

DIMENSIONES TEMPORALES. ESCALAS DE LA EXPERIENCIA EN LOS ESPACIOS DEL KAIT WORKSHOP Y PLAZA DE JUNYA ISHIGAMI.

Lucas Javier Bizzotto

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU)

Universidad Nacional del Litoral (UNL)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4290-8298>

E-mail: bizzottoarq@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene por objeto indagar acerca de las dimensiones temporales del espacio arquitectónico. El estudio se centra en la percepción corporal y se sustenta tanto en referencias teóricas disciplinares como en la transversalidad de éstas con discursos filosóficos de la fenomenología, principalmente los de Merleau-Ponty, y críticos, como los de Benjamin, Sennett y Virilio, quienes desde diferentes órbitas y momentos manifiestan un paulatino empobrecimiento de la experiencia sensible. Se parte de la hipótesis de que las cualidades del espacio arquitectónico pueden alterar la percepción de las dimensiones temporales. Desde un plano metodológico, el trabajo se precisa como una reflexión teórica que apelará a un doble caso de estudio con cualidades fuertemente vinculadas a la temática: El *Workshop* y la *Plaza* del *Kanagawa Institute of Technology (KAIT)* proyectados por el estudio japonés *Junya Ishigami + associates*. De los resultados se desprende que la naturaleza del espacio arquitectónico puede provocar diferentes estados perceptivos y que la escala temporal, relación poco atendida en las investigaciones de arquitectura, es un atributo significativo que podría estimular el desarrollo del proceso proyectual.

Palabras clave: Dimensiones temporales; escala; experiencia corporal; espacio arquitectónico; percepción

Fecha recepción: 24 de agosto de 2021

TEMPORAL DIMENSIONS. SCALES OF THE EXPERIENCE IN THE SPACES OF JUNYA ISHIGAMI'S KAIT WORKSHOP AND PLAZA.

Abstract

The specific objective of this study is to inquire about the temporal dimensions of architectural space. The investigation is focused on the body perception and it is based on disciplinary theoretical references crossed with phenomenological philosophical discourses, mainly those of Merleau-Ponty, and critics, such as those of Benjamin, Sennett and Virilio that account a gradual impoverishment of the sensible experience. This article defends the hypothesis that the qualities of the architectural space can alter the perception of temporal dimensions. From a methodological point of view, the work is specified as a theoretical reflection that will appeal to a double case study with qualities strongly linked to the subject: The Workshop and the Plaza of the Kanagawa Institute of Technology (KAIT) designed by the Japanese studio Junya Ishigami + associates. The results show that the nature of the architectural space can provoke different perceptual states, and at the same time that the temporal scale, little-attended relationship in architecture research, is a significant attribute that could stimulate the development of the project process.

Keywords: Temporal dimensions; scales; body experience; architectural space; perception

Fecha aceptación: 10 de mayo de 2022

Introducción

“El tiempo no es una línea, sino una red de intencionalidades.”

Merleau-Ponty

El *Workshop* y la *Plaza del Kanagawa Institute of Technology (KAIT)* proyectados por Junya Ishigami son dos obras emparentadas que, aunque con diferentes programas y tiempos de ejecución, encuentran en sus expresiones formales y técnicas una solución original que las unifica desde su concepción. Estas expresiones, junto a la alteración intencionada de ciertos elementos proyectuales como la funcionalidad, la naturaleza tipológica, las proporciones o la escala, posibilitan otro tipo de experiencias arquitectónicas. La singularidad de estos cambios formales del espacio repercute no solo en el habitar y en el moverse a través, sino que también, de alguna manera, en la percepción. El conjunto de atributos presentados sugiere aprovecharlos para la revisión y el complemento del estudio teórico acerca de las dimensiones temporales en la experiencia perceptiva del espacio arquitectónico.

Es importante resaltar, que “nuestra representación del espacio y el tiempo en la teoría importa porque afecta a la forma en que interpretamos el mundo y actuamos en él, y por la forma en que los otros lo interpretan y actúan en él” (Harvey, 1998, p. 229); es decir que volver a pensar nociones aprehendidas enriquece nuestra percepción del mundo. Desde la posición de esta investigación se considera que, para reconocer y aprehender el espacio arquitectónico, además de la lectura interpretativa de las teorías y representaciones disponibles, es imprescindible la experimentación corporal. Sin embargo, frente a la posibilidad de caer en dimensiones subjetivas, se optó por emprender la interpretación a partir de una reflexión indirecta de tipo analítico-disociante centrada en la selección de variables del proyecto que no dependen exclusivamente de la experiencia directa y sensible. Naturalmente, cualquier deliberación relacionada con esta última será en buena medida especulativa – de un observador externo, posicionado en un espacio virtual–. Además, dichas obras en el *KAIT* son proyectos con componentes vinculados a diferentes dimensiones, a la escala, a lo alterado y al equipamiento como una variable fundamental que se superpone con las anteriores; asimismo, son obras ampliamente publicadas sobre las cuales existe suficiente información textual y audiovisual, tanto de las intenciones proyectuales como de sus vivencias. Para emprender el análisis, como ejercicio interpretativo y comunicativo natural de la disciplina, se apelará a la búsqueda de una gramática visual –plantas, cortes, detalles, diagramas, relaciones, analogías– que acompañen al discurso, tal como hace Ishigami para representar este tipo de ideas en sus proyectos.

El supuesto que guía aquí el planteo fenomenológico sugiere que, el campo significativo del reconocimiento se da a través de un proceso relacional entre el cuerpo, la realización de una acción específica y un entorno o contexto determinado. Lo central del escrito es, en esencia, la percepción corporal involucrada en las dimensiones de la arquitectura; específicamente en las dimensiones temporales, con especial énfasis en la noción de escala temporal. El texto se organiza en tres partes: en la primera se define una serie de ideas principales, a modo de marco teórico, en relación con la percepción de las dimensiones de la arquitectura. Allí se despliegan atributos de proyecto como la escala temporal, el movimiento en el espacio, la composición y la experiencia corporal. Para cerrar el párrafo, se repasarán algunas de las críticas que pronuncian la crisis de la experiencia sensible que afecta, entre otras disciplinas, a la arquitectura. La segunda parte, con el objetivo de profundizar y revisar la base conceptual elaborada, consiste en un desarrollo crítico descriptivo del *Workshop* y la *Plaza del KAIT*. Por último, se presentan unas conclusiones compuestas de reflexiones acerca de la percepción de las dimensiones y la escala del tiempo, del espacio arquitectónico y de las variables puestas en juego para el estudio de casos.

1. Dimensiones de lo arquitectónico

Son tres las dimensiones espaciales que determinan geoméricamente un espacio arquitectónico y una dimensión es una magnitud que puede alterarse sin modificar al resto. Sin embargo, ese mismo espacio, al experimentarlo corporalmente adquiere otras dimensiones. Se puede considerar por ejemplo la cantidad de luz natural que ingresa en un recinto, la temperatura o las texturas de los materiales con la que fue construido, el cambio de la atmosfera interior a lo largo de un día, los sonidos, entre otras. Es decir, que si depende de la variable que estemos observando para medir, existen más de tres dimensiones. Oportunamente para la arquitectura el tiempo es otra dimensión que le es fundamental; aunque del mismo modo que sucede con el espacio, “el tiempo no es, aunque puede serlo si queremos, ‘una’ cuarta dimensión” (Allen & Moore, 1978, pp. 11-12), sino que podríamos encontrar, aparte de lo cronológico, otras *dimensiones temporales*. La arquitectura en sí no *tiene* una dimensión temporal, aunque se necesita tiempo para experimentarla.

Si bien las dimensiones son magnitudes independientes, al relacionarlas con nuestro cuerpo, juegan un rol fundamental en la percepción de la arquitectura. Poincaré desarrolló la idea de que siempre es en relación con el cuerpo propio que se mide y construye la noción del espacio exterior con todos sus objetos; sin embargo, no refiere al espacio abstracto de la geometría, sino al de la experiencia que le dio origen; expresa además, que es posible imaginar lo que “experimentará un gigante que pudiera alcanzar los planetas con sólo andar unos pasos” (Poincaré, 1945, p. 90), con la condición de haber construido previamente un *espacio restringido* –desde una posición fija– y *expandido* –a partir del movimiento–. Para interpelar e interpretar un espacio a partir de una serie de representaciones, resulta significativo considerar la memoria de experiencias pasadas con las que se construyó el propio *espacio expandido*. Pero ¿Cómo puede afectar el espacio arquitectónico el modo en que se percibe el tiempo? para responder a este interrogante es necesario profundizar en el conocimiento del espacio arquitectónico –con el conjunto de cualidades materiales e inmateriales–, del cuerpo humano como centro de toda experiencia perceptiva y, fundamentalmente, de la relación existente entre ellos. El cuerpo no es únicamente un objeto en el espacio, sino que es también, como el espacio mismo, un repertorio de posibilidades sensitivas. En este contexto, importa el *sujeto de la sensación* merleau-pontyano que sincroniza con el medio en el que (co)opera; esto es, de algún modo, declarar un acto corporalmente situado en una relación de reciprocidad con el espacio circundante que tiende a ser parte extensiva de nuestro cuerpo. Para Merleau-Ponty, debido a que el cuerpo percibe y se mueve, las cosas de su entorno se constituyen como “un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo” (Merleau-Ponty, 1986, p. 17). Con esto se pretende argumentar que, en la experiencia, el espacio y los objetos que éste contiene forman una especie de sistema entrelazado de relaciones con el cuerpo.

Lo temporal de la arquitectura ha sido ampliamente estudiado, aunque no con tanta riqueza como lo espacial. Desde principios del Siglo XX se plantea al espacio como potestad y materia creativa de la arquitectura. A partir de los estudios de Berlage, Schindler y Van Doesburg la arquitectura, como disciplina, se apropió del diseño espacial (Mattens, 2011). Más tarde, autores como Giedion, Zevi y Norberg-Schulz continuaron y fortalecieron, desde diversos posicionamientos, esa conquista teórico-operativa; afianzaron, además, la condición de la arquitectura como una obra para aproximarse, rodear, ingresar, recorrer o atravesar, todas ellas experiencias de un cuerpo en movimiento, *i.e.* una dimensión temporal consolidada por el recorrido. La arquitectura, según Giedion (1941), puede servir como un indicador de las relaciones y tendencias internas de los diferentes tiempos históricos, de este modo, el espacio arquitectónico podría operar como una medida o una escala temporal de la historia social. Por su parte, Zevi (1951), enfatizando en la distancia interpretativa que existe entre la arquitectura y los modos que se dan en las pinturas o las esculturas, coloca en el centro a la singularidad del *espacio interior* de la arquitectura y entiende que se requiere del tiempo de recorrido –la cuarta dimensión– para reconocerlo; sin embargo, lo más importante a destacar es el rol que Zevi le da al cuerpo, sugiere que “moviéndose en el edificio y estudiándolo desde sucesivos puntos de vista crea, por así decir, la cuarta dimensión, comunica al espacio su realidad integral” (Zevi, 1963, p. 18). La cita contiene en sí misma un juicio crítico en defensa de la experiencia

y otro en contra de la comunicación a partir de representaciones inmovilizadoras. Siguiendo esta línea de investigación y focalizados en la percepción sensible, autores como Moore y Allen (1976) Moore y Bloomer (1977), Pallasmaa (2012, 2014, 2015), Holl (1997, 2011), Zumthor (2006), sirven de base para la constitución de un campo de exploración disciplinar que permite indagar, discutir y experimentar las cuestiones relativas al espacio y el tiempo en la experiencia corporal de la arquitectura.

Ahora bien, según Virilio, “conocemos el efecto de duración a través de la experiencia de nuestra propia vida, sabemos de las modificaciones aportadas por el tiempo a las formas y los cuerpos; ahora hay que estudiarlas en el espacio edificado.” (1993, p. 146). El estudio de la percepción sensible de los atributos de las dimensiones del tiempo¹ en el espacio arquitectónico representaría al menos dos cuestiones: por una parte cambiar el foco de atención predominante en la teoría de la arquitectura, mayormente centrado en lo relativo al espacio; y por otra, considerar la existencia de escalas temporales. Como indica Parodi, “la escala parece tener que ver siempre con la clasificación y el ordenamiento de realidades —entidades físicas o conceptos— en función de ‘magnitudes’ mensurables” (2011, p. 49), no obstante, implica una relación con otras cosas y, por lo tanto, aquí se involucrarían aspectos marcadamente disímiles aunque en principio hacen a la unicidad de la experiencia vital, *i.e.* cuerpo, tiempo y espacio, pero vinculado a ellas derivan variables como el movimiento, la velocidad y los objetos de y en la arquitectura. Entonces, si tenemos en cuenta la morfología de los espacios arquitectónicos y la acción que allí se desarrolla, podría considerarse una escala temporal relativa a la actividad corporal. El cuerpo, en este contexto, asoma como la clave para precisar referencias dimensionales y, la escala, como concepto para dimensionar las relaciones entre objetos de diversa naturaleza.

La escala del tiempo en el espacio arquitectónico

Desde un posicionamiento fenomenológico, habitar un espacio arquitectónico implicaría, a su vez, habitar un tiempo; involucra entonces un cuerpo en movimiento que percibe y la duración con la que se articula el tejido mismo de la experiencia. El tiempo de recorrido a través de un espacio podría interpretarse como una sucesión de estados cambiantes sin contornos precisos. No obstante, más allá de cualquier examen psicologizante, esos estados se traducen en situaciones o acontecimientos cuyas cualidades estarían relacionadas directamente con la morfología del espacio arquitectónico, este último con contornos físicos bien definidos para el desarrollo de una actividad determinada. Lo que se pretende aquí, es una aproximación a la concepción de dimensiones temporales continuas, indivisibles, fundamentalmente *espacializadas*² y en acción. No hay instrumentos de mensura para el tiempo experiencial del recorrido³, sin embargo, es quizás a través del diseño arquitectónico que da forma, articula, conecta, segrega, cualifica, entre otras, los espacios y por tanto las posibles acciones corporales, que se *espacializa* y permite acercarse a alguna noción. En este sentido, no se conseguirá comprender la arquitectura por su forma pura, sino a partir de buscar la intersección de sus dimensiones; así, los elementos de la arquitectura operarían como variables para el reconocimiento de otra dimensión a parte de la espacial. El reconocimiento es un acto fundamentalmente corporal, es la manifestación de la experiencia y, a su vez, “la experiencia arquitectónica trae al mundo a un contacto más íntimo con el cuerpo” (Pallasmaa, 2015, p. 72), luego, la experiencia corporal de la arquitectura, implicaría la construcción de conocimientos a partir de subjetividades entrelazadas mediante las que se crean otras situaciones, se enriquecen experiencias futuras y se conforma un campo de cognición expansivo. Podría inferirse que el cuerpo, en la experiencia arquitectónica, consigue ser un instrumento de medición y aprehensión tanto espacial como temporal.

¹ El tiempo no se presenta como un fenómeno tangible y déictico, aunque es posible percibirlo, por ejemplo, en el deterioro de la materia y en las cualidades de las conformaciones del espacio arquitectónico.

² Según Harvey, “la teoría de la estética se ocupa fundamentalmente de la «espacialización del tiempo»” (Harvey, 1998, p. 230), en ese sentido la arquitectura ocupa un lugar privilegiado.

³ En el tiempo interior (*durée*, desde la terminología bergsoniana), a diferencia del tiempo cronológico, el transcurso de una hora puede percibirse como una eternidad o un reducido momento.

Retomando a Pallasmaa (2016), la obra arquitectónica establece, frente a la inconmensurabilidad espacio-temporal, una medida humana del espacio y una dimensión humana del tiempo; también asume, que “una tarea mental esencial de las construcciones, estructuras y artefactos humanos es la creación de una escala de tiempo” (Pallasmaa, 2016, p. 114). Los atributos de la escala espacial y temporal de una obra arquitectónica son medios que vinculados con el cuerpo dan sentido a la experiencia. Ahora bien, un determinado espacio estará definido por el tiempo del accionar corporal considerando, por ejemplo, momentos de contemplación, de quietud, de dinamismo, de desplazamientos a diferentes velocidades, entre otros. De modo recíproco, las cualidades del espacio precisan posibles escalas temporales. Por ejemplo, la arquitectura de Scarpa, conocida por ser una celebración de los detalles, provoca un detenimiento en lo sutil y una actitud de atención perceptiva, pues pareciera que allí se pueden seguir encontrando detalles inadvertidos (Figura 1); Niemeyer, con sus espacios orgánicos, convoca a un movimiento fluido de los cuerpos e incluso las formas de sus edificios estimulan el juego de experimentación corporal, probablemente no programado (Figura 2). Por consiguiente, el cuerpo en movimiento compone la reunión temporo-espacial y aprehende la realidad a través de los sentidos. En este contexto, los espacios son trasfondos circundantes que sustentan y destacan los actos corporales en el tiempo. Le Corbusier ha contribuido, entre otras cosas, a la idea de conectar los diferentes espacios a través de movimientos alternativos: escaleras y rampas se conjugan para hacer de la *promenade architecturale*⁴ una serie de complejas relaciones espaciales y temporales por medio del cuerpo en movimiento. Es así que, el tiempo parece desplegarse en diferentes secuencias de planos perceptivos y reflexivos, unos referidos a aspectos estáticos (detenerse, sentarse, apoyarse) y otros a aspectos dinámicos con diferentes velocidades reales o aparentes (desplazarse por los espacios, lentamente, considerado un tránsito aún multisensorial o rápidamente, incluso a un punto tal que se necesite utilizar algún medio o artefacto de aislamiento).

⁴ El paseo arquitectónico es una idea desarrollada por Le Corbusier, de articulación de los diferentes espacios pero también como una invitación a la reflexión de la arquitectura que se experimenta. En la *Villa Savoye* esa idea está desarrollada al máximo.

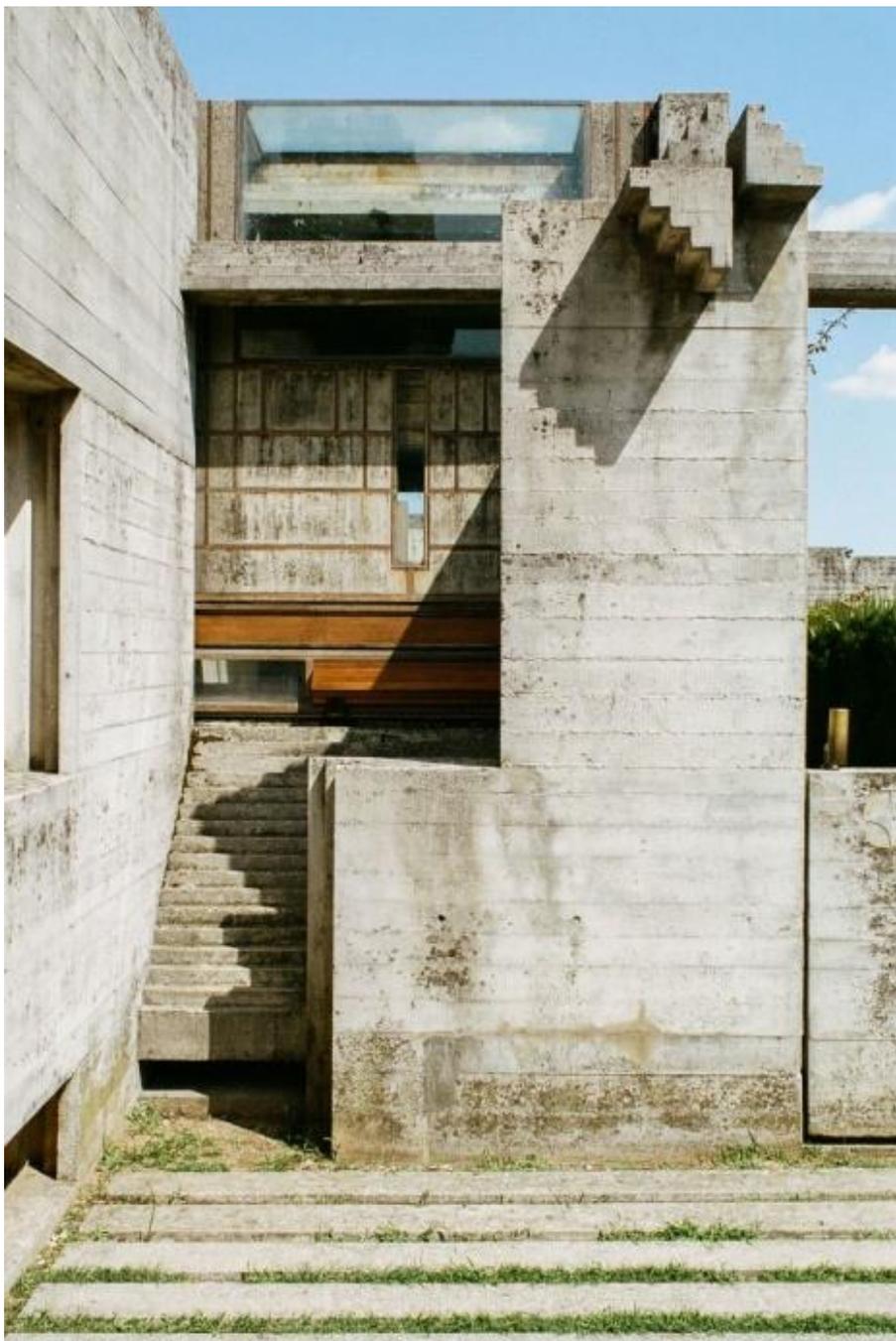


Figura 1. Riqueza de detalles. San Vito d'Altivole, Italia. 1969-78. Carlo Scarpa. **Fuente:** Fotografía de Ivo Stani 2018 recuperada de <https://www.ivostani.ch/9376821/altivole#>



Figura 2. El juego como exploración corporal. *Le Volcan* de Oscar Niemeyer en El Havre, Francia. **Fuente:** Registro del autor, 2019.

Las cualidades materiales también comunican aspectos inmateriales, entre ellas el *paso* del tiempo. Pallasmaa señala que “la erosión natural y el rastro del uso ‘humanizan’ los edificios y los paisajes construidos haciendo que su historia épica sea palpable” (Pallasmaa, 2016, p. 118). De igual manera, los utensilios cotidianos suelen mostrar un aspecto general de pérdida del lustre por el *paso* del tiempo, pero también revelan, en el desgaste desigual de la materia, los modos repetidos en que fueron utilizados; la arquitectura, silenciosamente⁵, se reviste del mismo tipo de huellas⁶. Sin embargo, ciertos materiales de superficies duras y lisas no se dejan alterar fácilmente; según Benjamin (1989), materiales como el acero o el vidrio, donde resulta difícil dejar huellas, provocan cierta pobreza de la experiencia. Para Hale, esa acumulación de huellas determina dos tipos de tectónicas: la tectónica de la construcción, que se expresa en huellas propias del proceso de fabricación, y la tectónica de la ocupación, conformada por las huellas debidas al uso cotidiano (Hale, 2017, p. 79). De manera que, la implicancia de las huellas constructivas y de usos anteriores del espacio conformaría otra narrativa de la dimensión temporal de la arquitectura. Ciertamente, “la adaptación de nuestro cuerpo y los movimientos de éste en el interior y en torno a un edificio también se ven afectados en gran medida por nuestro sentido háptico” (Yudell en Bloomer & Moore, 1982, p. 83), por consiguiente, las diferentes texturas de las superficies, tanto las diseñadas como las ocasionadas por el desgaste cotidiano, provocarán cambios en la velocidad del movimiento y en el modo de percibir el tiempo.

Se aprende a proyectar considerando las variables de forma, función y estructura del espacio, aunque consciente o inconscientemente se proyecta (en) el tiempo. Los espacios arquitectónicos reproducen tiempos específicos en ellas, son escenarios inmóviles pero vivos que reflejan las relaciones sociales de un momento histórico de la humanidad; están, además, dominados por diferentes ritmos, desde los propuestos a partir del proyecto por

⁵ La idea del silencio es expuesta por Jullien (2010) para dar cuenta de aquellas transformaciones que, por ser tan lentas, no son perceptibles a la vista pero que sin embargo suceden. El autor afirma que “no [las] percibimos porque nuestra inteligencia trocea, aísla, estabiliza” (Jullien, 2010, p. 35). Para entender este proceso son fundamentales las constancias perceptivas (Merleau-Ponty, 1984, pp. 313-331).

⁶ Cabe destacar que si hay vestigios que remiten al pasado es porque llevamos esa significación del pasado en nosotros, por lo tanto, la percepción de esas huellas es en sí un fenómeno presente.

medio de diversas representaciones formales estáticas (sintaxis y substancias formales tangibles e intangibles), hasta los ritmos vitales de su habitabilidad. La temporalidad no llena una fracción espacial, no se presenta frente al observador, pero la percibe conforme atraviesa el espacio. Desde este planteo fenomenológico, centrado en el sujeto, se quiere remarcar que es a través de la experiencia corporal, al realizar un tipo de acción intencional y atencional⁷ en un contexto determinado, que se perciben e interpretan las dimensiones temporales de la arquitectura.

El cuerpo de la experiencia

“La naturaleza está en el interior, dice Cézanne” (Merleau-Ponty, 1986, p. 19), el tiempo, como el espacio, aunque invisibles, están allí justamente porque nuestro cuerpo toma consciencia de ellos. Las cosas se nos hacen presentes de manera carnal. El cuerpo es la síntesis, el resultado siempre provisorio de todas las experiencias del pasado en el presente, es decir que el acto de percibir es una acción relacional al menos en dos sentidos asociantes: por una parte, dirigido a la estructura que se establece entre el cuerpo y el espacio circundante, que viene definido por nuestro sistema háptico, a través de las manifestaciones materiales del espacio y los objetos en él; por otra parte, al tiempo como suma de experiencias pasadas que conforman la serie de filtros culturales de nuestra percepción y al tiempo vivido como experimentación corporal en constante duración. Holl sostiene que la arquitectura opera como un marco referencial para medir el tiempo vivido en la cotidianidad de la vida urbana y que “con la construcción de la arquitectura se da material y forma a un lugar determinado, así como una *durée réel*” (2011, p. 26). Sin embargo, ese tiempo vivido (el de la experiencia) sólo se puede medir en términos de sensibilidades, tensiones y emociones; y no sólo tiene una medida diferente, sino una estructura completamente diferente a la del tiempo práctico o científico (Langer, 1953, p. 109). Esas diferencias se expresan como subjetividades semejantes al acto de escuchar música, se crea una situación temporal virtual y personal (en cuanto impulso que actúa de manera invisible o inconsciente) paralela al tiempo que transcurre cronológicamente.

La proyección del espacio, como fase primera de la producción arquitectónica, es una simulación mental que está culturalmente condicionada por la percepción sensorial de espacios reales que han sido experimentados corporalmente. Es decir que las experiencias acumulan conocimientos que serán parte de la materia prima del proyecto arquitectónico. El sujeto que experimenta un espacio es un cuerpo que se mueve y ese movimiento incorporado relaciona espacio, tiempo y cuerpo en el acto. Podría decirse que las características espaciales del movimiento se perciben en extensión, mientras que las temporales en el acaecimiento de sucesos o acciones, es decir en procesos. Entonces, el cuerpo percibe con sentido(s) la extensión del espacio por fragmentos que *aparecen* en tanto se encuentre en movimiento y, el tiempo del recorrido conjuga los eventos devolviendo la unidad espacial de la arquitectura; de ahí que, la velocidad de desplazamientos del cuerpo en el espacio se convierte en una variable sensible. Pero el espacio, a su vez, tiene movimiento y velocidad estáticos propios, una serie de dimensiones temporales representadas en su estética, así, por ejemplo, ciertos espacios arquitectónicos pueden comunicar o disponerse a ser percibidos como dinámicos, dilatados, fluidos, entre otros. Incluso el ritmo, la pausa, la composición de llenos y vacíos del proyecto arquitectónico, son comparables a la composición musical de sonidos y silencios que construyen un tiempo determinado.

El tiempo en el espacio puede apreciarse a través de la experiencia corporal pues “nace de *mi* relación con las cosas” (Merleau-Ponty, 1984, p. 420). Las obras arquitectónicas, más que un marco, son un complejo continente donde transcurrirán los tiempos de aquellos sujetos que, eventualmente, las habiten. Cuando Merleau-Ponty indaga sobre la visión y la obra de arte pictórica, desde su perspectiva fenomenológica, concluye que “si ninguna

⁷ Parte de la investigación en curso indaga en las habilidades, el dominio técnico y el conocimiento tácito involucrados en el acto de dibujar a mano alzada el espacio arquitectónico construido. La hipótesis que allí se plantea es que al dibujar para reconocer el espacio se desarrolla una cognición corporal y arquitectónica distinta a la habitual.

obra se acaba absolutamente, cada creación cambia, exalta, recrea o crea de antemano todas las otras (...) porque tienen casi toda la vida por delante” (Merleau-Ponty, 1986, p. 70); lo inacabado sugiere que el sentido no está rigurosamente expreso y que cada persona aprehende en el habitar su propio sentido, pero además, que una obra abre camino no solo a su invisible mutación en el tiempo (recrearse), sino también a otras tantas obras de las que será referencia. Aunque ¿es posible considerar las obras arquitectónicas como inacabadas incluso después de su desaparición definitiva? ¿Cómo interviene el contexto temporal en la percepción de los mismos espacios arquitectónicos? ¿Se perciben de otra manera? Ciertamente, en esta era de la comunicación y la información se han generado cambios en los modos de acceso al conocimiento y, consecuentemente, cambios perceptuales. Coinciden, entonces, dimensiones temporales simultáneas, en el espacio mismo como en el conjunto de subjetividades que lo habitan, susceptibles de considerarlas como una especie de cartografía temporal.

Ahora bien, actualmente se vive una histórica ruptura en el modo de relacionarnos con el mundo, que da lugar, entre otras tantas, a novedosas formas de reconocer, diseñar y de habitar los espacios arquitectónicos. Dicha ruptura consiste, siguiendo a Serres (2014), en una importante revolución cultural y cognitiva similar a la ocurrida con la escritura y con la invención de la imprenta. Si nuestra relación con el mundo está cada vez más mediada por las tecnologías ¿qué sucede con la experiencia sensible y cómo impacta esta situación en la disciplina?

La crisis de la experiencia sensible

Desde las críticas desarrollada por Benjamin, hasta las ideas de Virilio sobre la catástrofe global que conlleva la *hipercentralidad* tecnológica, el progreso y la velocidad, se viene expresando un empobrecimiento o crisis de la experiencia sensible. En la actualidad, cuando paradójicamente las realidades se ven *augmentadas*, muchas de esas críticas vinculadas con experiencias del siglo pasado, lejos de quedar obsoletas, se hacen cada vez más sustantivas. En la disciplina arquitectónica este escenario crítico influye en su producción y en su utilización, es decir, no sólo en el accionar de diferentes prácticas que la comprenden tales como el diseño, el cálculo, la construcción material de la obra, entre otras, sino también como contexto espacial del desarrollo de la mayor parte de nuestras actividades cotidianas. Pallasmaa sugiere que “la desaparición del tiempo experiencial se hace igualmente patente en la evolución de la arquitectura” (Pallasmaa, 2016, p. 116). En efecto, las lógicas del progreso de la sociedad contemporánea, el veloz agotamiento de las modas, el vertiginoso avance de las tecnologías, los servicios y las comunicaciones, se contraponen a lo pretenciosamente permanente de la arquitectura.

La velocidad necesaria para recorrer las distancias de las ciudades contemporáneas en constante expansión, requiere medios cada vez más veloces y aislados del entorno; como consecuencia, se reducen las cualidades sensibles de la experiencia. Sennett reconoce una privación sensorial “que parece caer como una maldición sobre la mayoría de los edificios modernos” (Sennett, 1997, pp. 17-18). Podría decirse que la experiencia sensible está cada vez más mediada por un tiempo en constante aceleración y un espacio que se empequeñece en representaciones. Virilio propone que las relaciones de poder y dominio están dadas por la velocidad y no por las tecnologías; explica que, “con la aceleración ya no hay el aquí y el allá, sólo la confusión mental de lo cercano y lo lejano, el presente y el futuro, lo real y lo irreal” (Virilio, 2003, p. 45). La velocidad, a la vez que reduce la escala espacial y temporal, restringe la experiencia corporal. Cacciari, plantea que los actuales deseos de poder transportarnos al instante, tan rápido como sucede en con las tecnologías informáticas, contrasta con nuestra condición corporal, “todos los días nos vemos obligados a descubrir que todavía somos unos cuerpos, y nos movemos con medios que todavía son unos cuerpos que no pueden compenetrarse” (Cacciari, 2010, p. 48).

Paradójicamente, al tiempo que se hacen más extensas las distancias y más veloces los medios de transporte, nuestros cuerpos pierden movilidad y muchas experiencias suceden inmóviles dentro de diferentes *cápsulas*⁸.

En la actualidad, el espacio real deviene un impedimento para cumplir cierto deseo de replicar la fluidez que se da en el *ciberspacio*. De acuerdo con Virilio (2003), estas son las condiciones de una *hipermodernidad* caracterizada por el exceso de velocidad de acontecimientos, de estímulos y de tiempo. Simultáneamente, el empequeñecimiento del espacio corresponde a esa aceleración histórica donde “la pantalla del ordenador, las tecnologías de la comunicación, atentan contra los momentos de invención, contra los tiempos intermedios, potenciales lugares de poder” (Giunta en Virilio, 2001, p. 18). En este contexto, si bien las tecnologías se posicionan como herramientas creativas para ampliar la percepción del espacio —del urbano, del arquitectónico, del corporal, del virtual—, en ese mismo acto extensivo de las capacidades perceptivas (principalmente las visuales, auditivas y motoras), se da un alejamiento de lo próximo y de lo tangible, es decir que se reducen o desfavorecen otros sentidos. Particularizando en la arquitectura y en función de la resistencia de lo analógico frente a lo numérico, el autor exclama que “lo arquitectónico se convirtió en un arte audiovisual, ¡y la pregunta pendiente es saber únicamente si, mañana, se transformará en UN ARTE VIRTUAL!” (Virilio, 2001, p. 93). Según Cacciari (2010), habría una correspondencia entre los requerimientos de los modos de habitar y la calidad de información que recibimos de los hechos reales. Del mismo modo que la modalidad hipervincular en que se explora el mundo virtual, la movilidad a través del tiempo de un espacio se ve afectada por las propiedades intrínsecas: mientras más veloz, depurada y simplificada (más acabada) se presenta la información, más rígida se percibirá. Benjamin (1999) ya encontraba en el modo informativo del periódico una parálisis, una desencarnación del cuerpo de la experiencia. Según Virilio “la historia del arte de edificar nos tiene alejados de la historia de los usos y las costumbres” (Virilio, 1993, p. 145), en otras palabras, se está estudiando la arquitectura disociada de la experiencia del espacio y el tiempo vivido —desencarnada—. No obstante, para operar en este modelo actual de interfaces se requiere haber construido *a priori* una posición, y posicionarse es una actividad esencialmente práctica, es aprehender el mundo y ordenar lo percibido en la experiencia. Refiriéndose al avance de una atrofia de la experiencia, Benjamin sostiene que “la narración no pretende, como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que la encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia” (1999, p. 11), quizás es en ese modo o *tiempo narrativo* donde se hace perceptible y comunicable una escala del tiempo en la arquitectura. Esa narrativa se parece a la fenomenología porque corresponde a la descripción como despliegue de sentidos, como un camino experiencial.

Hasta aquí se desplegaron algunos atributos del proyecto que operan, por así decirlo, como dimensiones superpuestas de la arquitectura. Se situó al cuerpo en movimiento como instrumento de medida y se propuso la posibilidad de estudiar la escala temporal a partir de variables del espacio arquitectónico como la composición, la forma, la materialidad o las huellas de uso y constructivas; variables que repercuten directamente en la experiencia. Además, se revisaron algunas ideas críticas que advierten una crisis de la experiencia sensible. Se enfatizó en aquellos elementos que aportan a comprender las dimensiones temporales de la arquitectura. A continuación, se presenta el doble caso de estudio para profundizar y revisar la base conceptual elaborada.

2. Reflexión a partir del estudio de casos

El espacio del *Workshop*, según sus proyectistas, se diseñó como un paisaje. A partir del minucioso estudio y cálculo de las múltiples direcciones, proporciones y agrupamientos de las diferentes columnas se forma la idea de un “bosque”. Por su parte, la *Plaza* fue proyectada con una deliberada intención de colocar al paso del tiempo

⁸ La cápsula es un dispositivo que crea un *ambiente* artificial que minimiza la comunicación con el exterior formando su propio entorno espacio-temporal (De Caüter, 2004, p. 45).

en el centro de la experiencia de un espacio semiexterior y versátil. La resultante formal de los dos proyectos estimula, de diferentes maneras, la exploración y la pregunta acerca de la experiencia corporal. Frente a lo expuesto ¿cómo actúa esta originalidad espacial en la percepción del tiempo?

Como se ha explicado en la introducción, ésta se trata de una reflexión especulativa en lo que concierne a la experiencia vivencial, se apelará pues a los modos de interpretación disciplinarios aprehendidos: representaciones en plantas, vistas, cortes, fotos, videos y descripciones de la obra, entre otras. En el *Kanagawa Institute of Technology Workshop y Plaza*, obras del estudio del arquitecto japonés *Junya Ishigami + associates* (Figura 3), se verifica la vinculación de componentes proyectuales como la dimensión temporal, el equipamiento como variable de la escala humana, la identificación con la naturaleza desde la pauta estructural y espacial, que constituyen una unión indivisible con las ideas formales, funcionales y técnicas.



Figura 3. Mapas de ubicación y fotografía del *Workshop* junto a la Plaza del KAIT. **Fuente:** Fotografía recuperada de Internet y modificada, cortesía *Junya Ishigami + Associates*.

Juguemos en el *Workshop*

Servicio	Talleres para estudiantes del <i>Kanagawa Institute of Technology (KAIT)</i>
Año	2004
Dimensiones	47 x 46 m.
Superficie	2000m ² (aprox.)
Ubicación	Campus del Instituto de Tecnología en Kanagawa de la ciudad de Tokio, Japón.
Estructura	El taller no tiene paredes, consta de 305 pilares de acero pintado –mientras que unos trabajan a compresión otros lo hacen a tracción.



Figura 4. a, b, c, d y e. Fotografías del exterior e interior del *Workshop* (fuente: <https://iwan.com/portfolio/junya-ishigami-kanagawa-institute-of-technology>). f. Diagrama de reconocimiento 15/07/2010 (Ishigami, 2011. Pág. 58). g. Dibujos y esquemas realizados a partir de videos en Internet.

En el *Workshop*, la imposibilidad de una orientación u ordenamiento estándar del mobiliario provoca un despliegue irregular y cambiante que podría conjugarse como la fauna de ese paisaje intencionado. Por otra parte, el mobiliario suple una función que la materialidad propia del proyecto (vidrio y metal) no posibilita, *i.e.* dejar huellas de lo acontecido. El agrupamiento del mobiliario y de las columnas genera numerosos pequeños espacios dispersos y sin contornos aparentes que conforman el gran espacio de taller. Según el propio Ishigami, el *Workshop* está diseñado como un paisaje, inspirado en la idea de bosque, un espacio que probablemente siga un sistema específico del cual no repararemos, pero que aún sin reconocer dicho sistema se logran realizar diferentes actividades en él. La intención de concebir un edificio como un espacio poblado de “árboles” parece procurar, no sólo la cualificación de un espacio interior como uno exterior, sino que también propone la posibilidad de situaciones deliberadamente descontroladas. Ishigami plantea la creación de un espacio que tiende a *regenerarse*, desarrollarse o expandirse, es decir que se presenta como una especie de naturaleza artificial. Quizás también, como en la naturaleza, la dimensión del tiempo en el *Workshop* instituya una especie de ciclo, más allá de la apertura y cierre regular de sus puertas, perceptible sólo a través de la experiencia corporal. Debido a la posición, dirección y tamaño de las columnas, en su relación con el observador el espacio se percibe diferente desde cada punto -a veces más abierto, otras más cerrado-; en ese sentido, a partir del diseño se plantea una inquietud corporal de exploración o rastreo espacial: una especie de primer tiempo para encontrar(se) y ordenar(se) (en) el *Workshop*.

Se juega allí una comprensión del todo en la parte y de la parte en el todo (Figura 4 c y d), según Ishigami se debe mantener la atención en el todo, incluso cuando se mire un pequeño espacio, hay que mantener la vista en lo general, ya que el edificio tiene una totalidad rizomática diferente a la de lugar (Ishigami, 2011, p. 66). En este punto parece vincularse con la teoría del fractal de Mandelbrot (1967), el espacio y el tiempo vivido del proyecto arquitectónico ya no es mensurable por instrumentos corrientes de medición, requiere construir otra escala de medida. Cada parte del *Workshop* contiene en sí mismo la lógica del todo, una especie de individualidad que se manifiesta como universal. Sin embargo, en la experiencia corporal de ese espacio, prevalecen, por las actividades que allí se desarrollan, dos escalas temporales: por una parte el tiempo del trabajo, dilatado, que se propaga, se estira o elonga en su decurso y, por otra parte el tiempo del movimiento, de atravesar el espacio, un tiempo fragmentado, marcado por acontecimientos —emparentado al tiempo post-metropolitano que requiere de cierta exploración para encontrar el lugar de la pausa—.

La noción de espacio hodológico, aquella que permite vislumbrar el sistema de caminos posibles para alcanzar diferentes lugares dentro del espacio continente, en el *Workshop* se pone en crisis; los caminos se crean y recrean sin orden aparente, la trama de líneas de actuación en el espacio no configura un sistema regulado. Según Ishigami, la idea era diseñar un edificio de la manera más precisa, arbitraria e intencional posible (Ishigami, 2011, p. 74), esto provoca un estado de incertidumbre⁹. Es decir, la imagen del conjunto de sitios que conforman el espacio como un todo es inconstante en el tiempo y, si no fuera por cierta organización de las áreas de trabajo, podría pensarse que obliga a construir, con cada encuentro, una renovada imagen mental del mismo (Figura 5). Acostumbrados a talleres o espacios áulicos rigurosamente ordenados, rígidos e inmutables —incluso, muchas veces, en espacios flexibles—, el *Workshop* podría considerarse como un espacio arquitectónico de extrañamiento¹⁰, pues desalienta cualquier tipo de automatismo. Retomando la relación entre el espacio continente y el mobiliario disponible, en el proyecto se altera la escala natural de los objetos dispuestos en el interior; en otras palabras, la relación no está planteada entre un objeto y los de su especie o un objeto y su ambiente habitual, sino entre el equipamiento y la desaparición expresa de la arquitectura. Esta alteración, que no podría considerarse estrictamente escalar, forma una correspondencia inusual entre los objetos contenidos y el espacio continente.

⁹ A través de unas cámaras puede verse cómo, incluso las mismas personas o grupos de personas que regularmente atraviesan el *Workshop* de un punto a otro, trazan caprichosamente diversos caminos.

¹⁰ En (Bizzotto, 2020), a partir de la experiencia corporal en una obra arquitectónica singular, se profundiza en la noción de extrañamiento corporal.



Figura 5. Cámaras colocadas para estudiar el comportamiento de las personas en el espacio del Workshop
Fuente: Ishigami, 2011. Pág. 82 y 84.

Al interior el tiempo más que sucederse linealmente se entiende en un desenvolvimiento espiral, en lo orgánico, multidimensional y heterogéneo. El contraste escalar, entre el gran espacio total del edificio y el mínimo espacio personal del equipamiento, sólo puede explicarse a través de la correlación variable de sus diferentes estados, una especie de “intimidad de lo redondo” diría Bachelard. Para Ishigami se plantea aquí una relación diferente que en la arquitectura, donde se puede notar que ciertos elementos están para cumplir una función; por el contrario, busca una racionalidad que puede ser menos sobre una simple correspondencia lineal de función y forma, y más sobre la vinculación de nuevas relaciones en medio de una complejidad inconmensurable e infinita (Ishigami, 2011, p. 57). En contraste con lo anterior, la forma desde el exterior es fácilmente aprehensible e inmutable (salvo por la escena que refleja en sus vidrios. Figura 4 a); la figura geoméricamente definida, rigurosa y cerrada del contenedor, niega cualquier referencia vertical y profundiza la fuga horizontal (Figura 4 b). Allí, aparentemente no hay nada que explorar, parece que todo está dado por supuesto y expone ciertos determinismos: los canales del perímetro mecanizan un movimiento lineal y homogéneo, la rigidez formal hace pensar en un tiempo-espacio lógico y rigurosamente dispuesto.

“Los talleres, hoy como ayer, han sido y son un factor de cohesión social mediante rituales de trabajo” (Sennett, 2009, p. 96). Ahora bien, el *Workshop* procura un espacio flexible, en sentido de asistemático –donde las personas pueden encontrar nuevos modos de uso– y no en sentido de multipropósito como generalmente se da en arquitectura. La flexibilidad ha sido proyectada a partir de los cambios del mobiliario cuya disposición se define por la necesidad del tipo de relaciones. Pero, volviendo a Sennett, los modos de aprendizaje y de creación en los talleres se conforman a partir de rituales; es decir que consisten en actividades que guardan cierta repetición de movimientos, gestos o actitudes. Probablemente en la arquitectura, como construcción de espacios habitables, se encuentre un tiempo consagrado, tal como en la creación y recreación del trabajo artesanal¹¹, dedicado especialmente al deseo de realizar bien las históricas tareas que (se) renuevan.

En el espacio cerrado del *Workshop*, los laterales transparentes y la iluminación natural cenital introduce una parte importante de la atmósfera exterior (Figura 4 e); los pequeños cambios climáticos, de luminosidad por el paso de una nube, incluso las lluvias podrían reconocerse desde el interior, como bajo árboles, haciendo perceptible las condiciones temporales. Del mismo modo que en el espacio semi-cerrado de la *Plaza*, aunque en ésta la lluvia puede penetrar a través de las aberturas en la cubierta. Resulta paradójico que el *Workshop* deviene, a través del diseño arquitectónico, una especie de paisaje exterior, de arboleda, de bosque; mientras que la *Plaza*, por el contrario, se cierra en una línea de horizonte artificial.

El horizonte artificial de la *Plaza*

Servicio	Plaza para estudiantes del <i>Kanagawa Institute of Technology (KAIT)</i>
Año	2020
Dimensiones	El proyecto se inscribe en una forma regular de 55 x 89m (aprox.)
Superficie	4000m ² (aprox.)
Ubicación	Campus del Instituto de Tecnología en Kanagawa de la ciudad de Tokio, Japón.
Estructura	La Plaza semi-cerrada cuenta con un plano de acero superior inclinado de 12 mm de espesor apoyado sobre las cuatro paredes laterales.

¹¹ De hecho, en su tesis de maestría (García Pérez, 2013) coloca al *Workshop* como un manifiesto construido y a Ishigami como un arquitecto artesano, capaz de adaptarse y manipular hábilmente las nuevas técnicas y tecnologías proyectuales y constructivas.

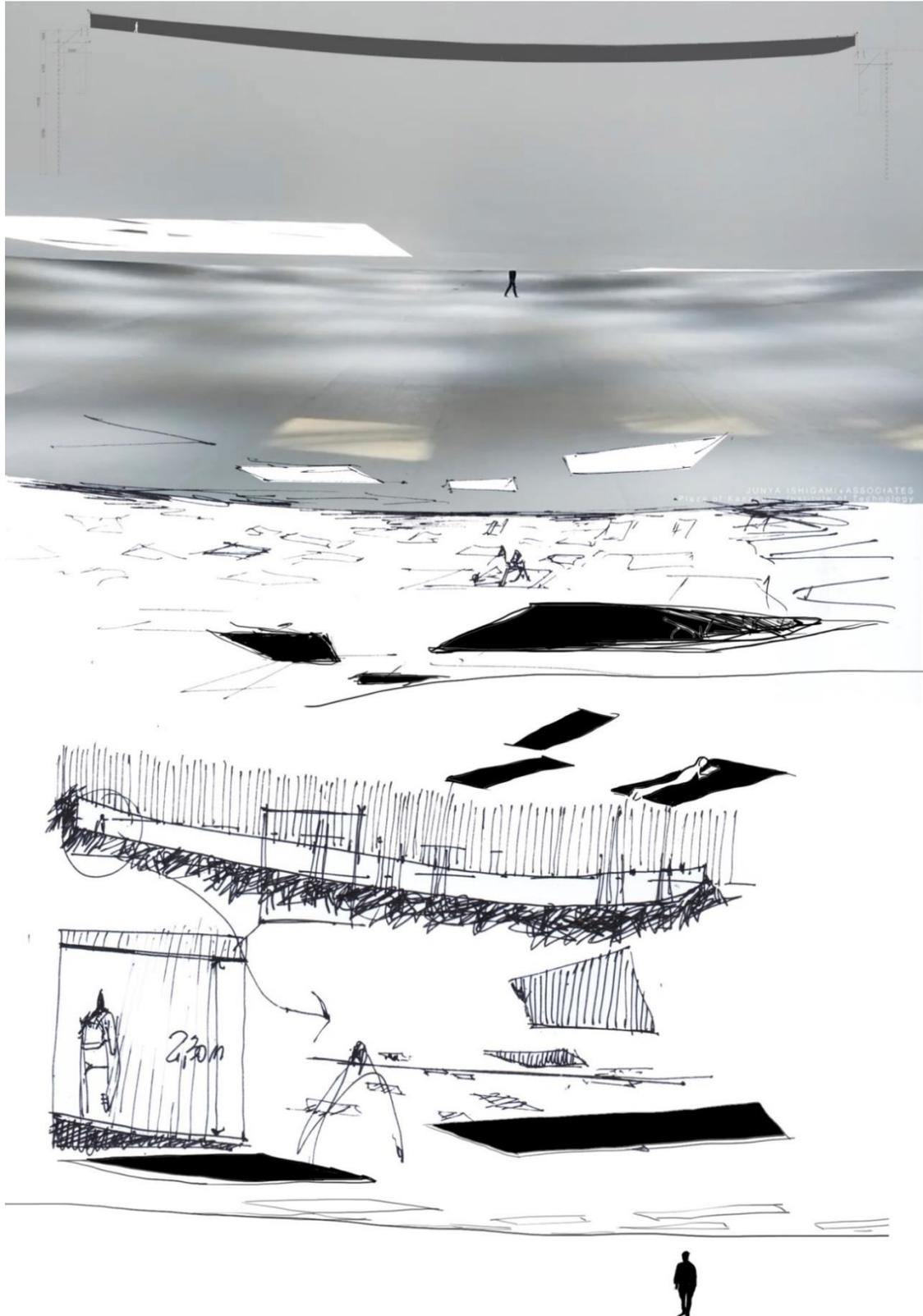


Figura 6. a. Captura de pantalla intervenida con corte (video producido por *Junya Ishigami + Associates*. **Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=Q95v73kTJZ4>). b y c. descansar y leer. d. Corte y detalle esquemáticos. e. El cuerpo única referencia vertical (como eslabón entre cielo y tierra).

El proyecto de la *Plaza*, por su parte, pone en crisis la idea de lugar, no por negar la necesaria interacción entre la arquitectura y el cuerpo, sino porque no se distinguen *direcciones, centros o áreas* (Norberg-Schulz, 1975), allí el cuerpo los crea momentáneamente con su actividad. Es un espacio para la imaginación y no tanto para el entendimiento, no es un campo de acción sino más propiamente un campo de transformación: la acción está localizada y transcurre en lapso que es claramente distinguible; por el contrario, la transformación es un fenómeno integral, continuo y lo suficientemente lento como para hacerse imperceptible. La *Plaza* parece modificar nuestra conciencia naturalizada de percepción y concepción de *plaza*, la del *KAIT* resulta un dilatado espacio blanco con un cielorraso muy bajo, plano, con una serie de aberturas rectangulares y una leve curvatura que se replica en el plano de piso. Según Ishigami, si podemos producir un horizonte como un contorno, quizás podamos planificar concretamente un paisaje como un espacio que tiene forma (2011, p. 91), pero, crear un horizonte circundante posibilita también crear una extensión visual aparente y alejar virtualmente lo cercano. Esta idea de horizonte permite pensar en un tiempo que no puede medirse, que no se percibe más allá de la luz, las nubes, el viento o la lluvia que atraviesa por las 59 aberturas de su cubierta; en palabras de Ishigami “los cambios naturales que percibe el cuerpo se convierten en el escenario arquitectónico” (en Barba, 2021). En contraposición con la noción de *utilización*, que supone una idea predeterminada, “el énfasis está (puesto) en la experiencia física a lo largo del tiempo” (Ishigami en Barba, 2021), es así cómo, la ambigüedad y la indeterminación conceden a la *Plaza* inimaginables tipos de apropiación y consecuentemente, la posible acción de los cuerpos se multiplica.

Las proporciones del espacio de la *Plaza* alteran la percepción habitual de la escala espacial; el techo, con una altura promedio de 2.3m, cubre la inmensa planta sin obstáculos físicos. Una altura tan baja tiene connotaciones de refugio e intimidad, pero en un espacio tan vasto interviene otra escala, similar a la de un paisaje. El *cielo* de la *Plaza* está arriba pero no es etéreo ni divino, es material como el piso y puede tocarse con las manos; el cuerpo, único eslabón vertical, resuelve la unión entre esos dos planos horizontales (Figura 6 e). A medida que se ensancha uniformemente el paisaje, todo se vuelve indiferente ¿dónde se fija entonces la atención? Quizás, precisamente, en esa inserción del cuerpo (en otros cuerpos) como la única referencia vertical del *medio*, ya que la *Plaza* del *KAIT* se muestra despojada de mobiliario, no hay ningún objeto que obstaculice el accionar o la vista. Entonces, si los espacios nacen de la relación entre la arquitectura y los elementos no arquitectónicos, y la relación con quienes los perciben (Ishigami, 2011, p. 81) el énfasis aquí está puesto en la segunda de estas relaciones. La percepción construye a través del cuerpo en movimiento y en interacción con el contexto, más que la arquitectura en sí, los posibles espacios y tiempos.

Los elementos compositivos del espacio arquitectónico reguladores del tiempo, por llamarlos de alguna manera, como las sucesiones ordenadas de llenos y vacíos, la repetición regulada o ritmada de elementos como intercolumnios, las diferenciaciones de tamaños y proporciones de los espacios, la diversidad de texturas y materialidad, son variables ausentes o insignificantes en estos proyectos de Ishigami. La aparente irregularidad o desorden en el *Workshop* como el diáfano espacio de la *Plaza* y la uniformidad tonal y textural de sus componentes, forjan la ilusión de un tiempo homogéneo, aunque, las dimensiones temporales crean continuos cambios cualitativos: en el *Workshop* el espacio es visualmente fluyente, pero el movimiento pareciera estar entrecortado por un plano atencional para decidir a cada paso el camino a seguir o, más precisamente, a *crear*. El cuerpo, frente a tal indeterminación, “demanda una suerte de reajuste, demanda certeza. Algo sucede con el espacio; el tiempo se modifica” (Dantas en Parodi Rebella, 2011, p. 216). Igualmente, en la *Plaza* se da una indeterminación vivencial del espacio que interviene en la percepción del tiempo; desde ciertas posiciones, el plano de piso se une con el plano de cubierta y constituyen un horizonte interior que simula una expansión del espacio, una *distancia* que altera la percepción del tiempo.

Al enseñar lo dispar y la contra clasificación como posibles respuestas de diseño de espacios que tiendan a unificar lo disperso (en disciplinas) del saber, Serres propone que “lo desigual tiene virtudes que la razón no conoce. Práctico y rápido, el orden puede, sin embargo, aprisionar; favorece los movimientos, pero acaba

congelando” (2014, p. 66); subyace allí la idea de un tiempo ordenado y regulado como el tiempo cronológico. El autor continúa exponiendo que “por el contrario, el aire penetra en el desorden, como un mecanismo que tiene juego. Y el juego provoca la invención.” (Serres, 2014, p. 66), algo similar sucede en el *Workshop* y en la *Plaza* donde los espacios, como verdaderos paisajes, se mezclan y confunden, constelados de posibles acciones. Al liberarse de la tipología y contemplar los espacios en términos de paisaje, Ishigami consigue la invención de un juego para inventar, con el cuerpo, otro tipo de dimensión arquitectónica.

Las obras de Ishigami, se presentan como espacios que parecen alterar la percepción habitual de las dimensiones temporales en la experiencia corporal a partir de la disposición, escala, materialidad y relación de los elementos arquitectónicos que los conforman o bien con la expresa desaparición de ellos. Ishigami crea paisajes con dimensiones diferentes a las habituales y luego se convierte en etólogo para estudiar el comportamiento de los sujetos que los habitan (Figura 5). No se detiene en el objeto arquitectónico en sí, sino que lo estudia y a su historia como una arqueología de lo vivido, pues en el modo en que se percibe el espacio encuentra una manera específica de dar forma a nuevos diseños.

3. Conclusiones

A partir de indagar en escalas experienciales de la arquitectura, es posible afirmar que las cualidades del espacio arquitectónico pueden alterar la percepción de las dimensiones temporales. La idea de escalas temporales en la arquitectura se presenta como un atributo significativo capaz de estimular el desarrollo del proceso proyectual. De allí se desprende, que la manipulación intencionada de ciertos componentes proyectuales como la estructura, las proporciones, la geometría, la materialidad, el color y fundamentalmente la escala, no sólo aportan al proceso creativo del proyecto, sino que además, favorecen la generación de situaciones de extrañamiento mediante las cuales se enriquece el repertorio perceptivo habitual. Se desglosa también, que la escala temporal de la arquitectura está caracterizada principalmente por el tipo de acción significativa que el cuerpo, como sujeto de la experiencia, realiza en un espacio arquitectónico determinado; en ese sentido el movimiento y la velocidad se hacen indispensables para su estudio.

La dificultad de emprender una investigación relacional entre nociones tan disímiles, como el cuerpo, el espacio arquitectónico y el tiempo, que suelen abordarse por separado, se desdibuja en la experiencia real, donde (co)operan en unidad. Sin embargo, como se ha visto, fenómenos propios del avance tecnológico como la instantaneidad, la aceleración o el exceso de estímulos, han posibilitado que ya no exista un único emplazamiento del cuerpo en el espacio, sino que se disloque y se multiplique virtualmente en diferentes sitios; en este contexto, el cuerpo pierde singularidad, así como la experiencia sensible de la arquitectura, desarticula su unidad. Espacios como los de Ishigami tienden a devolver la necesaria pausa reflexiva a la disciplina.

El *Workshop* y la *Plaza del Kanagawa Institute of Technology* de *Junya Ishigami + associates* aportan a una comprensión más amplia de la arquitectura y de las dimensiones que allí intervienen. El estudio del espacio arquitectónico a partir de representaciones resulta insuficiente; es indudable que para una adecuada interpretación y reconocimiento de las escalas temporales resulta imprescindible considerar los sentidos y acciones propias de la experiencia corporal, tales como: la cinestesia, la orientación, la percepción háptica, recorrer el espacio con la atención perceptiva que distingue lo sutil del cambio, reconocer los sonidos que conforman su singular paisaje sonoro, escudriñar las texturas, entre otras. Con esto se quiere subrayar que además de los saberes teóricos, incorporar la experiencia corporal a la cognición arquitectónica permitiría alcanzar el conocimiento pleno del objeto de estudio.

Las dimensiones temporales en la arquitectura no existen como tal, sino que se construyen en la experiencia. La idea de escalas temporales es susceptible de ser interpretada bajo diversas posiciones, sin embargo, es importante

destacar a la fenomenología como un campo abierto para continuar explorando e indagando acerca de la temática, ya que remite a la experiencia de un sujeto encarnado en espacios y tiempos vivenciales que se encuentran relacionados y en constante cambio.

Bibliografía

- Allen, G., & Moore, C. W. (1978). *Dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala*. (P. Bonet & E. Riambau i saurí, Trads.), 1976. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. (J. Aguirre, Trad.). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire. 1939*. elaleph.com.
- Bizzotto, L. J. (2020). Extrañamiento. La experiencia corporal en el espacio alterado del ex Molino Marconetti. *AREA*, 26(2), 1-16. Recuperado de https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2602/2602_bizzotto.pdf
- Bloomer, K. C., & Moore, C. W. (1982). *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*. (M. T. Muñoz Jiménez, Trad.), 1977. Madrid: H. Blume.
- Cacciari, M. (2010). *La ciudad*. (M. Puente, Trad.), 2004 (4.ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- De Caüter, L. (2004). *The Capsular Civilization: On the City in the Age of Fear*. Rotterdam: NAI Publishers.
- García Pérez, A. (2013). *El KAIT de Ishigami como manifiesto de una arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica Madrid, Madrid, España. Recuperado de <http://oa.upm.es/35486/>
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. (J. Sainz, Trad.), 1941. Barcelona: Reverté.
- Hale, J. A. (2017). *Merleau-Ponty for architects*. Nueva York: Routledge.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. (M. Eguía, Trad.), 1990 (Vol. 53). Buenos Aires: Amorrortu.
- Holl, S. (1997). *Entrelazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Holl, S. (2011). Cuestiones de Percepción Fenomenología de la arquitectura, 1-18.
- Ishigami, J. (2011). *Junya Ishigami - Another scale of architecture*. Tokyo: Seigensha Art Publishing.
- Jullien, F. (2010). *las transformaciones silenciosas*. (J. M. Marcén, Trad.), 2009. Barcelona: Bellaterra.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and form: a theory of art*. New York: Charles Scribner's Sons. <https://doi.org/10.2307/2020671>
- Mattens, F. (2011). The aesthetics of space: Modern architecture and photography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(1), 105-114. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01451.x>
- Merleau-Ponty, M. (1984). *Fenomenología De la Percepción*. (J. Cabanes, Trad.), 1945. Barcelona: Planeta-Agostini.

- Merleau-Ponty, M. (1986). *EL ojo y el espíritu*. (J. Romero Brest, Trad.), 1964. Barcelona: Paidòs Ibérica.
- Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. 1971. Barcelona: Editorial Blume.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2015). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. (2.ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Parodi Rebella, A. (2011). *Escalas alteradas. La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño*. Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.
- Poincaré, H. (1945). *Ciencia y método*. (M. García Miranda & L. Alonso, Trads.), 1908 (2.ª ed.). Buenos Aires: Espasa - Calpe.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. (M. A. Galmarini, Trad.), 2008. Barcelona: Anagrama.
- Serres, M. (2014). *Pulgarcita*. (A. Díez, Trad.), 2012. Barcelona: Gedisa.
- Virilio, P. (1993). *La inseguridad del territorio*. (T. J.-E. Iplícjian & J. M. Casas, Trads.), 1976. Buenos Aires: La marca.
- Virilio, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.
- Virilio, P. (2003). *El arte motor: aceleración y realidad virtual*. (H. Pons, Trad.), 1993 (1.ª ed.). Buenos Aires: Manantial.
- Zevi, B. (1963). *Saber ver la arquitectura*. (C. Calcabrina & J. Bermejo Goday, Trads.), 1951 (4.ª ed.). Buenos Aires: Poseidón.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. (P. Madrigal, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.

Otras fuentes

Barba, José J. (2021) *El paso del tiempo como idea. Plaza del Instituto de Tecnología de Kanagawa por Junya Ishigami*. En: <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-paso-del-tiempo-como-idea-plaza-del-instituto-de-tecnologia-de-kanagawa-por-junya-ishigami>

<https://iwan.com/portfolio/junya-ishigami-kanagawa-institute-of-technology/>

<https://vimeo.com/185725041>

<https://vimeo.com/42999332>

<https://www.youtube.com/watch?v=Q95v73kTJZ4>