



Arquisur revista

ISSN: 1853-2365

ISSN: 2250-4206

arquisurrevista@fadu.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

Pantaleón Panaro, Carlos

Máquinas para mirar

Arquisur revista, vol. 23, núm. 13, 2023, Junio-Noviembre, pp. 32-45

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/ar.v13i23.12570>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=699777598002>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

02

Máquinas para mirar



ESP Tres pinturas de Caspar David Friedrich sugieren al autor diferentes comportamientos del ser humano en el espacio generados a partir de la relación entre un observador y el objeto observado, relación en la que media un dispositivo que incide en los distintos comportamientos o categorías estéticas suscitados. Estas actitudes y sentimientos de los personajes que habitan las tres pinturas están asociados a los ambientes específicos en los que se encuentran y cuyas características favorecen esas reacciones. De manera concomitante con estas situaciones, se proponen y describen brevemente algunas obras de arquitectura que podrían ser escenario de las mismas circunstancias planteadas por Friedrich en sus pinturas, sin que este paralelismo constituya un universo completo ni estrictamente biunívoco. Estas obras que favorecen determinados modos de percibir y reaccionar ante lo percibido son lo que en este trabajo se denomina máquinas para mirar.

ENG **Machines to watch**

Three paintings by Caspar David Friedrich suggest different behaviors of the human being in space, which are generated from the relationship between an observer and the observed object. This relationship is mediated by a device that influences the different raised behaviors or aesthetic categories. These attitudes and feelings of the characters that inhabit the three paintings are associated with each of their specific environments, whose characteristics favor such reactions. Along with these situations, some architectural works that could be the scenario of the same circumstances posed by Friedrich in his paintings are proposed and briefly described, without considering this parallelism as a complete or strictly biunivocal universe. These works that favor certain ways of perceiving and reacting to what is perceived are here called machines to watch.

POR **Máquinas para olhar**

Três pinturas de Caspar David Friedrich sugerem ao autor diferentes comportamentos do ser humano no espaço gerados a partir da relação entre um observador e o objeto observado, relação na qual media um dispositivo que incide nos diferentes comportamentos ou categorias estéticas suscitados. Estas atitudes e sentimentos dos personagens que habitam as três pinturas estão associados aos ambientes específicos nos quais eles se encontram e cujas características favorecem essas reações. Concomitantemente a estas situações propõem-se e descrevem-se brevemente algumas obras de arquitetura que poderiam ser cenário das mesmas circunstâncias propostas por Friedrich nas suas pinturas, sem que este paralelismo constitua um universo completo nem estritamente biunívoco. Estas obras que favorecem determinados modos de perceber e reagir ante o percebido é o que neste trabalho denominam-se máquinas para olhar.

Autor:

Dr. Arq. Carlos Pantaleón Panaro

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República
Uruguay

Email: carlospantaleonpanaro@gmail.com

Palabras clave: arquitectura, artes plásticas, estética, paisaje, percepción.

Keywords: architecture, art, aesthetics, landscape, perception.

Palavras-chave: arquitetura, artes plásticas, estética, paisagem, percepção.

Artículo Recibido: 31/03/2023

Artículo Aceptado: 20/05/2023

CÓMO CITAR

Pantaleón Panaro, C. Máquinas para mirar. *ARQUISUR Revista*, 13 (23), 32-45. <https://doi.org/10.14409/ar.v13i23.12570>

ARQUISUR REVISTA

AÑO 13 | N° 23 | JUN 2023 – NOV 2023

PÁG. 32 – 45

ISSN IMPRESO 1853-2365

ISSN DIGITAL 2250-4206

DOI <https://doi.org/10.14409/ar.v13i23.12570>



FIGURA 01 | Composición del autor. *Máquinas para mirar*.
Fuentes: https://www.freepik.es/fotos-premium/hombre-sobre-fondo-azul-mano-cerca-sus-ojos-como-telescopio-peeps_4139903.htm y Schulz-Dornburg(2000).

INTRODUCCIÓN

La investigación parte del análisis de tres pinturas de Caspar David Friedrich: *El caminante sobre el mar de nubes* (1817), *Mujer en la escalera* (1825) y *Mujer asomada a la ventana* (1822), las que recogen tres situaciones vivenciales originadas de la relación entre el ser humano y el espacio.

Dos de ellas representan a un personaje estático que observa: en una, el caminante extasiado por el paisaje que se despliega ante sus ojos; en la otra, la mujer que mira a través de una ventana parcialmente abierta. En la tercera, en cambio, se lo ve subiendo una escalera, justamente en su punto de inflexión.

Cada una de estas pinturas marca el tema de esta investigación, que se funda en la acción de ver, mirar, observar, a través de «artefactos» que crean la naturaleza o la arquitectura para estimular y enriquecer esta actividad del ser humano.

Y, además de mostrarnos tres maneras de observar, registran tres reacciones, tres categorías estéticas que nos inducen a relacionar el comportamiento humano con el tipo de espacio en el que se encuentra la persona durante su experiencia visual.

ANTECEDENTES. Lo visual en la arquitectura

La mirada de quien observa es una mirada que navega entre el mundo de la materia y el mundo del pensamiento.

«Lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una única categoría, en la que el dato sensible y el espíritu infinito entran en conexión». (Trías, 1982, p.28)

Siendo una de las funciones del ser humano percibir los espacios que la arquitectura organiza, se debe prestar atención especial a todos los sentidos a través de los cuales se forman nuestras ideas y conocimientos que de la percepción derivan.

Tal vez, como consecuencia de ser el dibujo y el modelo los recursos más utilizados para prefigurar las ideas en los procesos proyectivos y en la comunicación de los conceptos y las formas —aunque el espacio se percibe, no solo se ve— por años, la arquitectura se enseñó, se estudió, se representó y se proyectó pensando casi exclusivamente en la visión.

A pesar de que, en su obra *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust privilegia al olfato y el gusto como los sentidos que pueden activar en nosotros la memoria involuntaria, es indudable que en ocasiones la visión nos permite llegar más allá que con el olfato, el oído y el tacto, sin olvidar que al mismo tiempo que miramos con nuestros ojos lo hacemos también con nuestra memoria.

Lukács (1963) destaca este aspecto cuando afirma:

La arquitectura trata la reproducción visual de la pugna de las fuerzas naturales, y ello gracias a que esa pugna, reconocida por el hombre, se somete, mediante ese conocimiento, a las finalidades humanas, y la relación así nacida del mundo con el hombre se establece en la forma de un espacio conformado con intención de visualidad.

La esencialidad que da Lukács a lo visual hace reflexionar sobre el hecho de que la *pugna* a la que se refiere se manifiesta siempre en el mundo exterior, sea este natural o artificial, y nosotros, espectadores, nos demoramos para observar el sometimiento que el hombre hace de ella a través de sus obras.

Toda representación y todo proyecto se apoyan en una mirada atenta que actúa como instrumento de indagación y reflexión sobre las características de lo que percibimos, por lo que la educación de la mirada resulta esencial en la formación y proceder del arquitecto.

Máquinas para mirar enfoca su interés en describir una serie de «dispositivos» que pueden funcionar como recursos arquitectónicos para enfatizar y orientar el sentido de la vista en nuestras percepciones del espacio, o simplemente para facilitarlas, creando el ámbito apropiado para que esta actividad se realice adecuadamente. Pero también para provocar vivencias y emociones específicas en quienes habitan o transitan estos ámbitos.

Para ser más precisos, no son artefactos para mirar-los, sino más bien para ver *a través* de ellos, o *desde* ellos, otros objetos. Son dispositivos que forman parte de toda obra de arquitectura que reconoce que la visión resulta insoslayable en la aprehensión del espacio por parte del ser humano.

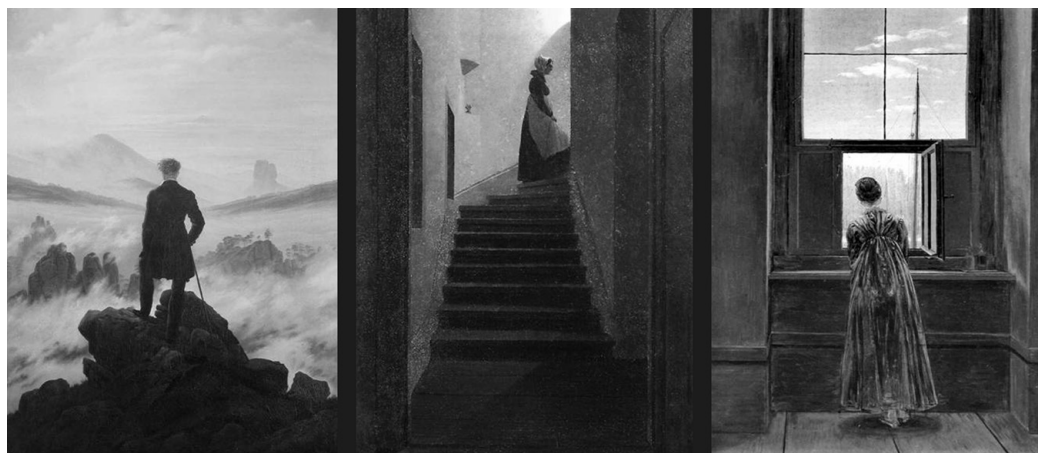


FIGURA 2 | Composición del autor. *El caminante sobre el mar de nubes* (Caspar David Friedrich, 1818). Fuente: https://www.google.com/search?rlz=1C1KMZB_enUY58oUY584&sxsrf=AJOqlzWii6ZF6D_FITtd8EaU3lhFoQEMw:1673750578052&q=caminante+sobre+el+mar+de+nubes. *Mujer en escalera* (Caspar David Friedrich, 1825) Fuente: <https://historia-arte.com/obras/mujer-en-escalera>. *Mujer asomada a la ventana* (CasparDavid Friedrich, 1822) Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_en_la_ventana#/media/Archivo:Caspar_David_Friedrich_018.jpg

Comprenden esta categoría tanto los dispositivos que buscan destacar determinadas cualidades del objeto observado —circunscribiendo la escala del entorno percibido mediante la limitación del ángulo de visión— como aquellos que nos permiten ver lo que no podríamos ver sin su ayuda, no por funcionar como microscopios o telescopios, sino por actuar como obras (de arte) que revelan aquello que de otro modo no se daría a conocer.

La acción de estos «aparatos» no es inocua porque, además de ayudarnos a ver, dirigen nuestra mirada hacia donde ellos desean, transformando el mundo que percibimos, ya sea al rescatar una porción determinada de la totalidad o, por el contrario, al hacer visible lo invisible, develándonos un universo. Si percibir significa seleccionar y articular nuestra experiencia desde nuestras sensaciones y razonamientos, confrontándolos con nuestras expectativas y suposiciones de significado, entonces, el hecho de que nuestra visión sea dirigida por otro afecta nuestra percepción en un doble sentido, pues las hipótesis que concibamos a partir de lo que veamos estarán impregnadas de las hipótesis de quienes preparen y dispongan esas máquinas para mirar.

Máquinas para mirar transforma el ver en mirar y el mirar en observar. Lo que primero vemos con nuestros ojos lo retenemos en nuestra mente y lo transformamos en mirada, en tanto que, cuando controlamos con nuestro pensamiento lo que miramos, estamos observando. (Fig. 02)

ESPACIOS DE LA EMOCIÓN. La experiencia de lo sublime

El caminante sobre el mar de nubes, considerada como una de las obras representativas del Romanticismo, es utilizada con frecuencia para ilustrar la categoría estética de lo sublime en la concepción romántica. Muestra a un observador poseído por un paisaje en una experiencia estética única, visto de espaldas por otros observadores (nosotros) que vemos el mismo paisaje, pero reencuadrado.

El caminante está de pie, detenido. Posiblemente, en un momento se siente en la roca que lo sostiene para continuar admirando su visión. Si bien no podemos ver la expresión de su rostro, pareciera que ha encontrado su lugar después de un largo viaje. Reflexiona o espera, sobrecogido por lo que ve.

Nunca nos preguntamos cómo ese hombre, elegantemente vestido, llegó a esa cima inhóspita y solitaria; cómo no destruyó sus vestiduras al trepar por las rocas, o por qué no quebró su delgado bastón antes de alcanzar la cumbre escarpada. Tampoco parece estar cansado por el esfuerzo, se ve erguido y desafiante, dominado por la inmensidad de lo que ve, pero dominador de su propia visión. Satisfecho, como si finalmente hubiera encontrado el origen de la vida.

El peñasco es una plataforma con una «ventana» —cuyos límites son el campo visual del observador— y un camino que le precede. En muchos aspectos, una máquina para mirar, creada y ofrecida por la naturaleza.

Los puntos altos, al igual que las ventanas, son «maquinarias» que nos seducen. Por ellos recorreremos un camino, atraídos por la ilusión. No importan ni la fatiga ni el esfuerzo, ni lo escabroso del sendero. El camino insinúa el final del camino. Ansiosos, nos movemos hacia una meta que intuimos, y desde allí ejercemos nuestro dominio sobre el paisaje poseído.

En *Crítica del juicio*, Kant explica el sentimiento de lo sublime —categoría estética que despierta en el mundo occidental a finales del siglo XVIII y que alcanza a manifestarse con intensidad recién a comienzos del siglo XIX, en el Romanticismo—, del que los cuadros de Friedrich son claros exponentes. El sentimiento de lo sublime, según Kant, se produce a través de una serie de etapas que transcurren, como en un viaje, entre el objeto observado y el pensamiento del observador.

Se genera a partir de la aprehensión de algo grandioso por parte del sujeto, algo muy superior a él en extensión material que representa una angustiada amenaza, un mar encrespado e inmenso, una cordillera, una noche brumosa, un desierto crepuscular. Esa aprehensión le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata es dolorosa. El sujeto siente que se encuentra en un estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como una amenaza que se alza sobre su integridad, a lo que sigue una primera reflexión sobre su propia insignificancia e impotencia ante el objeto de magnitud inconmensurable. Pero ese vértigo y esa angustia dolorosos son combatidos por una segunda reflexión, superpuesta y confundida con la primera, en la que el sujeto se sobrepone de la conciencia de su insignificancia física a la reflexión sobre su propia superioridad moral. Todo esto es posible debido a que el objeto inconmensurable remueve física, sensiblemente en el sujeto una idea de la *razón*, idea que es, según Kant, concepción de lo *infinito*, diferente del concepto de *entendimiento*. El objeto físico, dotado de la cualidad de lo *infinito*, dado como presencia y espectáculo, sensibiliza la idea racional-moral de infinitud, con la que el sujeto alcanza la conciencia de su propia superioridad moral respecto de la naturaleza.

El sujeto alcanza aquello que le sobrepasa y espanta, lo inconmensurable; lo divino se hace presente y patente, a través del propio sujeto, en la naturaleza, con lo que el destino del ser humano, en este mundo, se pone de manifiesto.

El sentimiento de lo sublime se revela en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer. El objeto que lo genera, de aproximarse al sujeto que lo aprehende, lo destruiría o lo dejaría en trance de destrucción. Para poder ser gozado, la otra condición de lo sublime y requisito kantiano del sentimiento estético, el objeto debe ser contemplado a distancia, solo así provocará en el contemplador un sentimiento de placer, pues la distancia aseguraría el carácter desinteresado (y ajeno) de la contemplación (Trías, 1982, p. 25).

Esa distancia a la que se refiere Eugenio Trías podrá ser física, real, mensurable o psicológica, generada por un dispositivo de alejamiento, una máquina para observar.

El sentimiento de lo sublime une un dato de la sensibilidad con una idea de la razón y produce en el sujeto un goce moral, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y la estética y la ética hallan su articulación y su síntesis. El hombre siente en sí mismo su magnitud y su destino a la vez que su pequeñez (una mera pluma agitada por el viento del universo en infinita expansión) (Trías, 1982, p. 27).

Por su parte, Azara (1995) incorpora la noción de tiempo cuando afirma:

Esta visión provoca la abolición del tiempo y proyecta al observador al origen del mundo, al momento mismo de la creación, antes de que la aguja del tiempo hubiera comenzado a girar. Así, el hombre y la naturaleza se regeneraban, como si el tiempo no hubiera pasado y regresara la Edad de Oro de los Inmortales, el tiempo antes del tiempo.

La experiencia de lo sublime es un salir del mundo sometido al tiempo. Solo olvidando el tiempo se logra comprender la realidad y la esencia de las cosas; lo que es inmune al tiempo es lo que está situado más allá, en el origen.

Ahora bien, para provocar el sentimiento de lo sublime es necesaria la percepción de un objeto cuya *infinitud* nos sobrecoja y un *distanciamiento* que provoque la extrañeza del objeto. Pero este distanciamiento no significa ver al objeto *desde afuera* y *a distancia* en el sentido de apartamiento espacial, sino, por el contrario, el sujeto debe estar *inmerso* en el objeto que lo estremece.

La observación tiene que ser *a distancia*, pero no puede ser enmarcada, limitada, circunscripta de lagunas que derivarían nuestro interés y nuestro pensamiento a especulaciones secundarias y dispersantes y nos privarían de la vivencia extrema de lo sublime. No se debe olvidar que el objeto que provoca tal vivencia debe ser *inconmensurable*. Al limitar al objeto y quitarle partes, encerrándolo en un cuadro, se le daría un marco de referencia y se lo transformaría en objeto mensurable. Un marco nos distanciaría del objeto, separándonos de él y transformándolo en una especie de *relato del paisaje*; algo así difícilmente podría provocarnos el sentimiento de lo sublime.

El observador debe estar apoyado en una superficie *imperceptible*. Para experimentar la infinitud del objeto que lo rodea debe olvidar su condición y su arraigo terrenal, debe sentirse como si flotara en el aire, paradójicamente seguro de que lo que lo subyuga no lo alcanzará.

Por eso, el personaje que viaja en diligencia por la Inglaterra decimonónica una noche de tormenta debe sacar la cabeza por el portillo del carruaje para experimentar lo sublime de ese paisaje sobrecogedor, experiencia que no podría sostener desde el interior, mirando a través del marco de la ventanilla (Trías, 1982).

ESPACIOS DE LA TENSIÓN. Del peñasco a la terraza.

Cabo Sunión

Una vez superada la necesidad de refugio, la arquitectura pasa a ser la creación de un dominio limitado que engrandece el carácter esencial de un lugar. Tratándose de un *templo*, este hace visible la grandeza del lugar, lo dignifica con su presencia, pues anuncia la presencia del dios.

Se erigiera en una cima o en el fondo de un valle, el templo griego delimitaba su espacio, creaba su ámbito sagrado. El *témenos* calificaba el santuario y el *crepidoma*, o basamento, separaba simbólicamente la residencia del dios del suelo natural, materializando el límite entre lo sagrado y lo profano. Martienssen destaca el rol que juega el basamento al considerarlo «una superficie plana que por medios estructurales deliberados niega la irregularidad de las condiciones topográficas existentes» (1957:13). Los tres escalones que lo conforman, como tres basamentos superpuestos, por el sentido de elevación que determina el movimiento de quien lo transita, demuestran la voluntad de destaque de esa superficie del resto del terreno. Además de delimitar y calificar una parte del

territorio, integra las partes constitutivas de la construcción. El basamento anuncia la presencia de una mutación en las condiciones específicas del lugar, el exterior pasa a distinguirse del interior, lo natural de lo construido, lo profano de lo sagrado. Segregado del ámbito secular, el templo es una *hierofanía*. Al estar protegido de contaminaciones profanas, lo sagrado se hace inviolable, se transforma en refugio, por lo que el templo es, además de la morada del dios, un asilo para el hombre, una tregua, un aplazamiento.

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que esta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo (Heidegger, 2012:29–30).

El templo abre a la visión de lo grandioso que produce la experiencia de lo sublime y que el sendero que hasta él conduce contribuye a proclamar.

Para Heidegger, las grandes obras de arte fundan mundo, lo que significa que abren un entramado significativo a partir del cual los entes se muestran. El templo abre un mundo, es origen de un campo de manifestación, de un mirar originario, de los entes. El templo abre un mundo gracias al cual el dios se puede mostrar. El templo se configura no sólo como la casa del dios, sino como el lugar desde el cual se hace visible el dios (Belgrano, 2020).

Pero la presencia del dios no se queda en ese lugar, sino que parece expandirse, trasciende los propios límites que el espacio le propone, como si el templo hiciera visible la invisibilidad del dios, vislumbrada a través de las fuerzas del lugar, de los mensajes que el lugar y sus componentes naturales pueden irradiar —el mar (Poseidón) y el peñasco— en Cabo Sunión. El templo resignifica el lugar, el suelo y la naturaleza que lo rodean, y permite ver las cosas desde otra perspectiva. (Fig. 03)

Del templo de Poseidón en Cabo Sunión sólo quedan el basamento y algunas columnas. Una superficie horizontal de dimensiones finitas, formalmente determinada, proporciona la base material para una disposición arquitectónica.

Sin embargo, este elemento —aunque completo en un sentido práctico— carece del componente visualmente necesario para cualquier forma de construcción espacial. Este componente es el muro, el cual, en virtud de su opacidad, obstruye la extensión de la visual más allá del área que define, y «refleja», de este modo,



FIGURA 3 | Composición del autor. Cabo Suni6n, Grecia. Fuente: <https://mapio.net/images-p/1864207.jpg>



FIGURA 4 | Composici6n del autor. Salk Laboratory (Louis Kahn, 1959–1965, Estados Unidos). Fuente: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/instituto-salk-de-estudios-biologicos/>. Parque Biblioteca Espa1a (Arq. Giancarlo Mazzanti, 2007, Colombia) Fuente: <https://www.archdaily.cl/cl/02-6075/biblioteca-parque-espana-giancarlo-mazzanti>. Museo Hist6rico (Wang Shu, Lu Wenyu, 2007, Ningbo, China) Fuente: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/museo-historico-de-ningbo/>

la percepci6n del espectador (...) y lo retiene dentro de dicho ordenamiento. Las implicaciones geom6tricas del muro agregan un t6rmino ulterior a la experiencia perceptiva. El car6cter abstracto de una superficie mural rectil6nea, con la r6gida horizontalidad y el paralelismo consiguiente de su borde superior con el plano b6sico de referencia, impide la intrusi6n de las superficies normalmente visibles y accidentales del medio natural dentro del campo de la visi6n. Este tipo de restricci6n —que consiste en la oposici6n entre planos perfectamente delimitados, contruidos con una apreciable regularidad geom6trica, y la evidente irregularidad de las condiciones topogr6ficas existentes— suministra una clave para el problema general de la adaptaci6n del entorno y, adem6s, demuestra directamente la tendencia geometrizarante fundamental del ser humano, la tendencia a encuadrar sus actividades dentro

de un marco de estabilidad visual, de dimensiones conocidas y expresadas (Martienssen, 1957, p.19).

Seg6n se ubique el observador con respecto al espacio interior del templo y hacia d6nde dirija su mirada, la ruina ofrece la visi6n encuadrada del entorno enmarcado por las columnas y el arquitrabe, y la sucesi6n de pilares que a6n permanecen en pie se ver6 como un muro texturado que se cierra al exterior. Este muro aparente enmarcar6 la visi6n de un observador que se ubique donde antes existi6 la *cella*, hoy desaparecida. El lugar se transformar6 as6 en un lugar de tensiones que someten al observador a buscar el punto preciso de su mirada. (Fig. 04)

No es extra1o que una de las im6genes m6s recordadas y difundidas del Salk Laboratory de Louis Kahn sea la gran plataforma que, como el basamento de un templo griego, insin6a un paisaje conmovedor al



FIGURA 5 | Composición del autor. *Acantilados blancos en Rügen* (C. D. Friedrich, 1818). Fuente: <https://historia-arte.com/obras/acantilados-blancos-en-ruegen>. *Gartenlaube in Greifswald* (C. D. Friedrich, 1818) Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_069.jpg. *Las ruinas del Monasterio de Oybin* (C. D. Friedrich, 1835) Fuente: <https://historia-arte.com/obras/el-sonador-las-ruinas-de-oybin>

final del espacio. Podría decirse que es un camino y una gran ventana al infinito; un espacio sacralizado, un escenario, un ámbito libre de las leyes y normas terrenales y del rigor del tiempo.

Pero, a diferencia de Cabo Sunión, este espacio, más que resultar una meta, resulta un camino. La disposición de los edificios que flanquean la gran terraza tensionan al observador hacia el punto de fuga de la perspectiva, así como en Cabo Sunión son el camino hacia la cima y la presencia del acantilado que se anuncia los que animan al visitante a desplazarse, mientras que el basamento del templo lo retiene y le ofrece su apoyo para presenciar el paisaje.

Una situación similar se genera en las terrazas de acceso al conjunto del Parque Biblioteca Pública Española, en Medellín, o en los recorridos del Museo Histórico de Ningbo, en China. En ambas obras, las aristas de los grandes volúmenes que emergen de la plataforma que sirve de acceso y de balcón a la vez generan límites que encuadran el entorno y sugieren la presencia de un paisaje insólito que solo desde allí puede apreciarse.

Los volúmenes funcionan como un enorme vano cuya claridad anticipa una visión excepcional que atrae al espectador. El contraste entre lo que le es conocido y accesible por la terraza y el camino y la insinuación de lo desconocido —lo inesperado e insólito— impulsan al espectador como una fuerza irresistible.

La situación planteada es dinámica; el movimiento de desplazamiento es casi inevitable.

Esta condición antropológica y topológica está representada por la pintura de Friedrich *Mujer en la escalera*, en la que la acción y la tensión se sustentan en la luz y en el recodo que oculta el final del camino.

ESPACIOS DE LA REFLEXIÓN

Acantilados blancos en Rügen, intermedia *Caminante sobre mar de nubes* y *Mujer asomada a una ventana*, diríamos que preludia a esta última. Aquí, los personajes contemplan el mar lejano, pero ahora enmarcado por los acantilados que dan nombre al cuadro. Es un cuadro dentro de otro cuadro cuyo marco es la misma naturaleza. Similar a la terraza de Salk Laboratory o a la del Parque Biblioteca, salvo que, en lugar de edificios, el marco son los acantilados de cal que, por su organización orbicular, no tensionan al espectador hacia un centro lejano, sino que le conceden cierta inmovilidad. (Fig. 05)

Nosotros los observamos en una representación que agrega el marco de la naturaleza y de los personajes en un primer plano. Curiosamente, el primer plano constituido por los árboles, su sombra en el suelo y su follaje, forman un círculo, una especie de ojo por el cual vemos el mar.

El lugar es una verdadera *atalaya*. Pareciera que los personajes buscaron ese sitio para instalarse cómodamente, sin prisa. La visión que tienen no es una visión pasajera ni furtiva, tampoco una que los asombre por su novedad. Es una visión que parece serles familiar. La mujer, sentada en el hueco que le ofrecen el

tronco y las ramas de un árbol, señala algo que un segundo personaje se afana en buscar asomado sobre el barranco. El tercer personaje, también recostado en un tronco que le sirve de apoyo, observa despreocupadamente la lejanía a través de la sucesión de marcos que forman las rocas. Para ellos es un panorama grandioso, pero no insólito; es una imagen conocida de la que parecen disfrutar sus pequeños matices: la luz blanca de la mañana o dorada del atardecer, algún navío que pasa en el horizonte, el vuelo de las aves recortándose en el cielo y sobre el mar azul. El atractivo puede estar cercano, el accidente próximo, la variación inmediata.

Algo similar ocurre en *Las ruinas del Monasterio de Oybin y Gartenlaube in Greifswald*, en los que el marco de una ventana o una glorieta actúan como «receptáculos» que retienen al observador, quien más que observar parece reflexionar.

En estos casos, la visión aparenta ser conocida, reiterada y, por lo tanto, no presenta el impacto ni la grandiosidad de la visión del «caminante». El espacio, más que ser un espacio de indagación del exterior, es de distensión e induce al examen interior, a la reflexión. El objeto, visto a través de o desde, devuelve la visión hacia el interior del espectador como si fuese un espejo.

Pero a veces ese espacio de laxitud se transforma en puesto de vigilancia. Entonces, observar exige la máxima concentración por nuestra parte y debemos escoger un lugar tranquilo y protegido. Las características de la atalaya difieren del tipo de vigilancia, de la atención y tensión necesarias del observador, aunque en todos los casos se busca un punto de vista privilegiado, pues tiene una importancia estratégica. Se trata de abarcar con la visión lo más posible exponiéndose lo menos posible. Por eso las troneras de una fortificación protegen el cuerpo, son austeras al exterior y generosas al interior. Limitan la visión, la encuadran.

Encuadrar una vista es extraerla de su contexto: su aislamiento acentúa su trascendencia y la transforma en objeto separado del sujeto-observador, en *lo otro*.

La tercera vertiente que abre otro cuadro de Friedrich, *Mujer asomada a la ventana*, nos muestra el dispositivo «encuadre», el vano.

Nuevamente, el personaje, en este caso la mujer de Friedrich, se encuentra de espaldas, lo que nos vuelve a transformar en observadores de la observadora. O, más bien, de lo que la mujer observa, puesto que nuestra mirada interesada no se detiene en su cuer-

po, apenas inclinado, más que para percatarnos de que observa con timidez y recato. Tal vez no quiera ser vista, o quizás esa precaución no sea más que olvido de sí misma frente a un panorama que la arroba.

El vano y el sistema de cerramiento son complejos. También se enriquece el espacio próximo que sufre un engrosamiento y apertura de sus límites a modo de *bay-window*. Un prominente alféizar, donde la mujer parece apenas apoyarse, sirve para rematar el antepecho y para que el personaje pueda mantenerse de pie.

Por la austeridad y ausencia de equipamiento, no parece ser un lugar adecuado para otra actividad que la de asomarse y observar.

A diferencia de *El caminante sobre el mar de nubes*, el objeto observado no tiene las cualidades de un paisaje indómito e inmenso, sino amable y apacible. Las pequeñas variaciones de su cotidianidad radican, más bien, en el movimiento de las aguas del río o de las naves que lo surcan.

El elaborado sistema de postigos muestra el interés por regular la entrada de luz al interior del ámbito y establece un rasgo que diferencia esta escena del cuadro anterior. El paisaje no se muestra generoso, en toda su amplitud, sino fragmentado por ese sistema de postigos y marcos de madera que dividen el exterior en sectores, uno inferior, a la altura de nuestro horizonte compuesto por árboles alineados y un supuesto río, otro superior, destinado a una mirada cenit, en el que un fragmento de mástil es el único objeto que vincula el paisaje celeste con el terrestre y restablece la unidad del vano.

El marco y los postigos de la ventana no solo regulan la entrada de luz a la habitación, también crean un juego, un puzzle de paisajes dichos, callados o insinuados, un juego que la propia ventana propone y resuelve a la vez. Nos recuerda el vano de la casa de Luis Barragán.

El vano y el sistema de postigos funcionan como aparatos que permiten la visión o cancelan partes que van desapareciendo a medida que nos aproximamos a la ventana.

Estos dispositivos buscan distinguir la imagen aparente del objeto o la porción del objeto que encuadran. El mecanismo es sencillo, ocultan el entorno y recuadran aquello que desean que veamos, acentuando sus cualidades. Son artefactos que suponen un observador que debe aprender a trabajar con una mirada selectiva frente a la invasión masiva de imágenes que



FIGURA 6 | Composición del autor. Troneras y ventanas. Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tronera>; Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ventana_convento_de_actopan.jpg

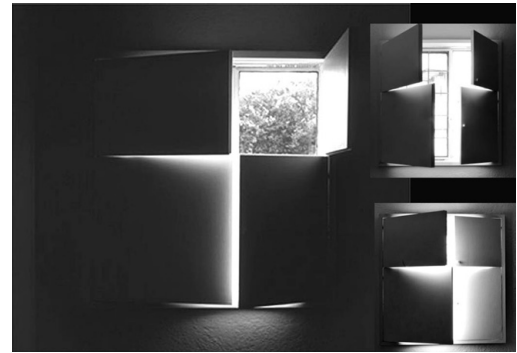


FIGURA 7 | Composición del autor. Ventana Casa Luis Barragán (Arq. Luis Barragán, 1947) Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/47/d9/9d/47d99d93ec22d50a729815b291966f09.jpg>



FIGURA 8 | Composición del autor. Ventanas. Broad Leys House (Arq. Charles Voysey, 1898–1899) Fuente: <https://www.thecultureconcept.com/charles-voysey-head-hand-heart>. Parlamento de Escocia (Arq. Enric Miralles, 1999–2004) Fuente: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/parlamento-de-escocia/>. Filmbar (Viena, Austria) Fuente: foto del autor. Casa Fisher (Louis Kahn, 1964) Fuente: <https://maderayconstruccion.com/casa-fisher-de-louis-kahn/>

la realidad aporta, haciendo posible la selección de aquellos datos que son esenciales para la pura experiencia estética.

Pero también son artefactos que nos inducen a reflexionar, a imaginar aquellas partes que no vemos, ese río que transcurre ante la mirada de la mujer, o ese bosque que se extiende en la otra orilla. ¿Está la casa frente a un puerto? ¿Qué más ve la mujer desde su puesto? ¿Qué veríamos nosotros desde su lugar?

El límite y, aún más, la cancelación de parte de nuestro campo visual, la creación de lagunas, definen el alcance de nuestro pensamiento que deja fuera ideas e imágenes a favor de otras que se visualizan con más intensidad e incitan a nuestra imaginación y a la capacidad de elaborar hipótesis.

Son, por tanto, instrumentos que ayudan a reflexionar, convierten la mirada en dispositivo de conocimiento y análisis de la realidad que nos proponemos transformar, abren el espacio a la mirada y propician el escape de nuestra visión y de nuestro pensamiento. Asimismo, son *instrumentos estéticos* en el sentido que cumplen la función del cuadro que limita la imagen para componerla y transformarla en objeto de disfrute.

El vano enfatiza la dicotomía y la dualidad del espacio que genera, pone un *límite* y acentúa los dominios de diferente naturaleza: el interior y el exterior, el aquí y el allá. El vano genera un lugar que está situado en una frontera, ni dentro ni fuera, sino en un umbral permanente. Quien allí se encuentre está entre *el aquí y ahora y el allá y entonces*.

Dado que un límite no es una línea física sino un ámbito oscilante, un gradiente, una zona con una luz, un sonido y una temperatura especiales, un lugar donde se experimenta un cambio, el límite se equipa, se acondiciona para acoger y de-morarse, para quedarse en él. Un ensanchamiento del alféizar, un asiento y una mesa son el equipamiento peculiar de una ventana de café, de una ventana de biblioteca, de la ventana de un pensador. Los tres elementos constituyen un conjunto consistente.

Junto al vano se reflexiona, se conversa, en tanto que, de forma alternativa, se figonea el afuera y el adentro sin que ninguno nos atrape totalmente mientras nuestra conciencia se mece en un interregno vacilante.

El motivo de la ventana metafóricamente responde a una imaginación de visillos, de celosías, de lo que ingresa y de lo que escapa, de lo que entra y de lo que sale. Y también encierra la idea de vaivén en forma de una suspensión (Romero, 2022:156).

Es el lugar del dominio, donde nos sentimos dueños de la totalidad del espacio.

La ventana fija la mesa y las sillas a un lugar sólido. Sentados junto a la ventana, poseemos el paisaje.

Poseer es tener derecho al uso y disposición de una cosa y, por extensión, gozar del uso y disposición de una cosa, aunque no se tenga derecho legal de ella. Significa saber o conocer acabadamente algo. Y es sinónimo de tener, de dominar y señorear. Ocupar un determinado lugar es estar, ser en un lugar. «Sentado en la *sede* se es. Es la sede de *sedere* donde se es» (Martínez Santa-María, 1999:55).

La ventana, las sillas, la mesa, son convocantes, reclaman una presencia, un ojo que observe y una mente que reflexione. (Figs. o6 a o8)

CONCLUSIÓN

La Casa Malaparte reúne en sí las tres situaciones planteadas. La enorme terraza la asemeja al peñasco desde donde el caminante observa con estupor las cumbres rocosas. Por otra parte, la visión enmarcada que ofrecen sus vanos nos recuerda a la mujer de Friedrich, Caroline Bommer, asomada a la ventana de su casa frente al Elba. La gran escalinata que conduce a la terraza podría ser el camino al templo de Poseidón, o la escalera de la pintura de Friedrich cuyo final se desconoce, aunque se presiente.

Más allá de que la obra representa la construcción de sí mismo (según un ensayo escrito por el propio Malaparte), la atención se centra en las vistas desde la terraza y desde las ventanas que muestran, fragmentado, el paisaje de punta Massullo y los promontorios rocosos de la isla de Capri.

La escalera triangular, construida en un principio como recurso para posibilitar el traslado de materiales durante la construcción y preservada por decisión del propio Malaparte, se ensancha a medida que asciende a la terraza construida para experimentar lo sublime provocado por la visión majestuosa del horizonte marino con todos los matices que ese paisaje puede deparar.

Horacio Fernández del Castillo escribe:

Un correcto análisis de la vivienda debe, en cualquier caso, intentar aprehender los deseos subyacentes del cliente a la hora de querer habitar en un lugar así, entender las limitaciones que su extrema ubicación conlleva y entender que la dicotomía marcada en la vivienda entre sus espacios interior y exterior, resultado de los muchos cambios en el proyecto debido a su accidentado proceso de construcción, responden a dos funciones diferentes de la arquitectura: recluirse y liberarse. [...]

Es un espacio en el que, junto al resto de las estancias de esta planta noble, se aprecia la ambivalente relación que la vivienda establece con la naturaleza exterior que se cuelga por las ventanas. El interior de la Casa Malaparte, en definitiva, constituye un refugio en el que guarecerse de la impenitente naturaleza que rodea la casa, a la que se deja entrar selectivamente por aberturas casi siempre enrejadas. [...]

Esta dicotomía es clave para entender esta construcción singular: ambos mundos, el doméstico-interior y el monumental-exterior, responden a dos modos de funciones y tipologías de la arquitectura —la vivienda y el monumento—, a priori contrapuestos, que se presentan entrelazados con precisión en esta vivienda de naturaleza bastarda que se yergue desafiante sobre el Mediterráneo. [...]

«Do its steps lead to infinity?» se preguntó Robert Venturi cuando accedió por primera vez a la vivienda. Lo único cierto es que Malaparte, en su deriva, empezó queriendo «una casa como él» y acabó logrando un témenos. Una trascendencia inesperada». (Fernández del Castillo, 2015, s.p.)



FIGURA 9 | Casa Malaparte – panorámica (Adalberto Libera, CurzioMalaparte, 1937, isla de Capri, Italia). Fuente: https://gmasarquitectura.files.wordpress.com/2013/01/1-casa_malaparte_arrow_victor.jpg



FIGURA 10 | Composición del autor. Casa Malaparte (Adalberto Libera, CurzioMalaparte, 1937, isla de Capri, Italia). Fuente: <https://www.jotdown.es/2015/11/una-trascendencia-inesperada-la-casa-malaparte/>

Curiosamente, las ventanas y la terraza de la casa Malaparte hacen coincidente la palabra ver (*specio*) con la palabra atalaya (*specula*). Mirada y lugar alto son

componentes que se unen con *especulación*, es decir, con una mirada que contempla, se asombra y medita. (Figs. 09 y 10) ✎

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOZAL, V. (Ed.); ARNALDO, J.; CALVO SERRALLER, F.; CASRILLO, D.; JARQUE, V.; MARTÍNEZ, F. J.; MAS, S.; PÉREZ CARREÑO, F.; PUJALS GESALÍ, E.; RAQUEJO, T.; RODRÍGUEZ, D.; SOLANA, G.; VALDECANTOS, A.; YVARS, J. F. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vols. I. y II. La balsa de la Medusa, Visor Dis.
- ARNHEIM, R. (1985). *Arte u percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial.
- (1988). *El poder del centro*. Alianza Editorial.
- AZARA, P. (1992) *La imagen de lo invisible*. Anagrama.
- (1995). La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón. Siruela.
- BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Paidós.
- BELGRANO, M. (2020). De templos y divinidades. El rol de los dioses en «el origen de la obra de arte». Temples and Divinities. The Role of the Gods in «The Origin of the Work of Art». *Eidos*, (33), 170–194. Fundación Universidad del Norte. <https://www.redalyc.org/journal/854/85468582007/html/>
- BIEMEL, W. (1968). *Análisis filosóficos del arte del presente*. Editorial Sur. Título original en alemán Philosophische Analysen Zur Kunst Gegenwart.
- BOURRIAUD, N. (2022). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado.
- DARDEL, E. (1990). *El Hombre y la Tierra*. Biblioteca Nueva.
- ELIADE, M. (1967). *Lo sagrado y lo profano*. Ediciones Guadarrama.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, H. (2015). Una trascendencia inesperada: la Casa Malaparte. *Jot Down Cultural Magazine*. <https://www.jotdown.es/2015/11/una-trascendencia-inesperada-la-casa-malaparte/>
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2021). El «corte» como concepto operativo de permanencia en el arte, la arquitectura y el patrimonio construido. Luz, espacio, materia y memoria. *Arbor*, 197(801). <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2436>
- GADAMER, H. G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Tecnos.
- GOMBRICH, E. H. (1997). *Gombrich esencial*. Phaidon Press Limited.
- (2003). *Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Phaidon Press Inc.
- GUTIÉRREZ, G. (2007). Le pouvoir de l'image. *Lumière & vie*, juillet – septembre 2007 – 275 – ISSN 0024-7359
- GUTIÉRREZ, E. (2017). *Lo estético. Percepción y placer*. Prometeo Libros.
- HEIDEGGER, M. (2012). *Caminos de bosque*. Alianza Editorial. Traducción de H. Cortés y A. Leyte.
- HIGUCHI, T. (1983). *Visual and Spatial Structure of Landscapes*. The MIT Press Cambridge.

-
- KANT, I. *La crítica del juicio. Seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducida del francés por Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid. Librerías de Francisco Iruvredra, Antonio Novo. 1876. https://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf
- *Lo bello y lo sublime*. Biblioteca virtual universal. <https://biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>
- LUKÀCS, G. (1963). *Estética I. La peculiaridad de lo estético. 4. Cuestiones liminares de lo estético*. Grijalbo. Traducido por Manuel Sacristán.
- LUNDQUIST, J. M. (1994) *El templo. Lugar de encuentro entre la tierra y el cielo*. Debate.
- MANGABEIRA UNGER, N. (1991) *O encantamento do humano. Ecologia e espiritualidade*. Edições Loyola.
- MARTÍNEZ SANTA-MARÍA, L. (1999). *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Fundación Caja de Arquitectos.
- MASIERO, R. (2003). *Estética de la arquitectura*. Machado Libros.
- RODRÍGUEZ, A. (2021). *Aplicación de la teoría de los tres mundos de Karl Popper a los estudios sobre el paisaje*. (Tesis de maestría). FADU, Udelar.
- ROGER, A. (1995). *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. ChampVallon.
- (2007). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva. Traducción de MaysiVeuthey.
- ROMERO, W. (2022). Formas de leer a Proust: Una introducción a En busca del tiempo perdido. *Cuadernos / 5*. Malba,
- SCHULZ-DORNBURG, J. (2000). *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Gustavo Gili.
- STEENBERGEN, C. y REH, W. (1996). *Arquitectura y paisaje*. Gustavo Gili.
- STRAUS, E. (1935). *Du sens des sens*. J. Millon.
- TRÍAS, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Seix Barral.
- WÖLFFLIN, H. (1988). *Reflexiones sobre la historia del arte*. Ediciones 62.
- WORRINGER, W. (1959). *El arte y sus interrogantes*. Nueva Visión.