



Universidad Andrés Bello  
Facultad de Arquitectura y Diseño  
Escuela de Arquitectura  
Santiago

## **CARTOGRAFIAS URBANAS**

Profesor: **JOSÉ LUIS LLANO LOYOLA**  
Ayudante: **PATRICIO DE STEFANI**

**UNAB**  
Santiago

---

# **El Espacio Vivido: La experiencia encarnada y el pensamiento sensorial**

Juhani Pallasmaa  
Ed. Arkinka  
Lima, Mayo, 2001  
**(86 a 90 pp.)**

Trabajo Grupal  
**NOTACION DEL INTÉRPRETE**

**Este material bibliográfico solo tiene fines docentes**  
**AGOSTO 2009**

# EL ESPACIO VIVIDO

## LA EXPERIENCIA ENCARNADA Y EL PENSAMIENTO SENSORIAL\*

Juhani Pallasmaa  
\*(Conferencia pronunciada en  
la Universidad de Ljubljana el 9 de  
diciembre de 1999, Reproducida  
aquí con el consentimiento del  
autor)  
Viñetas de Louis Kahn

### EL MUNDO Y LA MENTE

«Como podrían el pintor y el poeta expresar otra cosa que su encuentro con el mundo», (1) escribe Maurice Merleau-Ponty, cuyos escritos analizan el enhebramiento de los sentidos, la mente y el mundo, suministrando una base confiable para el entendimiento de la intención y el efecto artísticos.

El arte estructura y articula nuestro estar-en-el-mundo, o el espacio interno del mundo, (*Weltinnenraum*) (2), para usar una noción de Rainer Maria Rilke. Una obra de arte no intermedia conceptualmente el conocimiento estructurado del estado objetivo del mundo, pero hace posible un intenso conocimiento de experiencias. Sin presentar ninguna proposición concerniente al mundo o a su condición, focaliza nuestra percepción de la superficie que hace de confin entre nuestro ser y el mundo. «Es asombroso que mientras aprehende lo que lo rodea, lo que está observando, y va dando forma a su percepción, el artista de hecho no dice nada más respecto del mundo o de sí mismo, fuera de que se tocan entre sí» (3), escribe la pintora finlandesa Juhana Blomstedt. El artista toca la piel de este mundo con el mismo sentido de asombro con que el niño toca una ventana empañada.

Una obra de arte no es un acertijo intelectual buscando una interpretación o explicación. Es un complejo hecho de imagen, experiencia y emoción, que ingresa directamente a nuestro estado de conciencia. El/La artista encuentra su camino detrás de las palabras, conceptos y explicaciones racionales, y de la repetida búsqueda por parte de él/ella de un inocente reencuentro con el mundo. Las construcciones racionales suministran poca ayuda a la búsqueda artística porque el artista tiene que redescubrir, vez tras vez, el confin de su existencia. «En mi trabajo, nunca me han servido de nada las materias que he conocido previamente» (4), me dijo el gran escultor vasco Eduardo Chillida, conversando conmigo alguna vez.

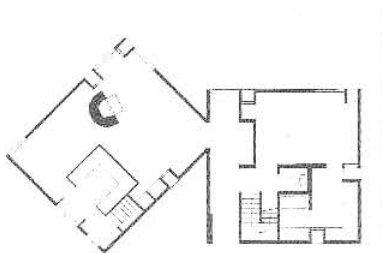
La exploración del artista se centra en las esencias, y esta meta define la aproximación y método que emplean el o ella. Como afirma Jean-Paul Sartre: «Esencias y datos son inconmensurables, y aquel que empieza su indagación con datos nunca va a llegar a la esencias (...) el entendimiento no es una calidad que llega a la realidad humana desde fuera; es su modo característico de existir.» (5)

En su trabajo, el artista se aproxima a este modo natural del entendimiento, enhebrado en la experiencia misma del Ser. El punto de vista de Sartre define también la diferencia entre la aproximación científica y la artística.

### EL ESPACIO EXISTENCIAL

No vivimos en un mundo objetivo de materias y datos, como supone el realismo común.

El característico modo humano de existir tiene lugar en el mundo de las posibilidades, moldeado por nuestra capacidad de fantasía e imaginación. Vivimos en mundos mentales, en los que lo material y lo mental, lo experimentado, recordado e imaginado se funden completamente entre sí. Como consecuencia, la realidad vivida no sigue las reglas de espacio y tiempo que se dan en la ciencia de la Física. Podríamos decir que el mundo vivido es fundamentalmente «no científico», cuando es medido por el criterio de la ciencia empírica occidental. Para distinguir al espacio vivido, del espacio físico y geométrico, puede llamarsele espacio existencial. El espacio existencial vivi-



Casa Fisher.

do está estructurado sobre la base de significados y valores que están reflejados sobre él por el individuo o grupo, sea consciente o inconscientemente: el espacio existencial es un espacio único interpretado a través de la memoria y los contenidos de las experiencias del individuo. Pero de otro lado los grupos, o aún las naciones, comparten ciertas experiencias del espacio existencial que constituyen sus identidades colectivas y el sentido de estar juntos. El espacio vivido experiencial es el objeto y el contexto de tanto el hacer y experimentar el arte, como el diseño arquitectónico. La tarea de la arquitectura es «hacer visible cómo el mundo nos toca», como escribió Merleau-Ponty respecto a las pinturas de Paul Cézanne. De acuerdo a Merleau-Ponty, vivimos en la «pulpa del mundo».

Desde mi punto de vista, la forma de arte más cercana a la arquitectura no es la música —como se piensa con frecuencia— sino el cine. La base de ambas formas artísticas es el espacio vivido, en el que el espacio interior de la mente y el espacio exterior del mundo se fusionan entre sí, formando una unión *quiasmática*.

### LA REALIDAD DE LA IMAGINACIÓN

La imaginación está usualmente adherida a una capacidad creativa específicamente humana, o al ámbito del arte, pero la facultad de

la imaginación es la base de nuestra existencia esencialmente mental, y de nuestra manera de confrontar la información y los estímulos. Investigación muy recientemente realizada por fisiólogos y psicólogos del cerebro. En la Universidad de Harvard, (6) muestra que las imágenes ocurren en las mismas zonas del cerebro que las percepciones visuales, y que las primeras son tan reales como las segundas. Sin duda, efectivos estímulos sensoriales e imaginaciones sensoriales que se dan igualmente en otros ámbitos sensoriales son similarmente próximos entre sí, y por lo tanto son experiencialmente igualmente reales. Esta afinidad, o similitud de la experiencia externa e interna es, por supuesto, auto-evidente para cualquier artista genuino, sin necesidad de la comprobación de la investigación psicológica.

Lo experimentado, recordado e imaginado son cualitativamente experiencias iguales en nuestra conciencia; podemos estar igualmente conmovidos por algo evocado por lo imaginado, como por lo efectivamente confrontado. El arte crea imágenes y emociones que son tan igualmente verdaderas como los efectivos encuentros de la vida; fundamentalmente, en una obra de arte nos encontramos nosotros mismos y nuestro propio estar en el mundo, de una manera intensificada. Una obra de arte hecha hace miles de años, o producida en una cultura que nos es completamente desconocida, nos toca porque a través de la obra encontramos el presente intemporal del ser humano y consiguientemente, encontramos nuestro propio estar en este mundo. Una de las paradojas del arte es que a pesar de que todas las obras de arte conmovedoras son únicas, reflejan lo que es general y compartido en la experiencia humana existencial.

El arte nos ofrece identidades alternativas y situaciones de la vida, y esta es la gran tarea educativa del arte. El gran arte nos da la posibilidad de experimentar nuestra existencia misma a través de la experiencia existencial de algunos de los más talentosos individuos de la humanidad. Esta es la igualdad milagrosa y misericordiosa del arte. Pero yo no puedo, sin embargo, experimentar los sentimientos del sombrío protagonismo de *Crimen y Castigo*; yo no me presto sus sentimientos. Yo le presto a Raskolnikov mis sentimientos y mi esperar; el esperar agonizante de Raskolnikov, es la experiencia de mi propia frustración de esperar. Pero todo efecto e impacto artístico está basados en la identificación del Ser con el objeto experimentado, o el reflejo del Ser en el objeto. Experimentamos una obra de arte o de arquitectura a través de nuestra existencia e identificación encarnadas. Una experiencia artística activa un modo primordial de experiencia encarnada e indiferenciada; la separación y polarización entre sujeto y objeto está tem-

poralmente perdida. Tanto la gloriosa belleza o la lamentable incapacidad del objeto de la representación artística se identifican momentáneamente con nuestra propia experiencia encarnada. ¿Puede alguien mirar a la pintura de Tiziano *El Castigo de Marsyas*, *El Azotamiento de Marsyas*, sin el horrendo dolor de experimentar que nuestra propia piel está siendo desollada? El observador presta al sátiro atormentado, desollado en venganza de Apolo, su propia piel. Muchos de nosotros no podemos nunca penar nuestras tragedias personales con la intensidad con la que sufrimos el destino de las figuras ficticias de la literatura, el teatro y el cine, destiladas a través de la experiencia existencial de un gran artista.

### LA REALIDAD DEL ARTE

La manera a través de la cual el arte afecta a nuestra mente es uno de los grandes misterios de la cultura. La comprensión de la esencia y las labores mentales del arte ha devenido en nuestro tiempo confusa y borrosa, por el uso superficial de las nociones de simbolización y abstracción. Una obra de arte o de arquitectura no es un símbolo que representa o que indirectamente retrata algo fuera de sí misma; una obra de arte es una imagen objetiva que se sitúa a sí misma directamente en nuestra experiencia existencial.

Andrey Tarkovsky, por ejemplo, cuyas películas parecen estar llenas de significación simbólica, niega fuertemente cualquier simbolización intencional en sus películas. En sus películas, las habitaciones están inundadas con agua, el agua percola a través de los techos y continúa lloviendo constantemente. Escribe, sin embargo: «Cuando llueve en mis películas, simplemente llueve».

«Tintoretto no eligió ese rasgado amarillo en el cielo sobre el Golgota para *significar* angustia o para *provocarla*,» escribe Sartre. «No es el cielo de la angustia o el cielo angustiado; es la angustia convertida en cosa, angustia que se ha convertido en el rasgado amarillo del cielo (...). Ya no es más *legible*.»(7)

Una obra de arte puede, por supuesto, tener contenidos e intenciones simbólicas conscientes, pero son insignificantes para el impacto artístico y la persistencia temporal de la obra. La más simple y auténtica obra de arte en apariencia, no es carente de significados o de una conexión con nuestro mundo existencial o experiencial. Una obra impresionante es una condensación en una imagen que es capaz de mediar la experiencia entera del estar-en-el-mundo a través de una imagen singular. Pero como Anton Ehrenzweig escribe: «una fracción significativa en el arte difiere de un ornamento insignificante, del mismo modo en que una formulación matemática significativa difiere de una insignificante combinación de letras y figuras.» En palabras de Andrey Tarkovsky: «Una imagen (artística) no es un significado específico expresado por el director: el mundo entero está reflejado en él como en una gota de agua.»(8)

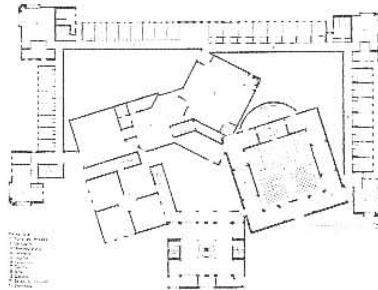
Rilke, uno de los grandes poetas de nuestro siglo, hace una descripción memorable de la extrema dificultad que entraña el crear una auténtica obra de arte, y de su densidad y condensación, reminiscentes del núcleo del un átomo. «Porque los versos no son, como la

gente imagina, simplemente sentimientos (...) son experiencias. Por causa de un sólo verso, uno debe ver muchas ciudades, gentes y cosas, uno tiene que conocer los animales, tiene que sentir cómo vuelan los pájaros y conocer el gesto con el cual las pequeñas flores se abren en las mañanas.»(9)

Pero el poeta continúa su lista de experiencias necesarias interminablemente. Hace las listas de caminos conducentes a regiones ignotas, encuentros y separaciones inesperados, enfermedades infantiles y retraimientos a la soledad de las habitaciones, noches de amor, alaridos de mujeres parturientas, y al estar junto a los moribundos. Pero aún todo esto no es suficiente para crear la línea de un verso. Uno tiene que olvidar todo esto y tener paciencia para aguardar su retorno. Sólo después que todas las experiencias de nuestras vidas se han fundido en nuestra propia sangre, y no hasta entonces, puede ocurrir que en la obra más rara el primer mundo de un verso surja en su seno y avance de ellos. (10)

### UTILIDAD E INUTILIDAD

La arquitectura es una forma de arte que sirve a funciones utilitarias comunes. Pero aun así, la arquitectura no surge de las realida-



Convento de las hermanas dominicas Media, Pennsylvania.

des del uso y de la utilidad, sino de imágenes mentales ajenas al ámbito de la utilidad. El impacto del arte de la arquitectura se deriva de la ontología de habitar el espacio, y su tarea es enmarcar y estructurar nuestro estar-en-el-mundo y darle un significado. Habitamos nuestro mundo, y esta forma particular de habitación adquiere su sentido fundamental como una pre-comprensión de nuestra existencia, a través de construcciones de arquitectura que enmarcan el mundo y lo hacen entendible.

El arte en general tiene una relación interesantemente dualista con la tecnología. Varias formas de arte aceptan y utilizan invenciones de la tecnología pero, al mismo tiempo, le dan la espalda a la racionalidad tecnológica y a la utilidad. La técnica constructiva más ingeniosa sigue siendo mera habilidad, si la estructura no es capaz de transferir nuestro punto de vista respecto al enigma de la existencia humana detrás de la racionalidad técnica, y al menos que no cree una metáfora del estar-en-el mundo humano. Fundamentalmente, el arte siempre hace inútil a la tecnología y la racionalidad.

Desde el punto de vista de Alvar Aalto, la arquitectura no es en modo alguno un área de

la tecnología; es una forma de arq-tecnología, en otras palabras, el arte de la arquitectura siempre devuelve a la técnica a sus conexiones a-históricas, mentalmente arcaicas y corporales. En el arte, lo más antiguo siempre se fusiona con lo más nuevo. Hablando en general, la acepción común del arte como una probanza del futuro es engañosa.

El tiempo es una dimensión esencial del arte —me aventuro a decir que es la dimensión más importante— pero no como una duración, o futurismo, sino como una regresión mental a formas de la conciencia más tempranas, arcaicas e indiferenciadas. Una forma de reconstrucción momentánea de la evolución de la mente humana ocurre en la experiencia artística.

### NOVEDAD Y ETERNIDAD

«Si se quiere encontrar algo nuevo, hay que estudiar lo que es más viejo», me enseñó mi profesor Aulis Blomstedt sabiamente hace 40 años.

El ingrediente central del arte es el tiempo, no como narrativa, duración o interés futurista, sino como una arqueología de la memoria ideológica colectiva. Los mitos almacenan las experiencias más tempranas y los temas mentales de la mente humana. Aun el arte más radical de nuestro tiempo deriva su impacto más fuerte del eco de sus contenidos mentales intemporales, y de las imágenes de la memoria supraindividual. El tiempo del arte es el tiempo regresivo — en las palabras de Jean Genet: «Para lograr la significación, toda obra de arte tiene que ser paciente y descender cuidadosamente las escaleras de lo milenar, difundirse, si es posible, en la noche intemporal poblada por los muertos, en una manera que permita a los muertos identificarse en esa obra.»(11)

*Wasteland*, de T. S. Elliot, una de las más grandes obras de la poesía moderna, es un ejemplo espléndido de la manera en la que el talento creativo, consciente de la tradición, combina ingredientes provenientes de orígenes completamente diferentes; los orígenes temporales y los confines de las imágenes alojan sus significados en la fusión creativa. *Wasteland*, como todas las grandes obras de arte, es una excavación arqueológica de imágenes. El poema interconecta imágenes históricas de mitos intemporales, como el común círculo de vida del propio tiempo del poeta. El poema combina referencias que van desde la Biblia a Ovidio, de Virgilio a Dante, de Shakespeare a Wagner, de Baudelaire a Hesse. La obra poética comienza con una frase citada del *Satyricon* de Petronio, y termina con la reiteración de la encantación final de la Upanisad.

### ARTE Y EMOCION

También la forma artística de la arquitectura intermedia y evoca sentimientos y sensaciones existenciales. Pero la arquitectura de nuestro tiempo ha normalizado las emociones, y usualmente elimina por completo tales extremos de la escala de las emociones como la pena y la melancolía, la felicidad y el éxtasis. Los edificios de Miguel Angel, por otro lado, representan una arquitectura de melancolía y de pena. Pero sus edificios no son símbolos de melancolía: en efecto, lamentan. Son edificios que han caído en la melancolía —o más precisamente— prestamos esos edificios a nuestra propia sensación de melancolía metafísica.

De la misma manera, los edificios intemporales de Louis Kahn no son símbolos metafísicos; son una forma de mediación metafísica a través del medio de la arquitectura, que nos lleva a reconocer los confines de nuestra propia existencia, y a deliberar sobre la esencia de la vida. Nos llevan a experimentar nuestra propia existencia con una intensidad única. Las obras maestras de la modernidad temprana no representan el optimismo ni el amor a la vida a través de la simbolización arquitectónica. Aun décadas después de que estos edificios fuesen concebidos, evocan y mantienen estas sensaciones positivas; despiertan y adelantan la esperanza germinando en nuestra alma. El sanatorio de Paimio de Alvar Aalto no es sólo una metáfora de la curación; aun hoy ofrece la promesa de un mejor futuro.

Los lugares y las calles concebidas por la literatura, la pintura y el cine están tan saturados con emociones y son tan reales, como las casas y las ciudades construidas en piedra. Las ciudades invisibles de Italo Calvino enriquecen la geografía urbana del mundo de la misma manera como las ciudades materiales construidas a través del trabajo de miles de manos. Las habitaciones comunes y desoladas de Edward Hopper, o el magro cuarto en Arles pintado por Vincent van Gogh, están tan llenos de vida y afecto, como las habitaciones reales en las que vivimos. La «Zona» en *Stalker*, de Andrey Tarkovsky, que exuda un aire de amenaza y desastre inexplicables, es ciertamente más real en nuestra experiencia que la verdadera y anónima área industrial en Estonia, donde la película fue en realidad rodada, porque el paisaje retratado por Tarkovsky contiene mensajes y significados humanos más significativos que sus originales físicos. La misteriosa «habitación» buscada por «el escritor» y el «científico» bajo la guía de Stalker, finalmente es revelado en una habitación muy ordinaria, pero la imaginación de los viajeros, tanto como el espectador de la película, la han convertido en una metáfora y un punto central de la significación metafísica.

### LOS CONFINES DEL SER

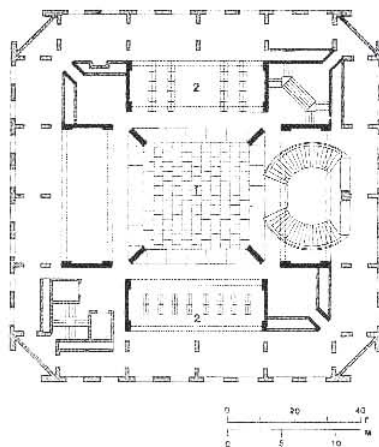
En un texto que escribí para la celebración en memoria de Herbert Read en 1990, Salman Rushdie escribe sobre la oscuridad del confín entre el mundo y el Ser que ocurre en la experiencia artística: «La literatura se hace en el confín entre el Ser y el mundo, y durante el acto creativo este límite se suaviza, se hace penetrable y permite al mundo fluir en el artista, y al artista fluir en el mundo.»(12)

Todo arte articula la superficie límite entre el Ser y el mundo, tanto en la experiencia del artista, como en la del observador. Pero en este sentido, la arquitectura no es sólo un refugio para el cuerpo, sino es también el contorno de la conciencia, y la externalización de la mente. La arquitectura, o el mundo entero construido por el hombre con sus ciudades, herramientas y objetos, tiene su terreno mental y su contraparte. La geometría y la jerarquía del entorno construido, tanto como las incontables elecciones de valor que reflejan, han sido estructuras mentales antes de su materialización en el entorno físico. Nuestros actos más comunes evidencian nuestro paisaje mental interior tan inevitablemente como los rituales y monumen-

tos que más estimamos. Precisamente, nuestros actos más comunes, aquellos a los que prestamos la menor cantidad de atención y embellecimiento conscientes, suministran la más conclusiva evidencia de nuestro estado mental. Un paisaje herido por los actos del hombre, la fragmentación del entorno urbano, y edificios insensibles, son todos monumentos externos de una alienación y de la aniquilación de nuestro espacio interno.

«De acuerdo con el Todopoderoso, hacemos todo a nuestra propia imagen, porque no tenemos un modelo más confiable; los objetos producidos por nosotros nos describen mejor que cualquier comprensión de fe.»(13) escribe Joseph Brodsky en su libro *Watermarks*, que analiza sensiblemente las experiencias del escritor en Venecia.

«La arquitectura es espacio mental construido», como solía decir mi difunto amigo el arquitecto Keijo Petäy. Pero, cuando experimentamos una actitud negativa hacia la vida, o un sentido sombrío o de angustia - muy frecuentemente proyectado por los alrededores de nuestro tiempo - usualmente no estamos dispuestos ni somos incapaces de identificar



Biblioteca y refectorio de la academia Philip Exeter Exeter, New Hampshire.

en él a nuestro propio paisaje mental. Si pudiéramos aprender a interpretar el mensaje involuntario del entorno y la arquitectura, ciertamente nos entenderíamos mejor, tanto nosotros mismos, como a los problemas de nuestra mente colectiva, fanáticamente materialista e irracional. Un psicoanálisis del entorno echaría luz sobre la base mental de nuestro comportamiento paradójico, tal como la adoración de la individualidad y la simultánea subordinación incondicional a valores condicionados. La desaparición de la belleza del medio ambiente no puede significar otra cosa que la desaparición de la capacidad de idealización y reverencia hacia la dignidad humana, y la pérdida de la esperanza. Sin embargo, el hombre es capaz de construir sólo si tiene esperanza; la esperanza es el santo patrón de la arquitectura.

George Nelson, un arquitecto-diseñador norteamericano amigo mío, que murió hace quince años, predijo la caída catastrófica del Imperio Nazi, siendo capaz de leer el mensaje inconscientemente oculto en la arquitectura

Nazi de piedra. Entendió que el mensaje le llevaba a muchos observadores a creer en el futuro de mil años del Tercer Reich, de hecho significaba una fortificación inconsciente contra su inevitable autodestrucción.(14)

### LA TAREA DEL ARTE

Como quiera que nuestra cultura del consumo tecnológico y de la información consiste en una constante mayor manipulación de la mente humana, en la forma de ambientes tematizados, condicionamientos comerciales y recreación entumecida, el arte tiene la misión de defender la autonomía de la experiencia individual y suministrar la base existencial para la condición humana. Una de las tareas del arte es salvaguardar la autenticidad de la experiencia humana.

Los escenarios de nuestras vidas se están volviendo irresistiblemente un kitsch producido masivamente y universalmente comercializado. Desde mi punto de vista constituiría un idealismo infundado creer que el curso de nuestra cultura podría ser alterado dentro del futuro previsible. Pero es precisamente a causa de esta visión pesimista del futuro que la tarea ética de artistas y arquitectos, la defensa de la autenticidad de la vida y la experiencia, es tan importante. En un mundo donde todo se está volviendo igual, y eventualmente inevitable, insignificante e inconsecuente, el arte tiene que mantener las diferencias de significación, y en particular, los criterios de la calidad experiencial.

«Mi confianza en la literatura consiste en el conocimiento de que hay cosas de que sólo la literatura puede darnos, a través de medios que le son propios.»(15) escribe Italo Calvino en su *Seis Memos para el Milenio*, y continúa en otro capítulo, «En una época en la que otros medios fantásticamente veloces y extendidos están triunfando y corriendo el riesgo de achatar toda comunicación a una superficie única homogénea, la función de la literatura es comunicar entre las cosas que son diferentes simplemente porque son diferentes, no terminantemente, pero aun agudizando las diferencias entre ellas, siguiendo el verdadero sesgo del lenguaje escrito.»(16)

Desde mi punto de vista, la tarea de la arquitectura, similarmente, es la de mantener la articulación cuantitativa del espacio existencial. En vez de participar en el proceso de apurar aún más nuestra experiencia del mundo, la arquitectura tiene que desacelerar a la experiencia, detener el tiempo, y defender la lentitud de la experiencia.

El arte es visto con mayor frecuencia como una forma de reflejar la realidad a través del artefacto artístico. Es verdad que el arte de nuestro tiempo refleja frecuentemente experiencias de alienación y angustia, violencia e inhumanidad. Pero desde mi punto de vista, las meras reflexiones de la representación de la realidad prevaleciente no son suficientes como misión del arte. El arte no debiera incrementar o reforzar la miseria humana, sino aliviarla. El deber del arte es concebir nuevos ideales y formas de percepción y experiencia y así, abrir y ensanchar los confines del mundo.

«El arte es realista cuando intenta expresar un ideal ético», escribe Tarkovsky, dando a la noción de realismo un nuevo significado sor-

prende. A lo largo de su obra de arte, el artista auténtico siempre crea su lector, escucha, un observador ideal. En su colofón al *Nombre de la Rosa*, Umberto Eco(18) divide a los escritores en dos categorías. El primer escritor escribe lo que espera querrán leer sus lectores, mientras que el segundo crea a su lector ideal mientras escribe. Desde el punto de vista de Eco, el primer escritor es capaz de escribir mera literatura de quiosco, mientras el segundo puede escribir literatura que toca al alma humana por los siglos venideros. Yo creo que la arquitectura auténtica sólo puede gestarse a través de un proceso similar de idealización.

Desde mi punto de vista, el rol de los ideales y de la idealización es igualmente importante en arquitectura. Un arquitecto auténtico piensa en una sociedad o habitante ideal mientras diseña. Sólo una construcción que constituye algo ideal puede convertirse en arquitectura significativa.

«Sólo si los poetas y escritores se proponen tareas que ningún otro se atreve a imaginar podrá la literatura continuar a tener una función», sentencia Calvino. «El gran desafío para la literatura es ser capaz de enhebrar las varias ramas del conocimiento, los varios «códigos» en una visión del mundo plural y multifacético.»(19)

La confianza en el futuro de la arquitectura puede, desde mi punto de vista, estar basada en ese mismo conocimiento; significados existenciales del espacio habitado pueden ser forjados sólo por el arte de la arquitectura. La arquitectura continúa teniendo una gran tarea humana al mediar entre el mundo y nosotros mismos, y al suministrar un horizonte de entendimiento de nuestra condición existencial.

La desaparición de la belleza en nuestro entorno es alarmante. ¿Puede querer decir cualquier otra cosa que no sea la desaparición del valor, la auto identidad y la esperanza humanas? La belleza no es un valor estético añadido al entorno; la añoranza de belleza refleja la creencia y confianza en el futuro, y refleja el ámbito de los ideales en nuestro paisaje mental. «La belleza no es lo opuesto a lo feo, sino lo falso», como escribió Erick Fromm. Una cultura que ha perdido su nostalgia por la belleza está ya en camino hacia su decadencia.

## EL CONOCIMIENTO A TRAVÉS DEL ARTE

El punto de vista prevaleciente de nuestra cultura hace una distinción fundamental entre los mundos de la ciencia, y del arte. La ciencia está dispuesta a representar el ámbito del conocimiento racional y objetivo, mientras que el arte representa al mundo de las sensaciones subjetivas. Lo primero está supuesto a poseer un valor operacional, mientras el mundo del arte está visto usualmente como una forma exclusiva de entretenimiento cultural.

En una entrevista realizada en 1990 relativa a las complejidades y misterios de la nueva Física, se le preguntó a Steven Weinberg, que obtuvo el Premio Nobel de Física en 1979 por el descubrimiento de las relaciones entre el electromagnetismo y la fuerza nuclear débil: ¿A quién le preguntaría Ud. sobre la complejidad de la vida: ¿a Shakespeare o a Einstein? el físico respondió rápidamente: «Ah, para la complejidad de la vida, no hay cuestión – Shakespeare.» Y continuó el entrevistador: «¿Y

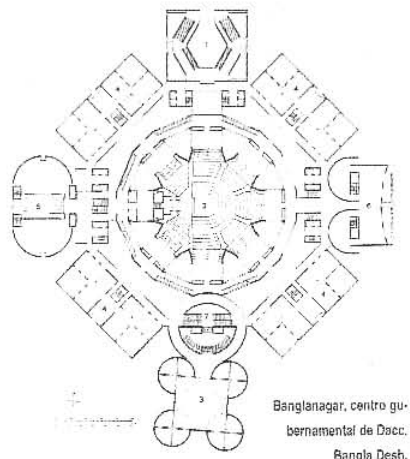
usted abordaría a Einstein para la simplicidad?» Y Weinberg respondió: «Si, para un sentido de por qué las cosas son como son – no porque las gentes son lo que son, sino porque ello está al final de una tan larga cadena de interferencias...».(21)

El arte articula nuestras experiencias existenciales esenciales, pero también modula nuestro pensamiento. Esto es, las reacciones al mundo y el procesamiento de la información ocurren directamente como una actividad sensorial y encarnada, sin ser transformada en conceptos, o aun sin entrar en la esfera de nuestra conciencia.

## EL ESTAR CONSCIENTE ENCARNADO

Nuestro estar consciente es un estar consciente encarnado, el mundo está estructurado a través de un centro sensorial y corporal. «Soy un cuerpo»(22), sanciona Gabriel Marcel, pero «Soy un espacio, donde estoy», (23) establece el poeta Noel Arnaud. Finalmente, «Soy mi mundo», (24) escribe Wittgenstein.

Pero los sentidos no son meros receptores pasivos de estímulos. El cuerpo no es un



Bangladesha, centro gubernamental de Dacca, Bangla Desh.

ro punto de vista del mundo a través de una perspectiva central. Nuestro entero estar-en-el-mundo es un modo de ser sensual y corporal. El cuerpo no es el escenario del conocimiento cognitivo, pero los sentidos y nuestro Ser encarnado como tal estructura, producen y almacenan un conocimiento silencioso.

De hecho, el conocimiento de las sociedades tradicionales está almacenado directamente en los sentidos y en los músculos; no es un conocimiento moldeado en palabras y conceptos. Aprender un oficio no se basa en la enseñanza verbal, sino más bien en la transferencia del oficio, de los músculos del maestro, directamente a los músculos del aprendiz, a través de la percepción sensorial y la mimesis. El mismo principio de encarnar –o introyectar, para usar una noción tomada del psicoanálisis– el conocimiento y el oficio, continúa siendo el núcleo del aprendizaje artístico. La mayor habilidad del arquitecto es también transformar la esencia multidimensional de la tarea del diseño en una imagen encarnada; el cuerpo y la personalidad enteros del arquitecto de-

vienen el lugar del problema. Los problemas arquitectónicos son demasiado complejos y demasiado existenciales para ser confrontados de una manera enteramente conceptualizada y racional.

## EL PENSAMIENTO SENSORIAL

Las formas artísticas de la escultura, la pintura, la música, el cine y la arquitectura son todas áreas y formas del pensamiento. Representan modalidades del pensamiento sensorial y encarnado características de un particular medio artístico. La arquitectura también es un modo de filosofía existencial y metafísica que se da a través de los medios del espacio, la materia, la gravedad, la escala y la luz.

Nuestro mundo está estructurado sobre la base de mapas mentales, y en la formación de estos esquemas experienciales las estructuras del medio ambiente juegan un papel central. El conocimiento existencialmente más importante de nuestra vida cotidiana –aun en la cultura tecnológica– no radica en explicaciones y teorías escindidas, sino es un conocimiento silencioso mas allá de los confines de la conciencia, que está fusionado con el entorno cotidiano y con situaciones del comportamiento. Pero el poeta también habla de encuentros en los «umbrales del Ser», (25) como escribe Gastón Bachelard. El arte escruta los ámbitos biológicos e inconscientes de nuestro cuerpo y nuestra mente. Así, el arte mantiene conexiones vitales con nuestro pasado biológico y cultural, con el terreno del conocimiento mítico silencioso. La dimensión esencial temporal del arte apunta al pasado más que al futuro. El arte mantiene raíces y tradiciones, más que desenraizamientos e invenciones.

## LA MANO PENSANTE

Martin Heidegger vincula a la mano con nuestra capacidad de pensamiento: «(...) la esencia de la mano nunca puede ser determinada o explicada, por ser un órgano que puede coger (...) Todo movimiento de la mano, en cada uno de sus trabajos, se desplaza a través del elemento del pensamiento. Cada llevar de la mano se lleva a si misma en ese elemento...»(26)

Gastón Bachelard escribe sobre la imaginación de la mano: «Aun la mano tiene sus sueños y sus presupuestos. Nos ayuda a entender la esencia más íntima de la materia. Es por ello que también nos ayuda a imaginar (formas de) la materia.»(27)

Todos los sentidos «piensan» y estructuran nuestra relación con el mundo sin que nosotros estemos conscientes de esta actividad perpetua. Desde mi punto de vista, el modo de pensamiento sensorial encarnado es esencial en el arte y en todo trabajo creativo. La bien conocida descripción de Albert Einstein del rol de las imágenes visuales y musculares en su proceso de pensamiento es un ejemplo autorizado de esto. «Palabras y lenguaje, tal como están escritos y hablados, no parecen tener ningún rol en el mecanismo de pensar. Las entidades psíquicas, que parecen ser los elementos del pensamiento, son ciertos signos e imágenes más o menos claros, que pueden ser repetidos y recombinados voluntariamente»

te. Los elementos mencionados son, en mi caso, de naturaleza visual, y algunos de ellos están relacionados con los músculos. Palabras ordinarias y otros signos tienen que ser buscados laboriosamente sólo en la segunda fase, cuando el juego asociativo mencionado ha sido suficientemente establecido, y puede ser repetido si se desea». (28) confiesa Einstein en su famosa carta de Jacques Hadamar.

Es evidente que un factor emocional estético es igualmente central en la creatividad científica, como lo es en el hacer y experimentar el arte.

Henry Moore escribe sobre una identificación corporal y la aprehensión simultánea de varios puntos de vista, en el trabajo del escultor:

«Eso es lo que debe hacer el escultor. Debe procurar continuamente pensar en, y usar, la forma, en su plena totalidad espacial. Obtiene la forma sólida, como si fuera, dentro de su cabeza, piensa en ella, sin importar su tamaño, como si la estuviera cogiendo totalmente encapsulada en el hoyo de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde alrededor de sí misma; sabe, mientras mira a un lado, cómo es el otro; se identifica asimismo con su centro de gravedad, su masa, su peso; se da cuenta de su volumen, y del espacio que la forma desplaza en el aire.»(29)

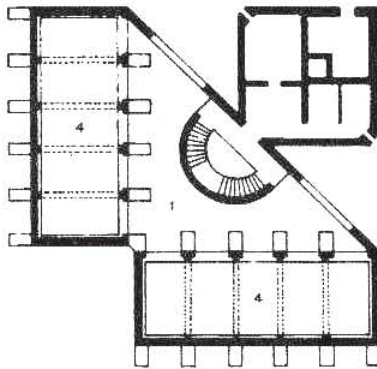
Nuestra filosofía educacional debe, finalmente, reconocer la existencia del pensamiento sensorial y la intuición encarnada como contrapartes y complementarios del pensamiento conceptual, para comprender la esencia multidimensional y estratificada del arte y la creatividad o, me gustaría decir, para comprendernos a nosotros mismos como seres humanos.

## EL DON DE LA IMAGINACIÓN

Lo singular de la condición humana es esto; vivimos en los múltiples mundos de posibilidades creados y sostenidos por nuestras experiencias, recolecciones, imágenes y sueños. La habilidad para imaginar y soñar de día debe ser considerada la más humana y esencial de nuestras capacidades, pero el diluvio de figuras excesivas, no jerarquizadas e insignificantes en nuestra actual cultura de imágenes – «el diluvio de imágenes»(30) en palabras de Italo Calvino– achata nuestro mundo de la imaginación. La inundación de imágenes de la televisión externaliza y hace pasivas a las imágenes cuando son comparadas con la imaginación interior evocada al leer un libro. Hay una diferencia dramática entre el mirar pasivamente figuras, de un lado, y las imágenes creadas por nuestra imaginación, por el otro; las imágenes fáciles del entretenimiento imaginan por cuenta nuestra. El flujo de imágenes de la industria de la conciencia escinde a las imágenes de su contexto histórico, cultural y humano, y así «libera» al espectador de tener que investigar las emociones de él/ella y las actitudes éticas en lo que es experimentado. Engañados por la comunicación de masas, estamos ya preparados para observar la crueldad más descarada sin la menor participación emocional. El diluvio de imágenes que crece desbordantemente para los sentidos y las emociones ha suprimido a la empatía y la imaginación.

Desde mi punto de vista, la falta de horizontes, ideales y también alternativas en el pensamiento político de hoy también es una consecuencia de un marchitarse de la imaginación política. A medida que nuestra imaginación se marchita, estamos dejados a la merced de un futuro incomprensible. Los ideales son proyecciones de una imaginación optimista, y parece que el marchitarse de la imaginación está supuesto a arruinar el idealismo. El pragmatismo y la falta de visiones estimulantes parecen ser hoy día consecuencias de una imaginación empobrecida. Una cultura que ha perdido su imaginación sólo puede producir visiones apocalípticas y amenazas, como proyecciones del inconsciente reprimido. Un mundo carente de alternativas, debido a la ausencia de la imaginación, es el mundo de sujetos manipulados de Huxley y de Orwell.

El deber de la educación es cultivar y soportar las habilidades humanas de la imaginación y la empatía, pero los valores de la cultura prevalecientes tienden a desanimar a la fantasía, suprimir los sentidos, y petrificar el confin entre el mundo y el ser. La educación en la creatividad hoy día tiene que empezar por cuestionar el absolutismo del mundo, y por la expansión de los confines del ser. El principal



Instituto hindú de cuadros Ahmedabad, India.

objeto de la educación artística no está en los principios del hacer artístico, sino en la personalidad del estudiante, y en la imagen de él/ella en el mundo de él/ella.

La idea del entrenamiento sensorial está conectada hoy día únicamente con la educación artística en sí misma, pero el refinamiento de la sensibilidad sensorial y el pensamiento sensorial tiene un valor irremplazable en muchas otras áreas de la actividad humana. Quiero decir más: la educación de los sentidos y de la imaginación es necesaria para una vida más plena y digna.

## NOTAS

1. Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, como está citada en Richard Kearney, "Maurice Merleau-Ponty", *Modern Movements in European Philosophy*. Manchester University Press, Manchester ja New York, 1994, p. 82
2. Liisa Enwald, "Lukijalle", *Rainer Maria Rilke, Hiljainen taiteen sisin: Kirjeritã vuosilta 1900-1926* (El mas intimo núcleo silencioso del arte; cartas 1900-1926). TAI-teos, Helsinki 1997, p.8.
3. Juhana Biomstedt, *Muodon arvo* (El sig-

nificado de la forma), ed. Timo Valjakka. Painatuskeskus, Helsinki 1995.

4. Conversación privada entre Eduardo Chillida y el autor, 1987.

5. Jean -Paul Sartre, *The Emotions: An Outline of a Theory*. Carol Publishing Co., New York 1993, p. 9.

6. Dr. Ilpo Kojo, "Mielikuvat ovat aivoille todellisia" (Las imágenes son verdaderas al cerebro). *Helsingin Sanomat*. 16.3.1996.

El grupo de investigadores trabajando en la Universidad de Harvard bajo el Dr. Stephen Kosslyn ha establecido que las áreas del cerebro que participan en la formación de imágenes son las mismas áreas donde las señales nerviosas de los ojos, que producen la percepción visual, son procesadas. La actividad en el cerebro de esta área del mirar relacionada con las imágenes, es similar a la del mirar de las figuras mismas.

7. Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*. Peter Smith, Gloucester, Mass., 1978. p.3.

8. Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*. Bodley Head, Lontoo 1986, p. 100.

9. Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. W.W., Norton & Company, London 1992, p.26.

10. *ibid.*, s. 27.

11. Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Marc Barbezat, L'Arbalét 1963, como está citado en Juhana Blomstedt, *Muodon arvo*.

12. Salman Rushdie, "Eikö mikään ole pyhäää?" (No hay nada sagrado?), *Parnasso* 1:1996. Helsinki, 1996, p. 8.

13. Joseph Brodsky, *Veden peili* (Watermark). Tammi, Helsinki, 1994, p. 55-56.

14. Carta de George Nelson al autor 31.8.1982.

15. Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*. Vintage Books, New York 1993, p.1.

16. *Ibid.*, p. 45.

17. *Ibid.*, p 151.

18. Umberto Eco, *Matka arkipäivän epätodellisuuteen* (Semilogia Cotidiana). WSOY. Helsinki 1985, p. 350.

19. *Ibid.*, p. 112.

20. Erich Fromm, fuente no identificada. muy probablemente *Escape From Freedom*.

21. Entrevista en *Time Magazine*, 1990. Fuente no identificada en detalle.

22. Como citada en "Introducción del Traductor", (Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus), Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*. Northwestern University Press. Evanston, Ill., 1964, p. XII.

23. Como citada en Bachelard, *Ibid.*, p. 157.

24. Origen de la cita no identificada.

25. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. Beacon Press, Boston, 1964, p. XII.

26. Martin Heidegger, "Qué llamado para el pensamiento?". *Basic Writings*. Harper & Row. New York, 1977, p. 357.

27. Gaston Bachelard, *Water and Dreams: An Essay On the Imagination of Matter*. The Pegasus Foundation, Dallas 1982, s. 107.

28. Jacques Hadamar, "La Psicología de la invención en el campo matemático", *Education in Vision Series*. Princeton, 1943.

29. Henry Moore "Habla el escultor", *Henry Moore On Sculpture* (edited by Philip James). MacDonald, London 1966, p. 62-64.

30. Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*. Vintage Books, New York, 1993, s. 57.