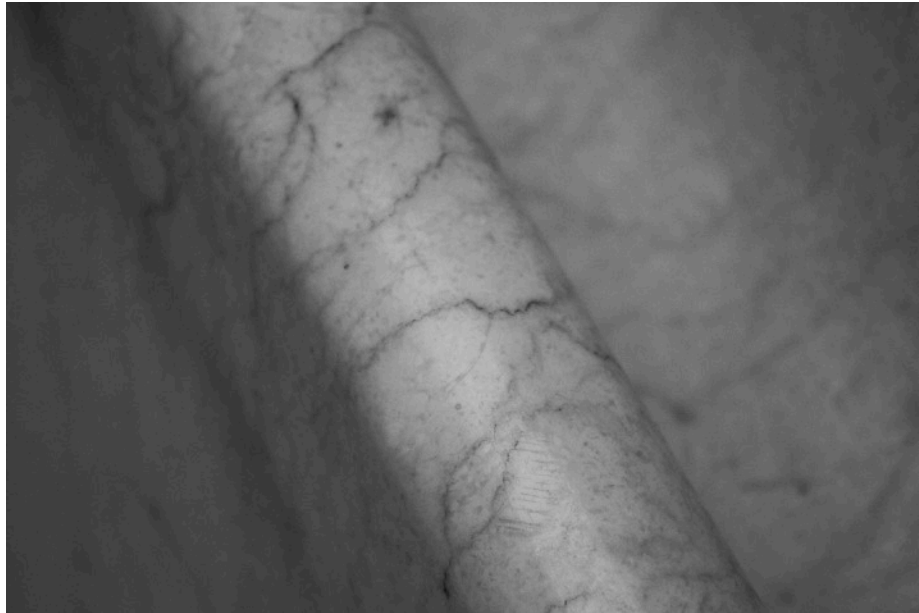
“Yo solo, en mis recuerdos de otro siglo, puedo abrir la alacena profunda que conserva todavía, para mí solo, el aroma único, el olor de las uvas que se secan sobre el zarzo. ¡El olor de las uvas! Olor límite; para percibirlo hay que imaginar muy a fondo”⁶⁹.

Pallasmaa en uno de los capítulos se atreve a hablar de *El Sabor de la Piedra* llevando al límite la percepción multisensorial del ser humano.

⁶⁷ CASEY, Edward S., *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 2000, pág. 172

⁶⁸ PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2009 (versión castellana: *La Mano que Piensa. Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012) pág. 132

⁶⁹ BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, op.cit., pág. 44



64 *Pasamanos en Chiado*, Alvaro Siza, 1998, Lisboa, Portugal
La mano se desliza por una superficie pulida con el uso

Sin duda, conocer toda esta poesía que el arquitecto finlandés enuncia acerca de la arquitectura de los sentidos es francamente gratificante.

La sociedad actual ha perdido su gusto por los sentidos a pesar de utilizarlos a diario constantemente como auténticos autómatas.

Pararse a observar la complejidad que gana el mundo con los sentidos activados es positivo en todos los sentidos. La realidad se torna más rica y elaborada.

Solemos asociar el sentido del oído a la música, pero el mundo y en especial la naturaleza emiten sonidos que merecen ser escuchados con atención.

Todos y cada uno de los sentidos conforman nuestra memoria corporal, como ente complejo y sofisticado. El ser humano continua siendo la máquina más perfecta jamás creada.

Las nuevas tecnologías pueden ayudar a los demás sentidos a equipararse a la visión, a pesar de lo que la realidad nos haga ver.

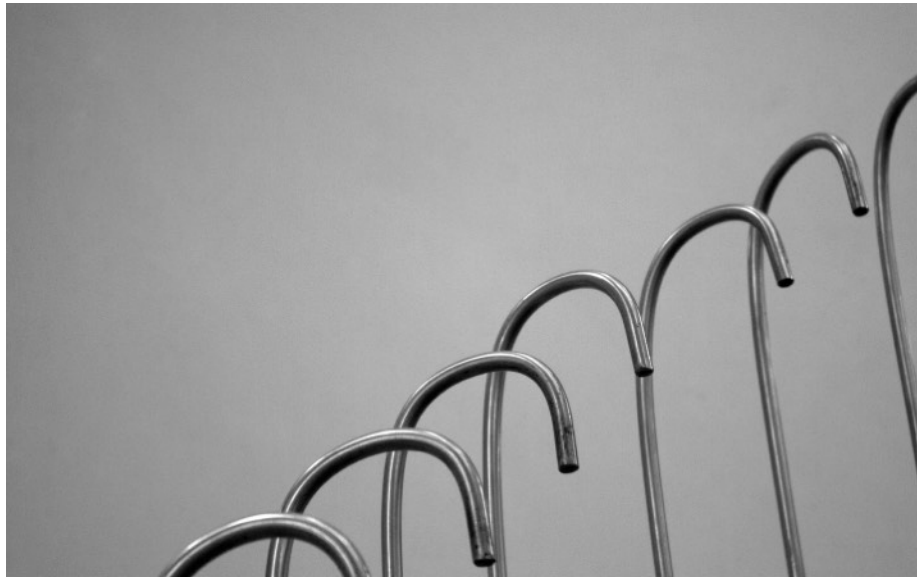
Hay un futuro prometedor en este sentido, muchos arquitectos comienzan a experimentar la vuelta a la cultura multisensorial de la que venimos.

Aunque son una minoría, poco a poco suman adeptos entre los estudiantes de arquitectura que comienzan a proyectar edificios con características hápticas.

Valorar el cuerpo humano como una compleja máquina polisensorial ya es un gran paso hacia la arquitectura de los sentidos.

Desgraciadamente en las escuelas de arquitectura no se educa la memoria corporal de los alumnos, sino que se les incita a producir infinidad de imágenes planas de cada uno de sus proyectos.

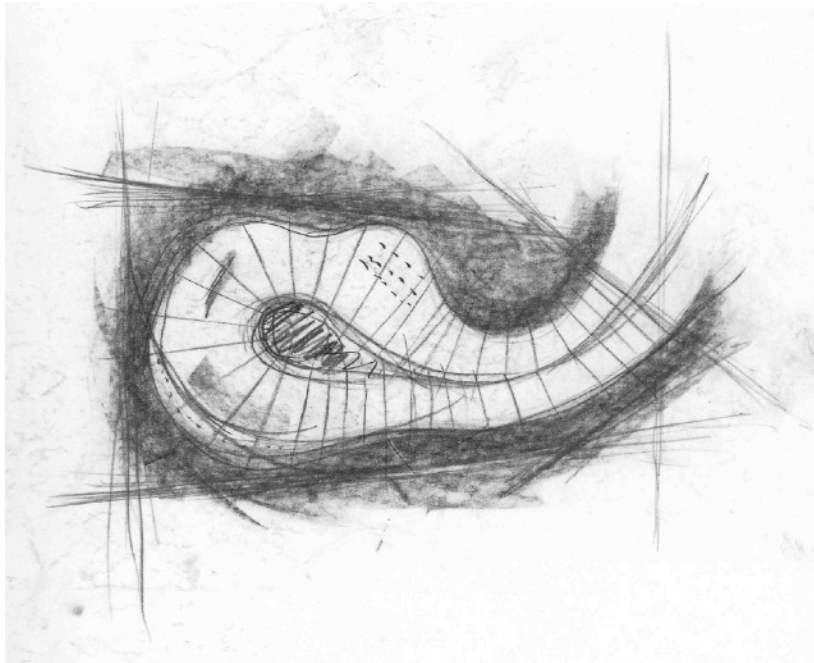
Lograr que se intente representar la realidad atmosférica y sensorial de un proyecto en una imagen es complicado. No obstante la tecnología de la realidad virtual puede ser utilizada en beneficio de la arquitectura de los sentidos.



65 *Barandilla de la Filarmónica de Berlín*, Hans Scharoun, 1960-1963, Berlín, Alemania
El tacto experimenta una sensación de discontinuidad

“Cuanto más le falte a uno, más hermoso puede hacerse lo que uno ha de movilizar para soportar esa ausencia”

Martin Walser



Capilla Bruder Klaus, Wachendorf

Peter Zumthor

“El interior parece una gruta mitológica que constituye el campo de batalla entre la luz y la oscuridad”⁷⁰.

En el año 2007 se le encargó a Peter Zumthor una capilla en honor a Nicholas von der Flüe (1417-1487), más conocido como el Hermano Klaus, un santo suizo.

La capilla sería edificada en el campo, en uno de los terrenos que poseían los clientes a las afueras del pueblo de Mechernich, al borde del bosque.

De dicha masa arbórea se extrajeron con sumo cuidado los cerca de 120 árboles que sirvieron de encofrado al gran volumen de hormigón que finalmente quedaría visto.

Cuando los troncos formaron finalmente la forma orgánica del diseño original, se comenzó el vertido de 12 metros de hormigón en tongadas de 50 centímetros de espesor.

Una vez fraguado y seco, se quemaron los árboles dando lugar a que el espacio interior estuviese formado por el negativo de la estructura, creando un aura mística muy potente.

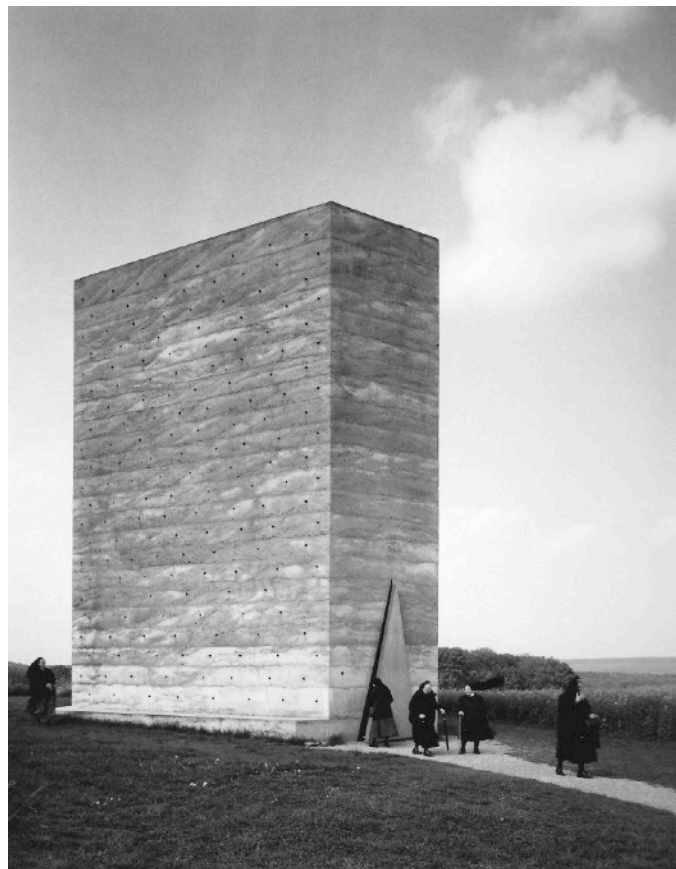
Los muros se perforaron 350 veces para unir el encofrado exterior al interior. Después se cubrieron con semiesferas de vidrio soplado.

El suelo fue recubierto con una bella fundición de plomo y estaño por unos maestros del metal que trabajaban en la zona.

“Me llevó años encontrar el interior adecuado para la pequeña capilla. Con el tiempo, el diseño se volvió claro y elemental: luz y sombra, agua y fuego, material y trascendencia, la tierra debajo y el cielo abierto arriba”⁷¹.

⁷⁰ PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, op. cit., pág. 130

⁷¹ ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, Vol 3, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1990-1997*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2014, pág. 121



El cuerpo ejerce una parte fundamental de la experiencia en la capilla. Es el centro del espacio interior y el que da escala al espacio exterior.

La pieza de hormigón que emerge en el paisaje, comienza a evocar desde el principio sensaciones de experiencias vitales cercanas y sensibles.

La materialidad vivida nos recuerda que estamos presentes en un espacio pensado para el ser humano, a su escala.

A pesar de tener un tamaño considerable, la capilla se entiende como un espacio íntimo en el que la oración es absolutamente profunda.

De nuevo, como en otras obras del suizo, la sensación de atemporalidad está presente. El objeto parece llevar allí, en el mismo lugar siglos. También parece que vaya a estar allí por mucho tiempo.

No existe ningún alarde de innovación buscada, prima la pertenencia al lugar y el diseño comprometido con la experiencia corporal.

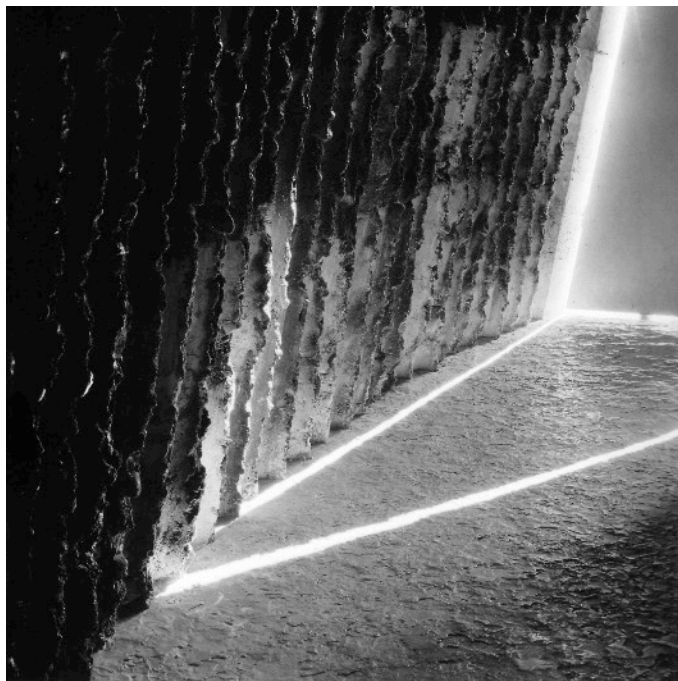
Desde que divisamos la iglesia hasta que nos adentramos en lo más profundo de su ser, el cuerpo comienza a tomar registros sensoriales automáticamente, sin parar.

En un inicio toma la escala de la pieza por analogía con la estatura del individuo, de la que se cerciora cuando se encuentra a unos pocos metros.

El tacto frío de la puerta triangular metálica ya anticipa el tipo de espacio del que se trata. Cierta espiritualidad se transmite hacia el exterior en este gesto.

En su interior, la luz que se refleja en la aleación que baña el suelo ya da una primera impresión del óculo situado en la parte superior, sin tan siquiera mirarlo.

Los muros inclinados dan cuenta de lo que allí pasó, del incendio que se produjo para retirar la estructura de la manera más poética posible.



La sensación de la luz controlada en un espacio tan íntimo es registrada por el cuerpo aportando todo tipo de sentimientos asociados a los campos memorísticos personales.

Nuestro cuerpo se convierte allí en el corazón del cuerpo pétreo. En el elemento principal del mecanismo que organiza mentalmente el espacio.

La polifonía de los sentidos comienza a sonar. No hay una desequilibrada percepción sensorial que se desvíe hacia la vista. El tacto es tan importante como el oído, que aprecia el silencio y el sosiego.

La atemporalidad de la capilla no se ha buscado con ansia, sino que viene dada gracias a la consecución de otras metas de diferentes tipos.

El cuerpo archiva una serie de imágenes poéticas así como una serie de recuerdos hápticos muy potentes. La rugosidad del paramento interior creada por la disposición de los árboles se guarda automáticamente.

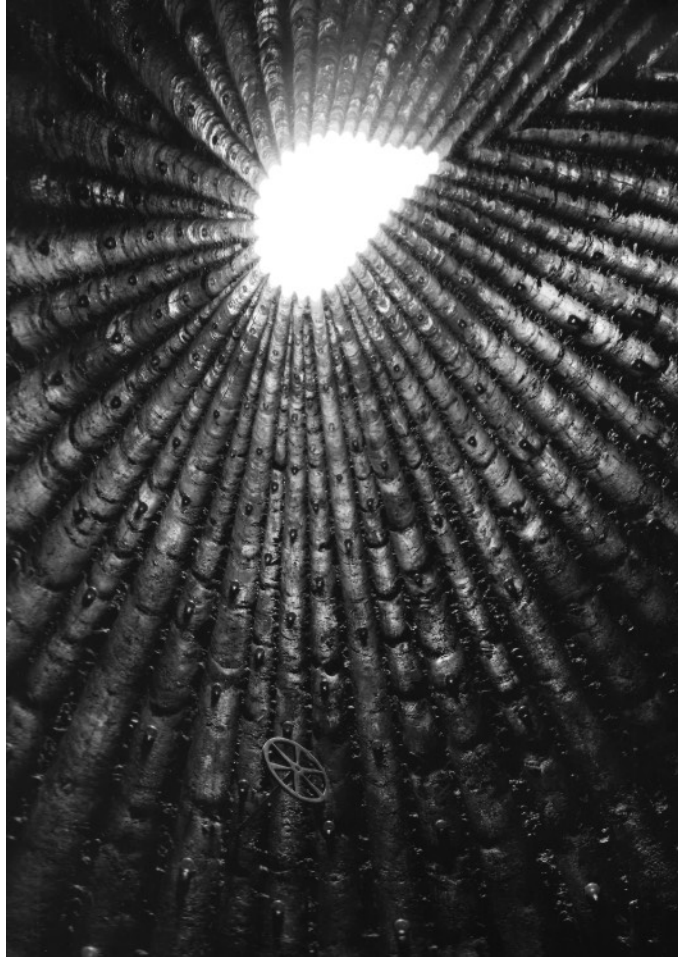
Las perforaciones en los muros quedan registradas como hilos de luz que hacen recordar a alguna constelación cuando miramos hacia arriba.

Se generan recuerdos olfativos potentes. Todavía se puede oler la quema de los árboles pertenecientes al bosque cercano a la capilla.

El cuerpo percibe como unidad un espacio que goza de grandes impresiones existenciales y que evoca recuerdos y memorias de las experiencias primitivas del hombre.

Materialidad vivida y evocaciones inconscientes van de la mano en esta obra sutil en la que se reflejan todos los puntos expresados en este capítulo.

La experiencia de la arquitectura se enriquece con estos valores espirituales que por suerte van acompañados de una inmejorable ejecución material.



“Una torre aparece en el campo cerca de la pequeña villa de Wachendorf. Cambia nuestra percepción del paisaje; crea un nuevo punto de referencia, paisaje y torre empiezan a conectar”⁷².

⁷² Ibid.

CONCLUSIONES

Peter Zumthor y Juhani Pallasmaa han dedicado gran parte de su vida al estudio de las atmósferas y los sentidos respectivamente, llegando a sintetizar de forma paralela ideas abstractas relacionadas con la fenomenología y la percepción de la realidad.

Diferentes campos de estudio han estudiado la materia en cuestión a lo largo de la historia. Personajes como Steen Eiler Rasmussen o Gaston Bachelard son clave en el desarrollo del pensamiento fenomenológico y sensorial actual.

Nos encontramos en un momento en el que la batalla está siendo ganada por la imagen retiniana, la imagen de la visión como elemento central. La imagen sensorial queda relegada a un segundo plano junto al resto de los sentidos.

Las atmósferas nos ayudan a comprender el mundo sensible de una manera personal. Estas unidades aparecen descritas en las teorías de Zumthor como mecanismos perceptivos que se desarrollan inconscientemente. Nos muestra su forma de detectarlas e incluso sus pautas particulares para lograrlas.

Observamos cómo algunas de las obras de arte más carismáticas de la historia poseen este aura atmosférica que las vuelve evocadoras a pesar de ser magníficas piezas materiales.

A lo largo de los siglos, la historia de la arquitectura ha ratificado estas unidades perceptivas a través de documentos históricos que han llegado hasta nuestros días. Desde las arquitecturas más primitivas hasta nuestros días, pasando por Egipto, Grecia, el Renacimiento o el Romanticismo, las atmósferas han aparecido de forma constante.

Para percibir las, se deben identificar sus cualidades y aspectos más relevantes, a través de métodos que quedan fuera de corrientes científicas.

La luz, el sonido o la temperatura de una estancia son datos que se analizan en nuestras mentes de una manera subjetiva que proviene de la diferencia de experiencias vitales que tenemos los seres humanos.

Como cuerpos inmateriales complejos, las atmósferas producen impactos emocionales instantáneos en nuestros cuerpos, que son asimilados con profundidad posteriormente.

El hemisferio derecho tiene el papel principal en primera instancia, más tarde se lo cede al lado izquierdo, que analiza con detalle cada elemento.

Las Termas de Vals son probablemente el proyecto que mejor refleje la concepción atmosférica de un espacio. La experiencia sensorial en su interior es afín a las ideas teóricas de su proyectista.

De la mano del misticismo atmosférico surge la imagen poética, concepto desarrollado por el filósofo francés Gastón Bachelard y estudiado por Juhani Pallasmaa.

A diferencia de la imagen corpórea, la imagen poética es una ruta mental que atravesamos al observar algunos tipos de escenarios arquitectónicos.

Su deseo, consciente o inconscientemente, ha estado presente durante el proceso de creación de muchas de las grandes obras de arte. Autores como Piranesi o Caspar David Friedrich lograron unas imágenes con una “química poética” fuera de lo común.

Sus obras se nos presentan como ejemplos de realidades ricas que nos producen sentimientos que abarcan desde la tristeza hasta la felicidad pasando por la melancolía y el miedo.

La imagen poética nos abraza tratando de protegernos de la realidad inhumana en la que vivimos. Una realidad que la imagen retiniana solidifica a pasos agigantados.

En la arquitectura, la imagen poética crea situaciones de profundidad sentimental asociadas generalmente a los diseños más sensoriales. De la misma manera que en las atmósferas, la anatomía de la imagen poética se produce de forma borrosa y confusa.

No hay límites precisos por donde dividir los componentes de la poética del espacio. Una nebulosa espesa de ideas y sensaciones conforma estas unidades.

En la Capilla de Saint Benedict diseñada por Peter Zumthor existe un halo poético que la recubre con gran presencia. Es un ejemplo de rigor asociado a la evocación atemporal del arte.

Finalmente la arquitectura no deja de ser una experiencia, una experiencia corpórea que modela la realidad existencial del ser humano.

Esta vivencia existencial de la arquitectura nos recuerda que estamos presentes en una realidad física que evoca otros mundos extracorporales.

El cuerpo humano se convierte en el foco único de la interpretación de la realidad en este contexto. Todo se diseña teniendo en cuenta su figura, su proporción, su forma de vivir.

En un mundo atormentado por el ruido urbano y la velocidad, la arquitectura demanda silencio y sosiego. Surgen cualidades espacio-temporales de la experiencia corpórea humana.

El compás del mundo cambia a la vez que nos vienen a la memoria los recuerdos de una memoria corporal que parece haberse adormecido.

En la Capilla Bruder Klaus, Zumthor refleja la calma y la placidez del mundo rural. El fuego o la luz nos transmiten la vivencia corpórea de la arquitectura.

El mundo actual se nutre de la imagen novedosa, de la promesa de un pseudofuturismo eterno. La arquitectura es capaz de cambiar el escenario de la vida y el sentido de las cosas.

- PALLASMAA, Juhani, *Meditaciones sobre el silencio : objetos y diseños arquitectónicos*, Ministerio de Fomento, Madrid, 1999
- PALLASMAA, Juhani, *The architecture of image : existential space in cinema*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2001
- PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, Peter Mackeith, Helsinki, 2005
- PALLASMAA, Juhani, *The Thinking Hand. Existencial and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2009 (versión castellana: *La Mano que Piensa. Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012)
- PALLASMAA, Juhani, "TOCANDO EL MUNDO espacio vivencial, visión y hapticidad", *Arquitecturas del Sur*; Issue 36, p80-93, Rodrigo García Alvarado, 2009
- PALLASMAA, Juhani, *Una Arquitectura de la Humildad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010
- PALLASMAA, Juhani, *Conversaciones con Alvar Aalto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010
- PALLASMAA, Juhani, *The Embodied Image. Imagination and Imagery*, John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2011 (versión castellana: *La Imagen Corpórea. Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014)
- PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Wiley-Academy, Chichester, 2012 (versión castellana: *Los Ojos de la Piel. La Arquitectura y los Sentidos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014)
- PALLASMAA, Juhani, *Encounters 2: Architectural Essays*, Peter Mackeith, Helsinki, 2012
- PALLASMAA, Juhani, "Newness, Tradition and Identity: Existential Content and Meaning in Architecture", *Architectural Design*, Vol. 82 Issue 6, pp. 14-21, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken, 2012

- PALLASMAA, Juhani, “*Empathic Imagination: Formal and Experiential Projection*”, *Architectural Design*, Vol. 84 Issue 5, pp. 80-85, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken, 2014
- PALLASMAA, Juhani, “*Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience*”, *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience*, Vol 0, Iss 4, Università degli Studi di Milano, Milán, 2014
- PALLASMAA, Juhani, *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016
- PALLASMAA, Juhani, “*Inhabiting Time*”, *Architectural Design*, Vol. 86 Issue 1, pp. 50-59, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken, 2016
- PALLASMAA, Juhani, “*The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood*”, *Architectural Design*, Vol. 86 Issue 6, pp. 126-133, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken, 2016
- PALLASMAA, Juhani, *Esencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2018

- ZUMTHOR, Peter, *Kunsthau Bregenz*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1997
- ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor*, A + U Publishing, Tokio 1998
- ZUMTHOR, Peter, *Atmosphären*, Birkhäuser Verlag, Basilea, 2006 (versión castellana: *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006)
- ZUMTHOR, Peter, *Architecture Denken*, Birkhäuser Verlag, Basilea, 2010 (versión castellana: *Pensar la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014)
- ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 (5 Vol Set)*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2014

- ANDERSEN, Michael asgaard, *"In Conversation: Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa"*, Architectural Design, Vol. 82 Issue 6, pp. 22-25, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken, 2012
- BRISLIN, Paul, *"Identity, Place and Human Experience"*, Architectural Design, Vol. 82 Issue 6, pp. 8-13, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken, 2014
- BOCKEMÜHL, Michael, *"Turner"*, Taschen, Colonia, 2001
- DANUSER, Hans, *Zumthor sehen / builder von Hans Danuser (Seeing Zumthor)*, Hochparterre bei Scheidegger & Spiess, Zurich, 2009
- GRASS, Diego & Jadue, Javiera, *Diálogos: Juhani Pallasmaa*, Pontificia Universidad Católica de Chile: Escuela de Arquitectura, Santiago de Chile, 2010
- HAUSER, Sigrid, *Peter Zumthor : Therme Vals / essays*, Scheidegger & Spiess, Zurich 2008
- HOLL, Steven, & Pallasmaa, Juhani, *Questions of perception : phenomenology of architecture*, A + U Publishing, Tokio, 1994
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *"The phenomenon of place"*, Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995, pp. 414-428, Kate Nesbitt, Princeton Architectural Press, New York, 1996
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *"Heideggers thinking on architecture"*, Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995, pp. 430-439, Kate Nesbitt, Princeton Architectural Press, New York, 1996
- OASE Tijdschrift voor architectuur, #91 *SfeerBouwen*, NAI Publishers, Rotterdam, 2013 (versión inglesa: OASE Journal for architecture #91 *Building Atmosphere*, NAI Publishers, Rotterdam, 2013)
- O'BRIEN, Sophie, *Peter Zumthor : hortus conclusus : Serpentine Gallery Pavilion 2011*, Serpentine Gallery, London, 2011

- RASMUSSEN, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1962 (versión castellana: *La experiencia de la arquitectura*, Editorial Reverté, Barcelona, 1974)
- RUDOLFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987 (versión original del Museum of Modern Art, New York, 1969)
- SCOTT WHELAND, Wall, “*Part of a special section: Vernaculars in the Age of Digital Reproduction*”, *Journal of Architectural Education* pp. 75-79 , University of Tennessee, Tennessee, 2009
- SHARR, Adam, *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Gustavo Gili, Barcelona 2015
- WEGERHOFF, Erik, “*Postcritical Issues Regarding an Architecture of Sensuousness*”, *Future Anterior: Journal of Historic Preservation History Theory & Criticism*, Vol. 13 Issue 2, pp. 118-137, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016

Fuentes de las ilustraciones

- 1 Interior Casa en Azeitão, Aires Mateus, Azeitão, Portugal
Fotografía propia
- 2 Interior de la sala principal del *Restaurante Boa Nova*, Alvaro Siza, Matosinhos, Oporto
Fotografía propia
- 3 Luz que llena una chimenea tradicional del Alentejo portugués.
Fotografía propia
- 4 *Ojo reflejando el interior del teatro Besançon*, Grabado de Claude Nicholas Ledoux
PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel*, pág.21
- 5 Vista del *Tiergarten*, Berlín
Fotografía propia
- 6 *Museu da Luz*, Mourão, este de Portugal., Pedro Pacheco y María Clément
Fotografía propia
- 7 *Tormenta de nieve: Anibal cruzando los Alpes*, JMW Turner, 1812, Óleo sobre lienzo, 146 x 237,5 cm, Londres, *The Tate Gallery*
BOCKEMÜHL, Michael, "Turner", pág. 21
- 8 *Interior de una gran casa*, JMW Turner, 1830, Óleo sobre lienzo, 90,8 x 121,9 cm, Londres, *The Tate Gallery*
BOCKEMÜHL, Michael, "Turner", pág. 81
- 9 *Cuidado maternal*, Pieter de Hooch, 1658-1660, Óleo sobre lienzo, 52,5 x 61 cm, Amsterdam, *Rijksmuseum*
Pinterest, BuzzFeed Partner
- 10 *Residencia de estudiantes*, Hans Baumgartner, 1936, Zurich
ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres*, Birkhäuser Verlag, Basilea, 2006, pág. 19
- 11 *Nostalgia*, Andréi Tarkovski, 1983
Mathew Tudor Web
- 12 Calle en el oasis de *Kharga*, en el desierto libanés
RUDOFISKY, Bernard, *Architecture Without Architects*, pág.81
- 13 Interior de San Pedro a la luz de las velas, Louis-Jean Desprez
RASMUSSEN, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, pág. 47
- 14 Sala de lectura de la *Biblioteca Laurenciana*, Miguel Ángel, 1520, Florencia, Italia
Google Art Project
- 15 *La lección de música*, Johannes Vermeer, 1660, Óleo sobre lienzo, 73,5 x 64,1 cm, Palacio de Buckingham, Londres, Reino Unido
Google Art Project
- 16 *Repetición de un ballet sobre el escenario*, Edgar Degas, 1874, Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, Museo de Orsay, París, Francia
Google Art Project
- 17 *Villa Sarabhai*, Le Corbusier, 1955, Ahmedabad, India
ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres*, Birkhäuser Verlag, Basilea, 2006, pág. 54
- 18 Interior de una de las estancias del *Palacio de retiro imperial de Katsura*, Kioto, Japón
Ohio State University

- 19 Interior del *Kärtner Bar*, Adolf Loos, 1908, Viena, Austria
Wikipedia Commons
- 20 Interior de la cafetería de la *Kunsthau*s, Peter Zumthor, 1997, Bregenz, Suiza
ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres*, Birkhäuser Verlag,
Basilea, 2006, pág. 50
- 21 Iglesia de Sg. *Agnes*, Werner Düttmann, 1967, Berlín, Alemania
Pinterest
- 22 Curzio Malaparte en el salón principal de la Casa *Malaparte*, Adalberto Libera, 1938, Punta
Massullo, Capri, Italia
Pinterest UK
- 23 *Tribunal de Gotemburgo*, Erik Gunnar Asplund, 1937, Gotemburgo, Suecia
Flickr, Seier+Seier
- 24 *Termas de Vals I*
ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 Vol 2*,
págs. 42-43
- 25 *Termas de Vals II*
FG+SG
- 26 *Termas de Vals III*
Hélène Binet
- 27 *Termas de Vals IV*
FG+SG
- 28 *La Isla de los Muertos*, Arnold Böcklin, 1880, Óleo sobre lienzo, 111 x 115 cm, Basilea, Suiza,
Kunstmuseum
Kunstmuseum Basel, Online Collection
- 29 *Prisioneros en una Plataforma de Proyección*, Giovanni Battista Piranesi, 1749, Tinta negra sobre
papel, 49 x 63,3 cm, Nueva York, E.E.U.U. , Metropolitan Museum of Art
Wahoo Art
- 30 *Abadía en el roble*dal, Caspar David Friedrich, 1809, Óleo sobre lienzo, 110,4 x 171 cm, Berlín,
Alemania, Alte Nationalgalerie
Wikipedia Commons
- 31 *Silla cubierta de grasa*, Joseph Beuys, 1964, 100 x 47 x 42 cm, Darmsdat, Alemania, Hessisches
Landesmuseum
Pinterest
- 32 *Casa en Anavyssos*, Aris Konstantinidis, 1961-1962, Anavyssos, Attica, Grecia
Firenze Architettura, periódico semestral nº1
- 33 *Boxeo en los jardines colgantes de un apartamento colectivo*, Le Corbusier, 1928-1929, Ginebra,
Suiza
PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, pág. 166
- 34 *Taliesin West Studio*, Frank Lloyd Wright, 1937-1959, Scottsdale, Arizona, Estados Unidos
Town & Country Magazine
- 35 *Frederiksborg Housing*, Jorn Utzon, 1953, Fredensborg, Dinamarca
OASE #91 Building Atmosphere, pág. 19
- 36 *Casa Van Wassenhove*, Juliaan Lampens, 1972-1974, Gante, Bélgica
OASE #91 Building Atmosphere, pág. 17
- 37 *Iglesia en Myyrmäki*, Juha Leiviskä, 1984, Myyrmäki, Vantaa, Finlandia
Pinterest

- 38 *Casa Marika-Alderton*, Glenn Murcutt, 1994, Yirrkala Community, Tierra de Arnhem, Australia
EL CROQUIS, Glenn Murcutt, N°163/164, pág. 230
- 39 *Iglesia de San Pedro*, Sigurd Lewerentz, 1963-1966, Klippan, Suecia
espacium web, Tracés
- 40 *Calzada de la colina de Filopapos*, Dimitris Pikionis, 1954-1957, Atenas, Grecia
Metalocus web
- 41 *Stalker*, Andréi Tarkovski, 1979, Largometraje, 166 min., Moscú, Rusia
Hd fondos.eu
- 42 *Alcones de la noche*, Edward Hopper, 1942, Óleo sobre lienzo, 85,1 x 152,4 cm, Instituto de Arte de Chicago, Chicago, Estados Unidos
Google Art Project
- 43 *Wheatstacks, Snow Effect, Morning*, Claude Monet, 1891, Óleo sobre lienzo, J. Paul Getty Museum, California, Estados Unidos
Wikipedia Commons
- 44 *Centro Dipoli*, Raili y Reima Pietilä, 1961, Espoo, Finlandia
<http://hacedordetrampas.blogspot.com>
- 45 *Saint Benedict Chapel I*
ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 Vol 1*, pág. 53
- 46 *Saint Benedict Chapel II*
Subtilitas
- 47 *Saint Benedict Chapel III*
ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 Vol 1*, pág. 59
- 48 *Saint Benedict Chapel IV*
ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 Vol 1*, pág. 51
- 49 *El esclavo despertándose*, Miguel Ángel, 1519, altura: 267 cm, Galleria dell'Accademia, Florencia, Italia
elpoderdelarte.blogspot
- 50 *El arte de la pintura*, Johannes Vermeer, 1666-1667, Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria
Wikipedia Commons
- 51 *Jardín seco de Ryōan-ji*, 1488, Kioto, Japón
Pinterest, LetsJapan
- 52 *Pintura rupestre paleolítica de un caballo*, hacia 15.000-13.000 a.C., Lascaux, Francia
PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, pág. 51
- 53 *Pájaro en el espacio*, Constantin Brancusi, 1940, Bronce, Centre Georges Pompidou, París, Francia
PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea*, pág. 51
- 54 *Estudio de intervalos pitagóricos aplicados a la medida humana de 180 cm*, Aulis Blomstedt, principios de los 60, Finlandia
PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel*, pág. 43
- 55 *Cinta graduada del Modulor*, Le Corbusier, 1948
Pinterest
- 56 *Cabanon de Vacances*, Le Corbusier, 1952, 3,66 x 3,66 m, Roquebrune-Cap Martin, Francia
Dezeen

- 57 *Cariátides del Erecteión*, 421-405 a.C., Acrópolis de Atenas, Grecia (C.British Museum, Londres)
Wikipedia BY-SA 4.0
- 58 *Casa en Serra da Arrábida*, Eduardo Souto de Moura, 2002, Portugal
Divisare
- 59 *Escaleras de la Olivetti Showroom*, Carlo Scarpa, 1957-1958, Venecia, Italia
Wikipedia Commons
- 60 *Interior de Villa Mairea*, Alvar Aalto, 1937-1940, Noormakku, Finlandia
Arch Daily AD Classics Villa Mairea
- 61 *Pila de la iglesia Saint Jacques de la Lande*, Alvaro Siza, 2018, Mármol, Francia
Divisare João Morgado
- 62 *Remolino*, Tapio Wirkkala, 1954, Madera laminada de abedul, 140 x 159 cm
TectónicaBlog
- 63 *Terraços de Bragança*, Alvaro Siza, 2004, Rua do Alecrim, Lisboa, Portugal
Fotografía propia
- 64 *Pasamanos en Chiado*, Alvaro Siza, 1998, Lisboa, Portugal
Fotografía propia
- 65 *Barandilla de la Filarmónica de Berlín*, Hans Scharoun, 1960-1963, Berlín, Alemania
Fotografía propia
- 66 *Bruder Klaus Chapel I*
ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 Vol 3*,
pág. 112
- 67 *Bruder Klaus Chapel II*
ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 Vol 3*,
pág. 126
- 68 *Bruder Klaus Chapel III*
ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 Vol 3*,
pág. 128
- 69 *Bruder Klaus Chapel IV*
ZUMTHOR, Peter & Durisch, Thomas, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013 Vol 3*,
pág. 135

ANEXO

En conversación: Peter Zumthor y Juhani Pallasmaa

Parte de la entrevista organizada por la Alto University en el Museo Finlandés de Arquitectura en Otaniemi. Este encuentro reúne a los dos personajes principales en los que se centra la investigación. El acontecimiento tuvo lugar el 17 de enero de 2018.

PETER ZUMTHOR Buenas tardes a todos, es un placer estar aquí hoy. Creo que fue en 1992 cuando fui invitado quizá por vosotros a un simposio sobre Alvar Aalto y escuché tu lectura sobre la *Arquitectura Animal*.(refiriéndose a Juhani Pallasmaa)

Nos hemos escuchado mutuamente pero nunca he tenido la oportunidad de preguntarte cuestiones personales. Por favor, toma asiento.

Como pueden ver no está nervioso porque no sabe lo que le voy a preguntar. ¡Te voy a sorprender!

JUHANI PALLASMAA Igual que yo a tí...

PZ Si miras hacia atrás hay un espacio de una casa, de un edificio... que sólo cuando miras hacia atrás puedes decir: ¡Este es el primer espacio que me influyó, hay algo especial en este sitio! Quizá mucho antes de saber que existe una cosa llamada arquitectura.

¿Te importaría hablar sobre esto, sobre esta experiencia?

JP Si, es la granja en la que viví cuando era un niño, durante los años de guerra. Había dos lugares donde yo entendía o experimentaba los espacios. Uno era el espacio bajo la terraza de la entrada, que era tan bajo que solo los pollos, el perro, el gato y yo entrábamos.

PZ ¿Qué edad tenías?

JP Tenía entre 4 y 7 años. El otro espacio, sobre el que he escrito...

PZ Debería leer tus libros...

JP Era el ático de la casa, donde me di cuenta después de que era mi primera biblioteca y museo. Estaba lleno de periódicos en el suelo llenos de polvo, en el aislamiento...había también dos libros sobre patrones de papel de pared que estudié durante los años de la guerra. Y el tercer espacio, que todavía recuerdo fuertemente, era el espacio intermedio entre el establo y la sauna. Esos tres son los lugares.

PZ Entonces, ¿Cuándo te diste cuenta de que eso era un espacio? ¿Cómo fue la experiencia entonces como niño? Estoy seguro que no pensaste: esto es un espacio.

JP No, no lo pensé, lo sentí, siempre sentí estar en casa, en la casa de mi abuelo cuando pasé por ese estrecho espacio entre la sauna y el establo, entendí el significado del espacio.

PZ ¿Estabas entendiendo o sintiendo?

JP Lo entendí a través de mi pensamiento, entendí la bienvenida.

PZ Estoy intentando llevarte a tu etapa de niño, no un pensador. ¿Puedes intentarlo de nuevo por favor? Tuvo que ser una gran experiencia. ¿Cómo fue esa experiencia? ¿Pequeña? ¿Oscura? ¿Clara?

JP El primer espacio, el de debajo de la terraza, fue pequeño. El ático era inmenso en tamaño. Y el otro, el espacio entre la sauna y el establo, ese fue íntimo, un lugar de bienvenida, una especie de portal que marca. Creo que estas palabras son pensadas a posteriori, pero las experiencias fueron originales.

PZ Te voy a torturar una vez más, entonces, las experiencias originales, ¿qué sentimiento te produjeron como niño?

JP Fueron sentimientos, por supuesto, la experiencia de un hogar, el tamaño del hogar... La casa quizás era solo el interior pero se expandía gradualmente, incluso hasta el pueblo que se encontraba a cuatro kilómetros de distancia también era mi hogar. Y entendí durante mi infancia que detrás del límite del bosque está el mundo. Nunca creí que fuese a viajar 140 veces alrededor de ese mundo.

PZ ¿Dónde crees que está tu hogar ahora? ¿Sigues teniendo uno?

JP Si, tengo uno. El hogar está condensado en estas experiencias iniciales.

PZ Quizá esto sea una pregunta indiscreta...¿Cómo es tu hogar y cómo te sientes en el? No tienes porqué responder si no quieres

JP No, no... Puedo responder. Tú seguramente conozcas Teilhard de Chardin; habla en sus libros sobre un punto mágico llamado Omega, y describe Omega como el punto desde donde el mundo parece completo y correcto. Para mí, eso es lo que es el hogar.

PZ Eso es la definición de hogar, pero yo te he preguntado algo más. Eres un intelectual, pero te he cazado... Te he preguntado cómo es tu casa concretamente. Si decides que es una cosa privada y que no quieres hablar sobre ello, está bien. Pero materialmente ¿qué te gusta tener en tu hogar?

JP Por una parte, el hogar es un lugar específico, pero para gente como tú y como yo que hemos viajado tanto, se convierte también en algo inmaterial en el sentido de que llevas tu idea de hogar contigo.

Por ejemplo, cada vez que entró en una habitación de hotel, tiro algunos objetos en la cama declarándolo mi hogar por el tiempo en el que voy a estar, es el proceso de domesticación.

PZ Perfecto, vas a ser intelectual el resto de tu vida, eso está claro. Ya veo que no vas a responder mi pregunta.(tono irónico)

JP ¿Por qué no la respondes tú?

PZ Vale, lo haré. Me gusta sentarme en un espacio y tener una pared en la espalda, así que eso es lo que construyo para mí. Me gusta, creo que es un sentimiento fantástico: estoy sentado aquí, estoy protegido por detrás y después enfrente, me gustaría mirar al mar, pero no lo tengo, me gustaría mirar las fantásticas montañas, pero tampoco las tengo, pero lo que ahora tengo es un jardín. Este jardín es puro lujo para mí, me hace sentirme relajado. Confieso que no se nada sobre plantas por desgracia, pero me gusta tenerlas delante, me protegen, y además un poco de música. A la izquierda tengo tres escalones que suben a la cocina, a la derecha otros dos escalones que llegan a otro espacio. Como ves estoy aquí, a la izquierda la cocina, a la derecha el otro espacio. En la cocina, un banco en esquina, extremadamente importante para mí, sí, un banco de esquina. Una cosa más, el otro espacio debe ser de madera y necesita una chimenea. Como ves, esto no es una definición, es cómo es. ¿Quieres hablar sobre ello?

JP Si, bueno... En la casa de mi infancia también había un banco en esquina, cercano a la puerta de entrada donde todo el que entraba solía sentarse durante 20 minutos callado. Primero se quitaba el sombrero, y luego se sentaba callado. Y después de los 20 minutos explicaría por qué había entrado... Todo estaba hecho también en madera. Aún recuerdo la mesa de madera principal hecha de un gigante tronco. Parece que nuestros hogares de la infancia tienen elementos similares.

PZ Me gustaría preguntarte si todos nosotros venimos de las casas... de una casa familiar o del hogar donde crecimos.

JP Sí, supongo que si.

PZ Entonces estas primeras experiencias, ¿han influenciado tu trabajo actual y en las últimas décadas?

JP Si, lo han hecho, y cada vez más.

PZ Eso es interesante, ¿por qué cada vez más?

JP Si, quizá porque, 20 años después de entrar en la escuela de arquitectura, intenté apartarme de ese hogar mental, pero ya me había acercado mucho a él.

PZ ¿Hogar mental? Interesante, ¿Podrías decir algunas palabras sobre ese hogar mental?

JP Es un sentimiento arquetipado de estar en casa...el lugar del hogar, lo que lo convierte más en algo mental que en algo físico. Esa idea de cargar con nuestro hogar y la idea del mismo.

PZ Una pregunta para ti en relación a esta idea. Miramos algo, experimentamos la arquitectura, el arte, lo que sea, y todo lo que sentimos sobre lo que vemos tiene que ver con nosotros. Todo el mundo ve cosas diferentes. ¿ Hay algo en la propia cosa, inminente? ¿O es que estas cosas están muertas y cuándo las miramos se convierten en algo? ¿Es lo que has dicho o quieres cambiarlo?

JP Estás llegando a la idea de experiencia de John Dewey. Esta constituido en la experiencia, es algo mental, algo que está entre el espacio, tu memoria y tus expectativas.

PZ Entiendo que te refieres a que está en nosotros, que no hay nada en el objeto.

JP Si, está entre el objeto y mi persona. Como nuestro mutuo interés sobre las atmósferas, es algo que está suspendido entre el espacio y su experiencia.

PZ Un edificio, ¿puede tener algún tipo de presencia sin algún humano mirándolo?¿ O no tiene ninguna presencia por si solo y cuando lo miro aparece?

JP Tu pregunta es muy teórica, se que esa noción no te gusta mucho. No creo que tenga una presencia, porque la presencia es un valor humano, una experiencia humana que constituye ese valor. ¿estás en desacuerdo conmigo?

PZ Me encantaría estar en desacuerdo contigo, pero no estoy tan seguro de ello. Lo que yo creo, es que debe haber una cualidad especial en el edificio que hace que me sienta así. Tiene que ser así porque muchos edificios no consiguen esto, si no lo hacen, no lo hacen. Con los edificios que lo consiguen empiezo a experimentar la belleza, o un sentido de hogar... por lo que tiene que haber algo ahí incluso si no estoy mirando, pero no estoy seguro. Por eso digo que me gustaría estar en desacuerdo contigo pero no puedo.

JP Te entiendo. Una obra de arquitectura o de arte que me habla, necesita tener unas características específicas o unas cualidades en su composición que evoquen mi interés en primer lugar, y particularmente mi admiración y mi emoción, y quizá, una fuerte identificación al final. En los casos más extraños se me salta alguna lágrima

PZ Entonces tiene que hablarte. Una buena obra de arte, un buen edificio tiene que hablarte.

JP Sí, es un diálogo, es una especie de diálogo entre el observador y la obra.

PZ Un dialogo,¿necesita dos partes, verdad?

JP Necesita dos, sí.

PZ Perfecto ya paro. ¿ Has experimentado momentos de presencia? ¿ Te dice algo esta palabra?

JP Si, es muy importante. La gente tiene presencia, las ideas tienen presencia, la experiencia de la belleza tiene presencia igual que las obras de arte y arquitectura. La presencia es algo esencial que no depende del poder de un trabajo. Para mí algunos de los trabajos que más presencia tienen son los de Morandi, que se que también te gustan. Tienen una extraordinaria presencia en pequeños tamaño.

PZ En estas obras de Morandi, ¿qué es lo que consigue la presencia para ti?

JP Diría que no son cuadros de nada, son mundos. Morandi tiene una bella frase que dice:” lo más abstracto es la realidad” lo cual suena paradójico pero es un punto de vista muy interesante entre realidad y abstracción.

PZ Nunca he entendido lo que es la abstracción por culpa de eso. Porque si comienzo a pensar en abstracción se vuelve extremadamente concreta y pregunto a mi amigo el filósofo y se vuelve todavía más difícil. Estoy completamente de acuerdo en lo que dices. Entonces Morandi representa un profundo mundo, y lees esto como un ser humano con todo lo que sabes, con todo en lo que tienes experiencia.

JP Si porque una gran pieza de arte es una invitación, invita a tus emociones, tu entendimiento y tus experiencia. Una pequeña pieza de Morandi se convierte en un mundo. Esto me recuerda a lo que decía Tarkovski en *Sculping in Time*: “ una imagen artística no es una idea del artista, es un mundo, un mundo entero reflejado en una gota de agua.” Esto está también en estas piezas de Morandi.

PZ ¿Crees que este sentimiento al mirar el arte o la arquitectura, tiene algo que ver con el pasado, con la historia, con las cosas que han pasado antes?¿Crees que esto es una obra de arte, que tengo lágrimas en mis ojos, sentimientos profundos, es por el presente o tiene que ver con el pasado?

JP Todas las obras de arte memorables tienen una historia profunda. En la cultura humana y en su propia historia biográfica.

PZ Estoy de acuerdo. Me gustaría preguntarte ¿cual es tu deber como arquitecto con la historia de la arquitectura con los edificios antiguos?

JP Ha cambiado, crecí en la tradición modernista. Tuve un gran profesor de historia, pero en los 50 y en los 60 no nos importaba la historia. He aprendido a cuidarlo después, la historia es muy importante porque la sabiduría es algo que debe ser estratificado. La sabiduría tiene una profundidad temporal. Uno puede experimentar y leer y saber cosas. Creo en la sabiduría de la tradición, a pesar de que dos o tres generaciones de modernistas la ignoraron.

PZ En mi casa yo también fui educado en una tradición modernista y siempre teníamos que inventar. Innovar era lo más importante de cada dibujo. Ahora si respondes de forma personal (ya no somos modernistas), si tienes que hacer un nuevo edificio, ¿cómo integras un sentimiento por el pasado? Como diseñador, ¿cómo tratas con el pasado de la disciplina?

JP Solía pensar, de forma modernista, que el arte y la arquitectura eran sobre todo invención, ya no lo creo. Creo que son una conversación con el pasado más que una infraestructura futurística. Y después de aprender através de la experiencia personal, mis profesores importantes eran siempre artistas que quizá habían muerto hace 500 años. Eso es la fantástica cualidad de la cultura humana y del arte. Puedes enfrentarte a fenómenos de 800 años o cuadros de 25000. Eso es lo mágico del arte.

PZ No somos los primeros...

JP Espero que no seamos los últimos...

PZ ¿Hay alguna obra de arquitectura que te parezca que dialoga con el pasado?

JP En lugar de dar un ejemplo, diría que en mi conocimiento, todo arquitecto o artista profundo maneja el pasado y la tradición. Ese es el sentido de la sabiduría. El significado no es algo que se pueda inventar, tiene que ser redescubierto, está en el ser humano y es algo histórico. Puedo decir que en mi caso he cambiado de opinión al 100% desde mi juventud.

PZ ¿Has incluido la tradición del arte y la arquitectura en tu trabajo?

JP No solo eso, en mi conciencia y en mi sentimiento respecto al mundo.

PZ ¿Cómo se siente vivir con la presencia?

JP El mundo del arte, incluyendo la arquitectura, es una cosa mágica, porque puedes sentir por un momento a través de la sensibilidad de Vermeer, por ejemplo. Cuando miras el cuadro de Vermeer sobre Delft en un museo, te concentras y tienes una visión de Delft con ese punto amarillo, parece que estás mirando detrás del pintor. Te conviertes en Vermeer. Y esto es la magia del arte...

Rodrigo Martínez García