



Sociedad de Estudios  
Morfológicos de Argentina  
V Jornadas Patagónicas  
**FORMA y LUGAR**

## OPUESTOS PERCEPTIVOS

El contraste en la percepción de la espacialidad

SANCHEZ, MAURO EDEL

Universidad Nacional de Río Negro, Río Negro, Argentina

mesanchez@unrn.edu.ar

FRANK, ANA LÍA

Universidad Nacional de Río Negro, Río Negro, Argentina

alfrank@unrn.edu.ar

### *Introducción.*

La presente reflexión se inscribe en los estudios pertenecientes al proyecto de investigación -actualmente en desarrollo- denominado Forma y Espacialidad, del actual paradigma de La Cultura de la Imagen en la Arquitectura Contemporánea a la generación o no de nuevos paradigmas de Espacialidad-Perceptiva, dirigido por el Ph. D. Arq. Horacio Casal. En él, se propone reemplazar a los tradicionales pares relacionales de análisis “Forma y Función” o “Forma e Imagen” para adoptar el de “Forma y Percepción” como modo de acercarse a la experiencia estética de la forma y la espacialidad. El marco de obras que fungirán de ejemplos de estudio, ha sido definido en dicha investigación por la selección de aquellas pertenecientes a autoras/es que han de cumplir la condición de haber obtenido el galardón de un premio Pritzker. De la selección inicial se han escogido



para la presentación de la ponencia a dos obras: Las termas en Vals del arquitecto suizo Peter Zumthor y el *Carré de Art* en Nimes del arquitecto británico Sir Norman Foster. Nuestra intención es vincular *la forma* en que ambos edificios materializan la discusión teórica de ese momento histórico en lo relacionado a la percepción espacial-formal, temática medular de la investigación antedicha, a partir de su relación con *el lugar* en que se construyeron. La pertenencia a un mismo período histórico (mediados de la década de 1980 a mediados de la década siguiente); a que se proyectaron y construyeron en implantaciones contrastantes en varios aspectos; a que presentan –de modo opuesto– aquellas reflexiones teóricas relevantes de su época; y, final y especialmente, a que sus soluciones de la espacialidad y su forma nos revelan tales oposiciones de un modo efectivo a nuestros intereses, son las razones del recorte que operamos al seleccionarlos por entre los demás casos de estudio.

Nuestro abordaje será entonces un recorrido iniciado desde el planteo de las condiciones teóricas de discusión de ese momento histórico, especialmente aquellas que atañen a la espacialidad y la forma, para luego enfocarnos en las contrastantes resoluciones que tales temáticas tienen en ambas arquitecturas.

*Percepción de la espacialidad y su forma. Marco histórico.*

En tanto par polar indisolublemente ligado, forma y espacialidad determinan el objetivo de conformación de lo arquitectónico. La humanidad moldea su hábitat al traducir a Forma (es decir, a Espacio) sus necesidades habitacionales, sus actividades, a través de una organización material portadora de significados culturales, resuelta mediante una determinada técnica edificatoria. En el desarrollo constructivo de la historia occidental, materializado a través de las predominantes teorías clasicistas y su tratadística y



manualística, se prescribían mayoritariamente instrucciones y discusiones centradas en la percepción de *lo corpóreo*, en tanto uno de los modos de ocupación de la espacialidad.

En otras palabras, la teoría arquitectónica no incluyó a la espacialidad y su percepción como temáticas trascendentes dentro de sus ocupaciones (su percepción y apreciación era, más bien, una especie de *negativo* de lo corpóreo -que siempre había sido el verdadero foco de atención estética- es decir, existía una predominancia de lo espacial-corpóreo frente a lo espacial-vaciado) y fue recién en el siglo XIX en que tal espacialidad arquitectónica fue merecedora de atención y reflexión teórica. La discusión por la concepción y percepción de tales fenómenos fue –mayoritariamente- consustancial al largo siglo XX. Tanto es así, que durante la primera mitad de ese siglo se transformó -para buena parte de los arquitectos y críticos de arquitectura- en *la esencia misma* de la disciplina, aun cuando no estuviese específicamente definida, o tales definiciones fuesen cuestionables.

Esta sustancial (y sustantiva) *especialización* de la arquitectura moderna apuntó a una percepción que se promovió y produjo desde criterios preferentemente visuales, geométricos, abstractos, estereométricos, sobre todo bajo las influencias de las estéticas de las teorías formalistas (especialmente la de la pura visibilidad) y de la apreciación gestáltica. La ruptura de la caja mural envolvente, y determinante de la forma y del espacio *interior* tradicional, y el consecuente fenómeno de la *continuidad* (interior-interior e interior-exterior) se impulsaron desde esa percepción visualista en clara manifestación de la preferencia por el *ocular centrismo* de buena parte de la estética moderna de la primera etapa del siglo XX.



Consustancialmente a esta posición teórica se produce el desarrollo del arte moderno, que replantea las tradicionales relaciones entre creación y percepción. La *pseudo* pasiva actitud de apreciación de la obra tradicional (confinada a –prácticamente- un acto de reconocimiento y verificación de normativas previstas) deja paso a una relación interpretativa activa y abierta por parte de quien observe, en un planteo de obra incompleta o, mejor, de obra complementariamente definida entre quien crea y quien disfruta de tal universo. Así, creación y recepción adoptan un cariz interpretativo de tal amplitud que las relaciones entre ambas quedan dispuestas para una dinámica y permanente actividad de deconstrucción y reconstrucción significativa. En consecuencia, la actividad de reconocimiento de la forma moderna (esto es, su juicio estético) quedará determinada por un juego de libre acción en el que las actividades de concepción e interpretación se aúnan, aun cuando casi nunca confluyan.

Esta interpretación subjetiva, esta *de*-construcción y re-construcción significativa, plantea una permanente evolución del *sentido* de la espacialidad y la forma arquitectónica. Esta actividad de confección y percepción, inicial y excluyentemente visualista, será ampliada y complementada, más tarde, con interpretaciones cinestésicas, posicionales, para posteriormente incorporar aspectos vivenciales, de cariz existencialista, que darán cuenta de la experiencia histórica -propia y grupal- y de la empírica relación entre espacio y lugar. Se dirá, por entonces, que de manipular la espacialidad para la acción se pasará a constituir lugares para la vida.

Tal *construcción de sentido* de la espacialidad y la forma reciben un impulso nuevo a mediados de siglo de parte de los conocimientos derivados de la semiótica, los que orientan la interpretación hacia los fenómenos de la comunicación lingüística y enriquecen la relación entre espacio, lugar y significados. Contracara del fenómeno será el



creciente riesgo por degenerar el acto perceptivo en una actitud hedonista de mero consumo de imágenes, riesgo inherente a la vinculación entre diseño y espectáculo tan propia de la era pos-moderna (o pos-industrial) y a la explosiva y creciente influencia de los *mass media*. Desde el estructuralismo, el pos-estructuralismo, el pensamiento complejo y la sociología irán fluyendo permanentemente conceptualizaciones e interpretaciones que madurarán –finalmente- en una lectura múltiple, fragmentaria, indeterminada, abierta, siempre compleja, de la percepción, la espacialidad y la forma de finales de siglo.

La relación entre espacio y forma será un eje también trascendente en la argumentación de *la naturaleza del proyecto* arquitectónico moderno. Espacialidad como *consecuencia* de una interpretación de las actividades a desarrollar, forma como inevitable configuración de tal *vacuidad espacial*, objetivo de síntesis entre las tensiones de sus lógicas; tal es el derrotero del diseño del edificio en la estética moderna, al menos en su primera etapa de consolidación disciplinar. Pero estas relaciones entre función, espacio y forma serán cuestionadas, y superadas, a partir de los aportes de la *Tendenza* italiana, de Venturi-Scott Brown, de Louis Kahn, entre otros, allá por mediados de siglo. La atención a las preexistencias ambientales y paisajísticas del sitio de implantación, la decodificación del sentido comunicacional del fenómeno estético, la vinculación de la obra a la memoria histórica social, serán algunos aspectos que irrumpirán como compensadores a los análisis de estricta preminencia visualista y/o funcionalista precedentes. La adecuación de la obra a *la realidad*, denominada por algunos autores como *realismos*, discutirá la interpretación de esta como objeto *per sé*, para entenderla como el resultado de una manifestación de sus condiciones lugareñas y epocales (*brutalismo* y *contextualismo* serán dos doctrinas constitutivas del objeto arquitectónico representativas de esta actitud proyectual).



Por lo tanto, una tensión propia de la discusión teórica en las décadas de 1970 a 1990, será la polémica relación entre *objeto edilicio y realidad contextual* (en el más amplio sentido del término). Se producirán extremas situaciones (por ejemplo el llamado del arquitecto Peter Eisenman a abandonar toda vinculación con la realidad –(a)topía, (a)tectonicidad, etc.- reflejado en sus proyectos de viviendas de esa época) y también equilibrios pretendidos entre esas necesarias continuidades y aquellas voluntades de rupturas.

#### *Obras y percepciones.*

Las obras escogidas para la presente ponencia pretenden erigirse como opuestos ejemplos de percepción de espacialidades y formas arquitectónicas de acuerdo a las razones esgrimidas en la introducción. Son sus divergentes percepciones las que manifiestan de modo evidente las conceptualizaciones antedichas. Son múltiples las oposiciones que nos propone la comparación: implantación, tipos de espacialidad, materialidad, composición, lenguaje.

La obra de Foster se realiza en un contexto urbano de historicidad tangible. La adecuación al lugar pretende una percepción de manifiesta continuidad en el caso de Foster, quien implanta su edificio con un fuerte respeto por la preexistencia ambiental urbana manifestando así un entendimiento de lo histórico como continuidad.<sup>i</sup> Es observable tal actitud en tanto: persiste en la lógica del tejido circundante en lo que respecta a su planteo ocupacional del lote, consolidando sus bordes y vaciando su centro; define una forma edilicia cuyos límites superiores se encuentran alineados con las morfologías vecinas; define su acceso y jerarquiza tal fachada orientando perpendicularmente su edificio respecto de la ruina romana presente en la Piazza vecina; eleva dicho acceso para



evitar la interrupción visual del tráfico rodado que discurre entre su edificio y la plaza antedicha; resuelve su enfrentamiento con ese espacio público mediante un porticado abstracto que reverbera el del templo romano que enfrenta; abstrae materialmente su corporeidad resolviendo una transparencia que funge como reflejo del templo; finalmente, determina su espacialidad interior con un gran vacío -de matriz claustral- que alinea axialmente con el vecino templo-ruina rematado con un cenital techo vidriado que cubre ese espacio interior principal.

Foster plantea una espacialidad interior que se percibe como continuidad ascensional de la Piazza, mediante un eje compositivo que pondera la ruina romana en un extremo y eleva su remate con vista al cenit en el otro, hábil estrategia de desvanecimiento de cualquier atisbo de competencia para el templo vecino. Si bien el ascender por la explanada interior implica la desaparición visual del templo, no se propone en un foco nuevo de atención, tan solo esa luz cenital que todo lo inunda. El equilibrio lumínico se efectúa con sobrada precisión al contraponer a la *cenitalidad* con la *frontalidad* y al resolver los laterales del espacio con una opacidad liviana producto de la translucidez seleccionada para su vítrea definición.

Perceptivamente se trata de una rememoración del ancestral patio mediterráneo, con sus *axialidades* y privacidades pautadas en el sentido de la circulación, una recreación de esa lógica ordenadora tradicional. A pesar de su vítrea presencia, la forma no se impone como novedosa sino, más bien, con afán de remembranza, de reinterpretación de un histórico modo de ordenar el espacio interior y la forma del edificio urbano público latino. Esa espacialidad que desde el Panteón de Agripa en Roma discurre hasta el tectónico y vidriado presente de esta obra del fin de siglo francés.



Finalmente la oposición se completa con la adopción de este lenguaje abstracto, tectónicamente pulcro, que contrasta con la pétreo solución del entorno lingüístico de la ciudad existente. Es menester aclarar que la percepción de la composición formal sí remite a su contexto en tanto ordena sus ritmos y axialidad de modo clasicista, obteniendo un logrado equilibrio material – compositivo entre lo moderno abstracto y lo tradicional clásico.

La obra de Zumthor representa la discusión del sentido del acercamiento pero fuera del ámbito urbano, en este caso, el trato con el paisaje. Sin embargo es otra manifestación del modo en que las nociones de continuidad son igualmente relevantes en la conformación del edificio. En este caso, la obra se implanta en el agreste paisaje de una ladera montañosa en las afueras de un pequeño pueblo rural. Tal implantación representa una dualidad perceptiva habida cuenta de la diferencia según se acceda a su visión desde la cima o la base de la ladera en la que se encuentra. La voluntad de la forma se manifiesta en su incruste que produce, o una mimética desaparición por su verde cubierta, o una rotunda y pétreo manifestación volumétrica (por su tamaño) emergiendo del plano inclinado del suelo.

La espacialidad de esta obra se plantea también en una dualidad, recurriendo a espacios de introversión y distanciamiento máximo del exterior o a contenidas terrazas desde donde enmarcar la apreciación del paisaje circundante ladera abajo. El edificio recurre a su mimesis material al ser construido íntegramente en piedra local y esa maciza contundencia propone una lectura perceptiva cavernosa, de refugio alpino, en acorde sintonía con su temática funcional: baños de aguas termales.



La intrincada espacialidad propuesta, aunque de cierta fluidez interior, se cierra rotundamente a su exterior (con excepción de algunas puntuales vistas o de un solárium con pileta externa) y recurre a la conformación de pétreos reductos con una estudiada secuencia de ordenamiento, una detallada pauta de iluminación (sobre todo natural) que el autor conjuga en cada ambiente para producir diferentes efectos perceptivos. La forma finalmente concebida manifiesta, de este modo, una secuencia de espacialidades de diverso carácter, apreciación y uso, definidas por sus proporciones pero -sobre todo- por los modos en que se tamiza, filtra, incorpora y trata la luminosidad.

Claramente la percepción de su espacialidad y su forma se produce sin modo de evitar la apreciación de pesadez y solidez que su materialidad propone. El color y la textura de la piedra utilizada, conjugada con la naturaleza transparente del agua y la blancura de la luz proyectada por las fisuras y oquedades dispuestas estratégicamente, conforman una situación de extraordinaria estereotomía. Una impresión de que todo está hecho de una sola materia, que ha surgido de la tierra y ha sido ordenada por la acción disciplinaria de un artista, quien doblegando la fuerza natural informe de lo pétreo, la sometió a principios de regularidad, acopio y pulido pero sin perder un ápice su carácter originario.

La percepción aquí es múltiplemente orientada a que interactúen todos los sentidos: vista, olfato, tacto, oído y hasta gusto (el vapor que se pueda liquidar en la garganta) son compelidos a participar del fenómeno perceptivo en tanto la materialidad, las temperaturas de las piletas, los vapores fluctuantes, las iluminaciones naturales en sus diversas maneras de presentarse, las iluminaciones artificiales de los puntuales focos, las visuales que discurren entre desniveles múltiples, los sonidos de las salas contiguas y de las aguas fluyendo, comprimen la experiencia en una conjugación de difícil desagregación.



El autor manipula conscientemente estos efectos y esta espacialidad contrasta con las calmas y controladas visuales del exterior de la obra, circunspectas a ventanales de contemplación casi estrictamente visual donde la variedad cromática se vuelve presente abandonando la pasada coloración del lítico interior.

*A modo de cierre provisorio.*

El momento histórico de discusión en el que ambas obras emergen detenta la particularidad de brindar una concepción de la espacialidad, y de la forma que la resuelve, de naturaleza compleja y multifacética. Producto de la elaboración de casi un siglo, la concepción de la espacialidad y su percepción se encontraba durante las décadas en las cuales estas obras fueron pergeñadas en la culminación de un proceso madurativo que implicaba un nivel de densidad acumulativa, compleja, producto de un derrotero que – paradójicamente - se hallaba en el umbral de otras nuevas interpretaciones al albor de las aportaciones de las digitales virtualidades globalizantes de fin de siglo.

Superadas aquellas ingenuas miradas de comienzos de siglo, de los inicios de la modernidad, en las que la naturaleza del espacio arquitectónico era considerada como la extensión limitada producto de una interpretación cuasi lineal de determinada funcionalidad, o de una concreción técnica del soporte físico, fue el aporte de las ciencias sociales (sobre todo aquellas ligadas a la filosofía y la lingüística) las que enriquecieron y complejizaron esa percepción del fenómeno espacial y lo transportaron a una dimensión polisémica, múltiple, abierta, flexible.

Si cada obra es una manifestación de su particular tiempo y lugar, pero también de marcos operativos comunes y de lenguajes que –por definición- trascienden ambas



particularidades situadas, la valoración crítica del par dialéctico Forma-Percepción ha de ser enmarcada siempre, e inexorablemente, en tales contextos genéricos, mas allá de lo puntual del fenómeno para así abordarlo en toda sus complejidades y justezas históricas. Tarea extensa y delicada la que nos queda por delante, en la que se tornará indispensable avanzar en direcciones múltiples pero sin perder de vista la necesaria sistematización analítica, ni la operatividad proyectual del análisis, objetivo último de todo este esfuerzo.

*Bibliografía consultada.*

Montaner, J.M. (1998). La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. 2° ed. Barcelona: G. Gili.

Zumthor, P. (2004). Pensar la arquitectura. Barcelona: G. Gili.

Fernandez Galiano, L. (1999) Diálogos clásicos. Nimes: el arte en la plaza pública. AV: Monografías de Arquitectura y Vivienda, (78) VIII-IX, pp. 68-69.

Lampugnani, V. (1994) Una nueva simplicidad. Reflexiones ante el cambio del milenio. AV: Monografías de Arquitectura y Vivienda, (50) XI –XII, pp. 100-103.

Libeskind, D. (1994) La banalidad del orden. AV: Monografías de Arquitectura y Vivienda, (50) XI –XII, pp. 104-107.

Frías, M.A. (2010) Una poética específica del espacio arquitectónico. Las *Atmósferas* de Peter Zumthor. Revisiones, (6), pp. 49-59.

---

<sup>i</sup> A propósito, es sintomática del estado de discusión de esa temática en aquel momento la polémica desatada entre los arquitectos Vittorio Lampugnani y Daniel Libeskind acerca de las intervenciones en la ciudad alemana de Berlín. Nos referimos a los artículos La banalidad del orden y Una nueva simplicidad. Ambos publicados en Revista AyV Monografías 50. 1994.