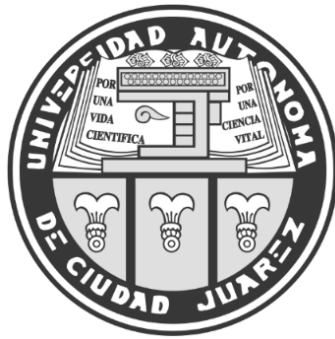


Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte

Departamento de Diseño

Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño



Textil como generador de espacios poéticos y habitables

Tesis presentada por:

Silvia Susana Lucio Alvillar

Para obtener el grado de:

Maestra en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño

Director de tesis:

Dr. Fausto Enrique Aguirre Escárcega

Ciudad Juárez, Chihuahua; diciembre del 2020.

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Instituto de Arquitectura Diseño y Arte

Departamento de Diseño

Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño

En nuestro carácter de Director y Lectores, hacemos constar que la tesis *Textil como generador de espacios poéticos y habitables*, presentada por Silvia Susana Lucio Alvillar, cuenta con las características de aportación novedosa y solidez metodológica exigida por la normatividad universitaria.

Dr. Fausto Enrique Aguirre Escárcega
Director de tesis

Dra. Hortensia Mínguez García
Lector

Mtra. Laura Mesta Torres
Lector

Dr. Mario Esparza Díaz de León
Lector externo (UAA)

Dr. Leonardo Andrés Moreno Toledano
Coordinador de la Maestría

Ciudad Juárez, Chihuahua, diciembre del 2020.

Look at things and listen and feel.

- ***Ernest Hemingway***

Agradecimientos

Al Dr. Fausto Enrique Aguirre Escárcega, por su paciencia, dedicación y disposición en todo momento; por confiar y ver en mí aún más de lo que mis ojos me permitían.

Al comité lector de este proyecto, conformado por la Dra. Hortensia Mínguez, la Mtra. Laura Mesta y el Dr. Mario Esparza (UAA). Mi total agradecimiento por sus aportes, profesionalismo, perseverancia e inspiración brindada.

A mi tutora, la Mtra. Guadalupe Gaytán y al coordinador del posgrado, el Dr. Leonardo Moreno, por siempre darse el tiempo de escuchar, auxiliarme ante la incertidumbre y brindarme su apoyo constante.

A la Dra. María del Carmen Zetina, a la Mtra. Mónica Curiel, a la Dra. Verónica Ariza, al Dr. Carles Méndez y al Dr. Efraín Rangel, extraordinarios docentes que fortalecieron sobremanera mi paso por la maestría a nivel académico, personal y profesional.

A mi padre, por su infinita comprensión y cuidar de mis alas; por estar incondicionalmente. A mi madre, por resistir mis desvelos y alentarme en los momentos en que mermaron mis fuerzas.

A mi hermana, por ir siempre de mi mano y no dejarme caer, aun cuando la vida se tornó compleja durante este proceso.

Y por último, pero no menos importantes, a Gracia Vargas, Sergio Sosa, Francisco Servín y Sadot Soria, talentosos y admirables compañeros de viaje durante el posgrado, de quienes nunca faltaron palabras llenas de honestidad y aliento.

Contenido

Introducción	1
Capítulo I. Del diseño y las emociones.....	9
1.1 Introducción a las emociones.....	9
1.2 Emociones y diseño	13
1.2.1 Enfoques del diseño+emociones.....	16
1.2.1.1 Diseño emocional.....	18
1.2.1.2 Diseño de la experiencia.....	31
1.2.1.3 Diseño sensorial.....	39
Capítulo II. Diálogos entre el espacio y la arquitectura.....	43
2.1 Habitar el espacio.....	43
2.1.1 Modos de habitar.....	47
2.2 Aproximaciones fenomenológicas al espacio.....	55
2.2.1 De lo poético e imaginario.....	59
2.2.2 De lo arquitectónico a lo emotivo.....	64
2.2.3 El cuerpo y el espacio	77
Capítulo III. Del textil al nido como creación	84
3.1 El textil desde lo material	84
3.2 La trama y urdimbre desde lo intangible	93
3.3 El nido como inspiración creativa.....	99
3.3.1 Del nido al textil; analogías desde el interiorismo.....	101
Capítulo IV. El textil como generador de espacios.....	104
4.1 El textil en los espacios.....	104
4.1.1 Desde la arquitectura.....	107
4.1.2 Desde el diseño	114
4.1.3 Desde el arte.....	123
Conclusiones.....	130
Referencias.....	134
Índice de tablas	141
Índice de fotografías	142
Índice de figuras.....	143

Introducción

El ser humano, ante su evolución, ha logrado enfrentar los constantes cambios que se le han presentado a nivel social y cultural, y el diseño, desde sus distintas disciplinas, ha conseguido acompañar dicho progreso, con la intención de conceder soluciones pertinentes a las diversas problemáticas del individuo frente al mundo. En cuanto al interiorismo, dar forma y sentido a los espacios que el ser humano habita, es una actividad que sucede desde la prehistoria y que precisamente nos permite reafirmar que el diseño y la evolución humana han avanzado en caminos contiguos, aspecto que incluso nos podría llevar a múltiples reflexiones de nuestra necesidad intrínseca de mejorar nuestra experiencia del mundo.

Ahora bien, aunque inicialmente tanto la práctica como el estudio del diseño prestaban una especial atención por la forma y la función de los objetos y materiales, y, distintos debates se estructuraban respecto a lo artesanal frente a la producción en masa, con la llegada de la posmodernidad y ante un desapego por las concepciones positivistas, diversas disciplinas comienzan a dirigir su atención al individuo en cuanto a lo emocional y la experiencia con su contexto material.

Es entonces que podemos señalar que es hasta aproximadamente una década atrás, que el diseño e incluso la arquitectura comienzan a volcar la mirada hacia el propio individuo, como una búsqueda por regresar a lo humano, ante la realidad tecnológica e industrializada de nuestros días, otorgando valor al sistema perceptivo y la interacción del sujeto con los objetos, imágenes y espacios que habita, destacando valores como lo subjetivo, la sensibilidad, lo sensual, el presente, el placer, lo particular, entre otros (Norman, 2005; Bedolla, 2018).

Respecto a dichas reflexiones en cuanto a la experiencia del individuo con su contexto, John Dewey (2010) señala:

En una palabra, vivimos, del nacimiento a la muerte, en un mundo de personas y cosas, que en gran medida es lo que es por lo han hecho y transmitido las actividades humanas anteriores. Cuando se ignora este hecho se trata a la experiencia como si fuera algo que va directamente al interior del cuerpo y del alma del individuo (pp. 82-83).

Con base en lo mencionado, podemos retomar entonces este interés respecto a los objetos de diseño en función del individuo y su interacción con los mismos, bajo una concepción que les ubica no solo como elementos que forman parte de nuestra realidad, sino como posibilidades para articular y condicionar la experiencia humana, a través de las percepciones, las ideas y las emociones.

Por otra parte, y en relación con en el tema de los materiales, existen también distintas investigaciones y publicaciones que asocian la experiencia de los productos con aspectos como la forma, color y texturas, en donde dichas cualidades ejercen un factor sustancial respecto al valor de la interacción objeto-individuo (Jordan, 2002; Norman, 2005). En cuanto al textil, basta detenerse un instante para confirmar a éste como uno de los elementos con los que el ser humano interactúa desde sus primeros días de vida, y, que igualmente, se encuentra en los distintos espacios y objetos que forman parte de las actividades diarias de cualquier sujeto, ofreciéndonos así una amplia gama de posibilidades mediante las cuales dichos materiales pueden ser explorados bajo esta intencionalidad e interés por lo emocional y poético.

Respecto al diseño de interiores, los textiles suele tener aplicaciones un tanto definidas como sucede con los accesorios decorativos a través de tapetes, cortinas o recubrimientos tanto de piso, mobiliario y muro; aplicaciones que, si se abordan desde los primeros estilos decorativos

hasta la actualidad, encontraremos han cambiado desde la función del tejido, su entramado, hasta su función y discursos, dando como resultado una serie de espacios que terminan por explorar cualidades reflexivas, poéticas y experimentales en los textiles, y que igualmente podrían tomarse como un referente de la evolución del ser humano desde su aplicación en los primeros refugios de la prehistoria hasta llegar a nuestros días.

Ahora bien, arquitectos como Juhani Pallasmaa, Steven Holl o Robert McCarter, reconocen la aportación del filósofo Gastón Bachelard como un punto de inflexión para igualmente reflexionar sobre los espacios habitados respecto al imaginario, el alma y lo poético, y desde el cual surge este enlace desde el interiorismo y el textil respecto al nido, visto este último como un refugio entretejido que nos lleva a ese habitar primitivo de las primeras construcciones que ofrecieron protección y refugio al ser humano, y en donde encontramos que tanto la casa alada, la casa tejida y la casa humana, coinciden como guaridas ante la hostilidad del mundo exterior, a la par que actúan como imágenes que igualmente reafirman nuestro habitar desde el propio imaginario hasta nuestro cuerpo en el contexto material.

Es entonces que la investigación presente, se desarrolla con la finalidad de generar un estudio y reflexión en cuanto al textil como constructor de espacios en analogía con el nido, y a través de un filtro que surge desde lo emocional y lo poético, bajo los siguientes objetivos específicos:

- Establecer un panorama de los enfoques desde los cuales el diseño se ha aproximado a las emociones.
- Identificar los diálogos existentes en cuanto al espacio y la arquitectura, desde lo poético y emocional.

- Generar un marco de referencia para abordar al textil desde lo material y lo simbólico.
- Construir una analogía entre el textil, el interiorismo y el nido.
- Reflexionar, a través de estudios de caso, en cuanto al textil como constructor de espacios emocionales y poéticos.

Preguntas de investigación

¿Cómo es que el textil, desde una analogía con el nido, construye una espacialidad desde lo emocional y poético?

Preguntas específicas

- ¿Qué planteamientos existen respecto a las emociones desde el diseño?
- ¿Qué aproximaciones han surgido en cuanto al espacio arquitectónico y lo afectivo?
- ¿Cómo se han transformado los modos de habitar?
- ¿Cuál es la relación del textil desde una perspectiva material y simbólica?
- ¿Qué relación puede construirse entre el textil, el nido y el interiorismo?
- ¿Cómo se ha abordado la generación de espacios desde el textil como constructor?

Supuesto de investigación

La investigación se presenta como un estudio que precede a una investigación de tipo práctica hacia el diseño de interiores, con la intención de estructurar una reflexión que permita rescatar la importancia de las experiencias emocionales a través del textil como generador de espacios, otorgando valor a los diálogos introspectivos, poéticos y afectivos respecto al individuo y su interacción con el mundo material.

Justificación

El proyecto surge de este interés por abordar al interiorista como un ser creador que, desde lo introspectivo, puede llegar a plantear y proyectar tomando en cuenta el valor de lo emocional y de la experiencia en su quehacer, puesto que como señala Darrel Rhea (1992) “los auténticos cambios llegan cuando retrocedemos y reexaminamos todas las maneras en que el diseño podría influir y beneficiar a los clientes: física, emocional, intelectual y culturalmente” (en Press y Cooper, 2009, p. 88). Por lo tanto, desde ese ‘beneficio emocional’ parte el interés de dar paso a este proyecto, en cuanto a repensar el interiorismo no solo como un bien material o una ‘caja llena de objetos’, sino como una posibilidad de generar y dar valor a las experiencias y respuestas emocionales del individuo, más allá de las experiencias visuales, pues como igualmente señalan Press y Cooper (2009) “el diseñador no es simplemente un creador de objetos, sino un facilitador de experiencias y esta idea de experiencia es la que debe ser punto de partida y enfoque del diseño” (p. 83).

Igualmente uno de los enfoques de esta investigación, consiste en rescatar a la Poética del espacio por Gaston Bachelard (1957), como una herramienta fenomenológica de relevancia en la actualidad, en cuanto al análisis y reflexión del espacio interior y su relación con aspectos que convergen en lo emocional, la imaginación y el alma.

Respecto al material hilado, el interés reside en abordar al interiorismo desde una perspectiva que toma en cuenta a dicho material no como parte de los objetos dentro de un espacio determinado, sino como generador de éstos, planteando aquí este repensar los materiales y sus alcances en cuanto a sus cualidades y posibilidades multisensoriales, lo que igualmente nos lleva a abordar los espacios desde modos de habitar que convergen en lo efímero y conceptual.

Metodología

Este estudio se presenta dentro del área terminal de ‘Diseño y comunicación’ de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, bajo la línea de generación y aplicación del conocimiento de Teoría, crítica y práctica del diseño y a través de la temática ‘El diseño como objeto de estudio’.

Igualmente, la investigación se desarrolla desde la metodología cualitativa como eje principal, del tipo descriptiva (en cuanto a su objeto de estudio) y no experimental (en relación con la manipulación de variables). Asimismo, este documento surge desde la perspectiva del diseño de interiores extrapolando planteamientos de otras áreas de conocimiento como la psicología, la filosofía, el diseño industrial, la arquitectura y el arte, con la intención de reflexionar a través de éstas respecto al interiorismo y el textil como constructor de espacios.

En cuanto a la metodología en cuestión, Creswell (1998) señala que:

Es un proceso interpretativo de indagación basado en distintas tradiciones metodológicas –la biografía, la fenomenología, la teoría fundamentada en los datos, la etnografía y el estudio de casos– que examina un problema humano o social. Quien investiga construye una imagen compleja y holística, analiza palabras, presenta detalladas perspectivas de los informantes y conduce el estudio en una situación natural (en de Gialdino, 2006, p. 24).

Ahora bien, se considera que este proyecto encuentra coincidencia con la primera de las tres relaciones entre investigación y diseño que Christopher Frayling (1993) a través del *Royal College of Art* expone, misma que denomina como ‘investigación en el arte y el diseño’ o *research into art and design*, que responde a investigaciones de temáticas relacionadas con historia, percepción, estética y perspectivas teóricas en el arte y diseño como son la política, economía, iconografía, cultura, entre otros (p. 5). Por otra parte, Richard Buchanan (2001) en su artículo

Design Research and the New Learning aborda tres modelos de los cuales rescatamos el que presenta como ‘investigación básica’, misma que suele enfocarse en problemáticas, que, mediante su investigación, dan paso a una serie de principios que permiten la comprensión de determinados fenómenos.

Cabe señalar que el presente proyecto surgió con base en cuatro fases principales:

1. Lectura y recopilación de material bibliográfico pertinente a los temas a abordar.
2. Análisis, reflexión y extrapolación del material bibliográfico obtenido.
3. Búsqueda de casos de estudio en cuanto al textil como generador de espacios.
4. Análisis y generación de conclusiones.

Por lo tanto, y con base en los puntos mencionados, a través del primer capítulo, se esboza la primera aproximación al tema de las emociones desde tres enfoques principales: diseño emocional, diseño de la experiencia y diseño sensorial, mismos que rescatan el valor de la interacción del individuo con los objetos desde las emociones que a través de éstos pueden generarse.

En el capítulo II se abordan una serie de diálogos en los que, partiendo de los modos de habitar, se intenta construir esta relevancia del espacio como contenedor de experiencias fenoménicas y emocionales, otorgando valor a lo introspectivo y enlazando nuestra interacción con el mundo a través del cuerpo como filtro de lo espacial y del propio pensamiento.

Respecto al capítulo III, en éste la aproximación surge directamente con el textil, inicialmente desde sus cualidades como material y objeto, hasta lo simbólico e intangible, dando paso a la analogía que se rescata entre el nido, el textil y el interiorismo.

Finalmente, en el cuarto capítulo, y con base en los aspectos tratados durante los apartados anteriores, se rescatan aproximaciones a la arquitectura, el diseño y el arte, mediante una serie de proyectos y piezas que consideramos nos permiten concretar los objetivos de esta investigación en función de una reflexión del textil como refugio y recipiente emocional, concediendo interés a los discursos y conceptualizaciones del espacio y el material en cuestión, así como a los planteamientos en cuanto al espacio-individuo.

Capítulo I. Del diseño y las emociones

1.1 Introducción a las emociones

El problema estriba en que aún dejamos que la lógica tome las decisiones por nosotros, aunque nuestras emociones nos digan incluso lo contrario.

Donald A. Norman, 2005

A través de distintas perspectivas y estudios, el tema de las emociones ha sido de gran interés principalmente para las ciencias sociales y humanas, y aunque podríamos decir que no es hasta el siglo XX que el abordaje de éstas permitió un mejor entendimiento sobre cómo es que el individuo y la sociedad convergen, ya desde la antigüedad con Aristóteles la experiencia de los sentidos y la introspección comenzaban a trazar cierta inquietud respecto al tema, hasta llegar así a los escritos de René Descartes (1596-1650), quien propone la separación de la mente y cuerpo, y aborda a las emociones como pasiones conectadas al alma (Garrido, 2000; Bolaños, 2014; Gatica, 2015).

Ahora bien, no es hasta finales del siglo XIX que, Charles Darwin (1809-1882) a través de su obra *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (1872), se enfoca en los gestos y posturas, para defender “la continuidad entre la mente de los animales y la del hombre [...] afirmando que el proceso de evolución se ha producido no solo respecto a las estructuras anatómicas, sino a la “mente”, al comportamiento expresivo de las emociones” (Garrido, 2000, pp. 24-25). Por su parte, y ya dentro de la época científica, William James (1842-1910), en oposición a Darwin y retomando las aportaciones de Descartes, evaluó a las emociones desde las reacciones fisiológicas del sujeto a través del método de la introspección, señalando precisamente

que “cada emoción es la resultante de una suma de elementos, siendo causado cada elemento por un proceso fisiológico bien conocido. Todos los elementos son cambios orgánicos y cada uno de ellos es el efecto reflejo del objeto excitante” (en Garrido, 2000, p. 35). A James se unieron después las perspectivas del médico y psicólogo Carl G. Lange (1834-1900), quien también consideró a las respuestas fisiológicas como fundamentales en la emoción, otorgando mayor atención al factor vasomotor del individuo (Garrido, 2000; Vigotsky, 2004; Bolaños, 2014).

La experiencia fue igualmente un tema principal dentro de las múltiples reflexiones filosóficas del psicólogo y pedagogo John Dewey (1859-1952), quien no la consideraba como una forma abstracta de exploración, puesto que para dicho filósofo la experiencia no es una construcción interna, sino que va enmarcada también por la interacción del individuo con su contexto, ya que “Dewey no describe la experiencia como una entidad tangible; por el contrario, postula que las condiciones concretas producen las cualidades de la experiencia, y que dichas condiciones pueden estar dadas por las personas o por las cosas” (Margolin, 2012, p. 63).

Con el fisiólogo Walter B. Cannon (1871-1945) las emociones se trasladan al plano de la neurología, hasta llegar a las aportaciones de la psicóloga e investigadora Magda B. Arnold (1903-2002), al definir a la emoción como "la tendencia sentida hacia algo valorado intuitivamente como bueno (beneficioso) o alejado de cualquier cosa valorada intuitivamente como malo (dañino)" (en Desmet, 2003, pp. 1). Por su parte, Nico H. Frijda (1927-2015), psicólogo y profesor en la Universidad de Ámsterdam, rescata que las emociones cumplirán más bien una función adaptativa respecto a nuestro entorno y la forma en que interactuamos con el mismo y todos los objetos e individuos que le conforman (Frijda y Sundararajan, 2007, p. 227).

Es entonces que los aportes mencionados contribuyen como referencia respecto al modo en que el campo de las emociones ha sido abordado desde múltiples áreas, todas ellas llevándonos a la repercusión de dichas emociones y sus distintos efectos en el ser humano en interacción con lo que le rodea, rescatando igualmente la importancia que los estudios y avances científicos han aportado para entender la manera en que nuestro cerebro responde y funciona ante esta relación cognitiva emocional. Es por ello, que a continuación se presenta la tabla 1 que aborda, a grandes rasgos, las cuatro teorías de las emociones, misma que para los fines de este primer apartado, resulta sumamente útil al momento de visualizar de manera general los enfoques desde los cuales las emociones se han abordado por distintos filósofos y psicólogos a partir del siglo XIX.

Teorías	Investigadores principales	Principales aportaciones
Teoría evolutiva-expresiva de las emociones	Darwin (1872) Izard (1977) Plutchik (1980) Tomkins (1984)	- Las expresiones emocionales del ser humano están determinadas por su propia evolución. - Las expresiones emocionales son universales y de carácter innato.
Teoría psico-fisiológica de las emociones	James (1884) Lange y James (1922)	- La experiencia emocional procede del sistema nervioso Periférico y de la respuesta. - Énfasis de los cambios vasculares.
Teoría neurológica de las emociones	Cannon (1929)	- Las emociones se generan en centros específicos del sistema nervioso central.
Teorías cognitivas de las emociones	Arnold (1960) Frijda (1986) Scherer (1984, 1997) Roseman, Antoniou y Jose (1996)	- Las emociones se generan a partir de la evaluación subjetiva del individuo o la evaluación de una situación o evento. - Explicación de la emoción como consecuencia de una serie de procesos cognitivos.

Tabla 1, Teorías de las emociones: investigadores principales y aportaciones.

Nota: Recuperado de Andreu, 2003 en Modelo cognitivo-afectivo de la satisfacción en servicios de ocio y turismo.

Ahora bien, Pieter Desmet¹, a partir de esta unión de lo cognitivo y las emociones, y desde una perspectiva más contemporánea a través del diseño, ofrece la siguiente aportación:

La clave para entender por qué tenemos emociones con sus particulares características se basa en los ‘requerimientos funcionales’ creados por los ambientes en los que los animales

¹ Profesor de diseño para la experiencia en la Facultad de diseño industrial de la Universidad de Delft en los Países Bajos, con múltiples investigaciones y publicaciones respecto al tema de la afectividad, el diseño conceptual y la experiencia del diseño.

viven. En función de sobrevivir, no es suficiente para un organismo simplemente entender la situación; tiene que ser motivado a hacer algo sobre ello, y es eso lo que precisamente las emociones hacen: Ellas preparan físicamente y motivan al individuo a lidiar con las implicaciones adaptacionales de una situación desencadenada. Las emociones ‘desacoplan’ la conducta de la percepción del estímulo de manera que la reconsideración es posible. Las emociones son funcionales porque establecen nuestra posición vis-à-vis con nuestro ambiente, empujándonos hacia cierta gente, objetos, acciones e ideas y alejándonos de otros (en Gatica, 2015, p. 126).

En coincidencia con la aportación mencionada, nos daremos cuenta entonces que de algún modo todo lo que hacemos, reflexionamos y expresamos lleva consigo una fuerte carga emocional, pues como afirma Donald A. Norman (2005), “las emociones son inseparables de la cognición y son una parte necesaria de este proceso; [...] las emociones que tenemos cambian el modo en que pensamos y sirven como guías firmes para un comportamiento apropiado” (p. 22).

Cabe señalar que las aportaciones rescatadas, independientemente de su objeto de estudio, coinciden en dos aspectos principales: estímulo y sujeto receptor, lo que igualmente y, a grandes rasgos, permite también vislumbrar cómo inicia esta construcción e interés en el tema de las emociones desde la filosofía, la psicología y la sociología, entre otras disciplinas académicas de las que, como veremos en el siguiente apartado, el campo del diseño va mostrando cada vez más interés desde aproximadamente una década atrás.

1.2 Emociones y diseño

Vivimos rodeados de diseño. Siempre encima, abajo o a un lado de productos diseñados. La mayoría de los objetos, importantes o triviales, antiguos o recientes, feos o bellos, útiles o no, están aquí desde nacemos; nos acostumbramos pronto a ellos, y con ellos aprendemos los usos del mundo.

Fernando Martín Juez, 2005

Basta con volver un poco hacia atrás para encontrarnos que la forma y la función fungían como aspectos primordiales para cualquier objeto, producto o espacio que surgiera del diseño, es por ello por lo que tratar sobre el interés de esta misma disciplina hacia las experiencias emocionales del ser humano es un tema relativamente joven en el campo de la práctica e investigación (Juez, 2002; Gatica, 2015; Bedolla, 2018). Por su parte, Deyanira Bedolla Pereda (2002) en su tesis doctoral, *Diseño sensorial. Las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*, desde el punto de vista de la producción en serie y la sociedad industrial, afirma que los aspectos humanos dentro del tema de la sensorialidad han quedado de lado, dando paso a productos del diseño que muy posiblemente se enfocan en uno o dos sentidos, sin tomar en cuenta la riqueza que la experiencia del individuo hacia su entorno genera. En relación con esto, Pamela Petruska Gatica Ramírez (2015), menciona lo siguiente:

La orientación del diseño hacia una mirada que otorga relevancia a la experiencia significativa o enriquecedora es posible de comprender tras la observación del panorama histórico posmoderno; en el que, según algunos autores, se ha observado un énfasis en la riqueza de significado, que ha sido también asociada al placer; en contraposición a los postulados modernos, los cuales estaban orientados a la riqueza que otorgaría la ‘claridad’, la funcionalidad (p. 57).

Aunado a ello, Donald A. Norman (2005) en su publicación *Diseño emocional. Por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*, nos señala que es gracias a las perspectivas contemporáneas en contraposición con las teorías del siglo XIX, que ha habido un cambio radical en la manera de enfocar el tema, y más precisamente de enfocar al diseño desde un plano más humano y emocional, pues las emociones juegan un papel sumamente importante en nuestra vida cotidiana, y tanto las emociones positivas como las negativas serán participes de nuestra forma de evaluar y actuar ante distintas situaciones y objetos.

No obstante, es importante señalar aquí que no se argumenta que el diseño carezca en su totalidad de una conexión con el tema de las emociones y la forma en que los productos, espacios u objetos influyen a nivel afectivo al usuario, pues muy posiblemente, y como asevera Norman (2005), lo que sucedía era que no se había realizado un acercamiento a fondo en la manera en que este fenómeno ocurría, a pesar de que los objetos del proceso de diseño siempre han estado en cada lugar al que vamos. Sin embargo, gracias a las múltiples investigaciones en torno al diseño y la emoción, es que hoy podemos afirmar, que, como menciona Bedolla (2014), el diseño “es un medio que tiene la capacidad de hacer significativa la vida cotidiana de la gente” (p.76), independientemente del enfoque desde el cual surja la aproximación al individuo y su contexto material —gráfico, industrial, interiores, entre otros —.

Si nos detenemos a reflexionar un poco, actualmente, y bajo el paradigma moderno del diseño, se vuelve un tanto inverosímil pensar que el factor emocional no será un aspecto importante en cada interacción diaria con los objetos que nos rodean, pues tal y como afirma Norman (en Cañada, 2005):

El diseño está relacionado con las emociones de muchas formas distintas: a veces nos divertimos usando ciertos objetos, otras nos enfadamos cuando nos cuesta usarlos. Disfrutamos contemplando algunas cosas y nos encanta lucir otras porque nos hacen sentir distintos. Hay objetos que nos traen recuerdos, por como huelen, por su tacto, y otros que no queremos tirar a la basura y nos gusta cómo envejecen (párr. 16).

Pero así como los objetos que menciona Norman (2005), también los espacios interiores motivan en nosotros recuerdos y sensaciones que aunque puedan ser duraderos o no, tendrán siempre una respuesta emocional a cambio, respuesta que a pesar de ser distinta entre individuos, consideramos igualmente valiosa a pesar de su carácter subjetivo. Planteemos esto desde el interiorismo: de pronto nos encontramos con espacios o lugares que por muy pequeños y austeros que sean, pueden brindarnos calma y confort, y en cambio, en interiores rebosantes de ostentidad sentir un desapego y desconcierto total por el lugar

Ahora bien, Bedolla (2018), indica que una de las cualidades principales de las emociones, es que todas surgen de algún tipo de interacción o relación de persona a persona, o del individuo con cualquier otro ser vivo, objeto o evento, por lo que rescatamos aquí al ‘objeto’ como aquel con base en el que surgen las primeras aproximaciones del tema afectivo humano, y en este caso, desde el diseño industrial:

La afectividad, los sentimientos y su componente primordial, las emociones están presentes en todas y cada una de las actividades que realizamos, sean estas ordinarias o extraordinarias, y en todas y cada una de las relaciones que establecemos con otros seres humanos, con otros ser vivos o inclusive con seres inanimados (p. 18).

Dicha interacción y respuesta que se logra hacia los objetos o lugares en nuestra vida diaria, igualmente la rescata Norman (2004) al señalarlas como resultado de nuestros mecanismos interpretativos automáticos, agregando que dichas respuestas surgen debido a que:

Los seres humanos tenemos una predisposición a antropomorfizar, a proyectar emociones y creencias que son humanas a cualquier cosa [...] Si todo funciona de la manera que debe, cumpliendo las expectativas depositadas, el sistema afectivo reacciona de manera positiva proporcionando placer al usuario (2005, p. 163).

En este aspecto coincidimos desde el diseño de interiores, puesto que el ser humano termina por otorgar a los lugares que habita, un valor emocional y significativo sumamente amplio, empezando por los espacios más cercanos y privados como el hogar, hasta aquel pequeño módulo de trabajo que no excede los cuatro metros cuadrados o ese rincón en la estancia donde leer unas cuantas páginas o simplemente disfrutar de un café reconfortan a quien habita estos espacios. Por lo tanto, siempre, aunque inconscientemente y de individuo a individuo, existirá una conexión emotiva hacia los lugares por los que se ve inmerso día a día, conexiones que gratificantes o no, vendrán a representar que los espacios son algo más que solamente un conjunto de objetos y materiales dispuestos en un espacio, y en esas conexiones reside nuestro interés a través de la presente investigación.

1.2.1 Enfoques del diseño+emociones

El ritmo de vida en el que el ser humano se ve inmerso avanza cada vez a mayor velocidad y el mundo de las tecnologías se van instalando en mayor medida a través de nuestros modos de vivir e interactuar entre individuos; este aspecto, desde el diseño, ha dado paso a una serie de reflexiones que surgen como un “reflejo de la búsqueda por satisfacer más ampliamente las necesidades humanas supuestamente olvidadas o no consideradas como relevantes en el diseño de nuestro mundo artificial” (Bedolla, 2018, p.29). Es por ello, que hoy en día este desapego de las concepciones positivistas y los nuevos valores de la posmodernidad que otorgan valor a lo particular y espiritual,

han llevado a distintas investigaciones con la finalidad de indagar en la experiencia emocional del usuario, en función de los objetos con los que interactúa.

Norman (2005) y Bedolla (2018) coinciden en que un claro antecedente a estas posturas es la Ingeniería *Kansei*², creada en la década de 1970 por el profesor Mitsuo Nagamachi, quien la define como “una metodología de desarrollo de productos orientada al usuario, que establece procedimientos para traducir las percepciones, gustos y sensaciones de productos existentes o conceptos, en términos de soluciones y parámetros de diseño concretos” (en Avendaño y Álvarez, 2013, p. 9). Dicha metodología es empleada principalmente en el sector de diseño industrial y automotriz, teniendo como objetivo principal la búsqueda de mejoras o innovaciones con base en los atributos y emociones que el usuario otorga a determinado producto o servicio.

Ahora bien, a continuación se presentan tres clasificaciones principales que al considerarse de algún modo las más generales, hasta ahora, y mediante las cuales el diseño ha indagado en las experiencias emocionales del ser humano, dichos enfoques se presentan con base en dos perspectivas que diversos autores han abordado desde principios del siglo XXI, así como un tercer y último enfoque ampliamente estudiado por la diseñadora industrial y doctora en proyectos de innovación tecnológica por la Universidad Politécnica de Cataluña, Deyanira Bedolla Pereda.

Cabe mencionar que aunque los modelos a continuación surgen en gran medida a partir del diseño industrial, consideramos que desde el interiorismo podemos ir generando conexiones y extrapolar aspectos que nos permitan abordar a dicha disciplina dentro de estos planteamientos

² *Kansei*, es una palabra de origen japonés, cuya interpretación aunque no es del todo concreta aun, hace referencia a los sentimientos que determinado estímulo (objeto, imagen) despierta a nivel de los cinco sentidos del usuario o individuo en contacto con dicho producto (Nagamachi, 1997 en Schutte, Eklund, Axelsson y Nagamachi, 2004, p. 3).

que otorgan relevancia al factor humano, pues al final de cuentas, y como señala la diseñadora Ilse Crawford (2014), el interiorismo aún suele subestimarse, dejando de lado sus alcances dentro de la experiencia humana y la manera en que los sentidos pueden favorecerse a través de los espacios, más allá de las proyecciones que parten principalmente de lo visual.

1.2.1.1 Diseño emocional

Patrick W. Jordan (2000), escritor y consultor en temas de diseño y marketing, a través de su ejemplar *Designing pleasurable products, an introduction to the new human factors*, menciona que debido a que los factores humanos han cobrado una mayor importancia en los últimos años, el diseño debe llegar más allá de los enfoques que toman como base la usabilidad de los productos, y contemplar así al placer como un recurso para abordar a las emociones en los mismos, ya que de ser así, el autor menciona que se verán reflejados tanto los beneficios emocionales, hedónicos y prácticos respecto al producto u objeto en cuestión. Respecto a los primeros, señala que son aquellos que derivan de los resultados de las tareas para las cuales se utiliza el producto, ya que éste puede ser, por ejemplo, interesante, divertido o brindar confianza al ser usado; los beneficios a nivel hedónico menciona que hacen referencia a la experiencia y placer sensorial y estético del producto, como sería el disfrutar de la sensación física de tocar un objeto en particular; en cuanto al tema de lo práctico, éste simplemente se refiere a las tareas para las cuales fue creado el producto.

Igualmente, y con base en la jerarquía de necesidades del consumidor por el psicólogo Abraham Maslow, Jordan (2000) propone el siguiente modelo (figura 1), como una forma más clara de reflejar ese proceso del cual intenta hablarnos, y respecto al cual menciona que llegar a la

generación de objetos y productos que toman en cuenta más allá de su función para indagar en los emocionales, será el nuevo reto a nivel humano desde el diseño contemporáneo.



Figura 1, Jerarquía de las necesidades del consumidor por Jordan, 2000.

Dicho autor, al tomar de referencia el trabajo del antropólogo Lionel Tiger (1992), aborda a través del plano físico, social, psicológico e ideológico, el rol que el placer ha desempeñado en la evolución y supervivencia del ser humano, clasificación presentada a continuación:

- Fisioplacer. Se relaciona directamente con el cuerpo y con el placer resultado de los órganos sensoriales: tacto gusto, olfato y sensaciones de placer sensual.
- Socioplacer. Referente al placer que resulta de la interacción social y cómo un producto puede llevarnos a interactuar con otros.
- Psicoplacer. Aborda las reacciones del individuo a nivel cognitivo y emocional, en función de la experiencia de aquel con el objeto.
- Ideoplacer. Surge desde un nivel reflexivo y con relación al valor que las personas otorgan a determinado producto. Tiger (1992) hace referencia éstos como aquellos placeres relacionados con la música, los libros y el arte, pues además de su valor estético, existe un valor extra influenciado por la manera en que nos hace sentir.

(en Jordan, 2000, pp. 12-14).

Respecto al modelo que propone Jordan (2000), podemos señalar que indudablemente, cada uno de estos componentes, como es el factor físico, social y psicológico, en determinada proporción, dan forma y resonancia a las experiencias del ser humano fortaleciendo de manera holística dichas interacciones, sin embargo, es el nivel del ideoplacer en el cual se intenta indagar aún más a nivel interiorismo, esto, con la intención de precisamente dar paso a lo reflexivo de los espacios en cuanto a todo aquello que les conforma —luz, color, texturas, aroma, entre otros— y el modo en que el individuo interactúa con ello, más allá de la experiencia primaria a nivel visual que suele imperar en nuestro proceder diario.

Por otra parte, Pieter Desmet (2002), a través de su tesis *Designing Emotions*, propone cuatro parámetros (figura 2) que considera principales respecto a las emociones a través de los objetos o productos.

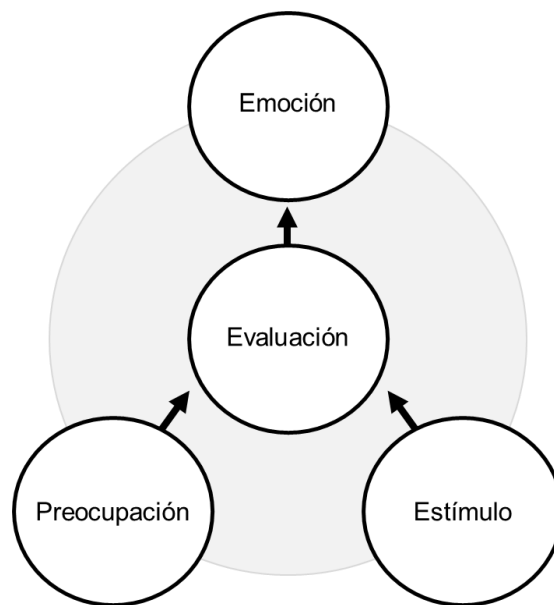


Figura 2, Modelo de las emociones por Desmet 2002.

En cuanto a dichos parámetros, el autor describe lo siguiente:

- Evaluación. “Esta evaluación es una evaluación automática no intelectual de la importancia de un estímulo para el bienestar personal” (Roseman y Smith, 2001, en Desmet, 2003, p. 3). Respecto a ello, podemos incluir que esta evaluación siempre va a existir, aunque sea de manera muy superficial o inconsciente, ya que independientemente del producto o servicio, habrá siempre una valoración a nivel emocional con base en la medida que favorece o no dicho objeto, espacio o situación específica (Desmet, 2002).
- Preocupación. “La importancia de un producto para nuestro bienestar”, señala Desmet (2003), “está determinada por una coincidencia o desajuste de la preocupación evaluada: los productos que coinciden con nuestras preocupaciones se valoran como beneficiosos y aquellos que no coinciden con nuestras preocupaciones como perjudiciales” (p. 3).
- Producto: Las emociones siempre implican e involucran una relación entre la persona que las experimenta y un objeto en particular: uno tiene miedo de algo, está orgulloso de algo, está enamorado de alguien, etc. (Frijda, 1994, en Desmet 2003). Por tanto, aquí podemos, a manera general, tratarlo como estímulo material, haciendo referencia a un objeto, imagen o espacio.
- Emoción. Este parámetro hace referencia al proceso interno y respuesta personal producto de determinado estímulo material.

Este modelo de emociones del producto fue desarrollado, según menciona Desmet (2003), con el objetivo de proporcionar una herramienta sensible para el estudio de lo emocional y los productos, lo que igualmente le llevó a no incluir los estados de ánimo en dicho modelo, puesto que éstos, en relación con la respuesta emocional, son independientes de las cualidades propias del

objeto, pues “aunque el enfoque actual está en las emociones, esto no implica que otros tipos de estados afectivos sean irrelevantes para la experiencia del producto” (Desmet, 2003, p. 4).

Cabe señalar, que coincidimos en este último punto, ya que las experiencias y las emociones, al final de cuentas terminan por ser totalmente subjetivas y personales en función de cada individuo y posiblemente lo relevante sería no clasificar a las emociones, sino resaltar el amplio panorama en cuanto a éstas. Respecto a los parámetros que Desmet enlista, consideramos que posiblemente la preocupación, al menos desde nuestra perspectiva, no sea necesariamente un punto de partida o un factor sumamente determinante dentro de las interacciones con los objetos, ya que podría estar incluso implícito dentro del nivel de la evaluación del objeto.

Por otra parte, el psicólogo Andrew Ortony, en conjunto con Donald A. Norman y William Revelle (2005), plantearon un modelo que, mediante tres niveles, consideran que garantiza una buena referencia para reflexionar sobre lo afectivo y el diseño, señalándolos como una triada inseparable, en la cual la conducta, la motivación, la cognición y las emociones se ven ampliamente relacionadas:

- Afecto a nivel reactivo: proto-afecto. Comprende respuestas biológicamente determinadas a estímulos relevantes para la supervivencia, por lo tanto, es una respuesta automática en cuanto a su mecanismo de detección como al tipo de conducta resultante.
- Afecto a nivel rutinario: emociones primitivas. En éste, los procesos de respuesta son más amplios, puesto que en este nivel se inicia y se controlan gran parte de las respuestas conductuales y cognitivas. Aquí entran en labor la percepción, las respuestas motoras, el aprendizaje y la memoria.

- Afecto a nivel reflexivo: emociones elaboradas cognitivamente. Aquí los autores mencionan que es en el que se encuentra la experiencia emocional humana en su esplendor y totalidad, pues comprende todas las habilidades cognitivas y metacognitivas que ha permitido al ser humano su evolución (Ortony, Norman y Revelle, 2005).

Ahora bien, Rubén Jacob Dazarola (2018), profesor investigador de la Universidad de Valparaíso en Chile, menciona en el prólogo del ejemplar *Emociones y Diseño; sensaciones, percepciones y deseos*, que, según su perspectiva, uno de los dos hitos más importantes en cuanto al diseño emocional, surge con Donald A. Norman (2005), y quien, a través de su publicación *Emotional Design. Why we love (or not) everyday things*, nos habla, desde la perspectiva de los objetos y el diseño industrial, del valor de la experiencia y las emociones, y cómo a pesar de que el diseñador en su proceso de creación debe tomar en cuenta una gran variedad de aspectos, desde materiales, utilidad, fabricación, entre otros, ignora un factor vital en cuanto al modo en que el usuario se apropiará y dará uso a determinado objeto: el emocional.

Coincidimos con Norman en este último aspecto, puesto que, de algún modo, el diseñador, envuelto en el ritmo de vida tan apresurado de nuestro siglo, inconscientemente procede de manera automatizada al proceso de generación de soluciones, evitando pausas innecesarias que demoren la ejecución de cada aspecto a proyectar, sin indagar cómo el sonido o tal vez el propio aroma del espacio nos podría enlazar a algo más allá del objeto visible. De aquí la importancia del valor emocional que rescata Norman, y que nos lleva, desde el propio 'yo' como diseñador y usuario, a reflexionar en qué medida este factor humano suele pasar desapercibido en nuestro quehacer profesional e individual.

Norman (2005), con base en distintos estudios realizados junto a Ortony y Revelle, ambos docentes del Departamento de Psicología de la *Northwestern University*, propone entonces tres niveles desde los cuales aborda a las emociones (ver tabla 2) y que coinciden en su totalidad con el último modelo citado. Dichos niveles al ser estudiados proceden de tres diferentes zonas del cerebro humano: “la capa automática de sistemas de disposiciones determinadas genéticamente, que denominamos nivel visceral; la parte que contiene los procesos cerebrales que controlan el comportamiento cotidiano, denominado nivel conductual, y la parte contemplativa del cerebro o nivel reflexivo” (p. 37). Con base en lo mencionado, advertiremos un proceder distinto tanto a nivel conductual y cognitivo en el individuo, en donde cada uno llevara consigo una reflexión particular respecto al objeto final del diseño.

Niveles del diseño emocional	
Diseño visceral	Apariencia
Diseño conductual	El placer y la efectividad del uso
Diseño reflexivo	Imagen de uno mismo, satisfacción personal, recuerdos

Tabla 2, Niveles de la emoción y el diseño por Donald A. Norman, 2005.

Respecto al nivel visceral, Norman (2005), lo describe “como preconsciente, anterior al pensamiento” (p. 52). En éste, la apariencia del objeto es el punto focal puesto que aquí surge esa ‘primera impresión’ respecto al mismo. Las respuestas que este nivel lleva consigo son biológicas y es ese momento en que a primera vista encontramos similitud o no con algún otro objeto; es ‘simple’, involucra esa interacción primaria con aspectos físicos del objeto como son su aspecto, su sonido y su textura. Aquí, a nivel interiorismo, llevémoslo a esa primera vez que conocemos determinado lugar y sin más, decidimos si es o no un ‘buen espacio’; me gusta, no me gusta, qué

pequeño, qué amplio se ve, qué tranquilo parece. Generamos entonces esos primeros juicios sin construir una conexión y entendimiento a profundidad con el espacio.

Por otra parte, Norman (2005) señala que a través de grupos focales, este nivel puede llevarse a cabo en función de un objeto específico y concediendo vital interés a la respuesta inmediata y particular de cada sujeto, aspecto que conformaría una herramienta sumamente útil llevando esta investigación a nivel investigación-creación. Dicho autor igualmente menciona que:

Un diseño efectivo a nivel visceral requiere las habilidades propias del artista visual y gráfico, así como las del ingeniero industrial. La figura y la forma importan. La sensación física del tacto y la textura de los materiales importan. Importa el peso. En el diseño visceral importa sobre y ante todo crear un impacto emocional inmediato. Tiene que resultar apetecible y ha de tener un aspecto agradable (p. 88).

Por lo tanto, en este nivel los sentidos tendrán una participación automática y básica; aquí no importa más que la respuesta emocional primaria sin entrar en reflexiones ni complejidades. En la búsqueda de un acabado textil, por ejemplo, el color suele principalmente llevarnos a esta interacción visceral que menciona Norman, en donde el siguiente el filtro pasa a ser la esta primera experiencia táctil con el material, sin generar una aproximación a profundidad, puesto que nos encontramos en esta primera fase en que decidimos si se ve ‘bien’ o no.

Un segundo nivel se plantea luego con el diseño conductual, en donde el uso y la experiencia que tenemos hacia los objetos se vuelven vitales, y aquí, como señala Norman (2005), “la aplicación de los principios del diseño centrado en los seres humanos tiene su compensación” (p. 99). En esta fase, según lo plantea el autor, podemos inferir que una vez más será sustancial el proceder del diseño respecto al usuario, por tanto, si el objetivo es diseñar ‘algo’ para que pueda ser realmente usado, el diseñador deberá estar atento en cómo ese diseño se comportará con el

individuo que se apropiará del mismo. Dicho aspecto se manifiesta a través del interiorismo, en cuanto a la necesidad de sujetar nuestra atención a la manera en cada individuo interactúa con sus espacios, para proceder a valorar el modo en que interactuará posteriormente con los materiales, mobiliario y demás objetos de la propuesta de diseño. Por ende, y como rescata Norman (2005), la experiencia se reitera compleja y dicho nivel deberá tomar en consideración cuatro factores primordiales: la función, la comprensibilidad, la usabilidad y la sensación física del objeto.

Respecto a la función, ésta se torna sustancial a nivel conductual, puesto que delimita el tipo de actividades que determinado producto permitirá llevar a cabo; ¿Qué función tiene? ¿Para qué me sirve? A nivel interiorismo, este apartado es otorgado mediante los objetos, acabados y mobiliario que conforma determinado espacio, con la intención de que se cumplan las funciones que el usuario, desde su propio modo de habitar, concede al lugar en cuestión.

En cuanto a la comprensión³, el proceso es simple: si no entendemos el producto o espacio, no lo podremos usar o bien, le otorgaremos un uso que discrepa del planteado originalmente. Pensemos aquí en la primera ocasión en que visitamos la casa de algún conocido; navegar por ese lugar en busca del sanitario puede terminar en registrar cada puerta que encontramos a nuestro paso, pero ¿qué tal si antes el anfitrión nos concedió cordialmente un recorrido por morada? En ese caso, entender por dónde ir y cómo llegar a ese lugar en específico nos resultará menos complejo.

³ Según menciona Norman (2005), podemos encontrar tres imágenes mentales en cualquier objeto que inevitable modifican la comprensibilidad de éste: en primera instancia la imagen que acontece en el imaginario del diseñador, a la cual el autor denomina “modelo del diseñador”, seguida por la imagen que tiene el usuario respecto al modo en que determinado objeto funciona, “modelo del usuario”, hasta llegar a la imagen transmitida por el producto y sus especificaciones de uso, “imagen del sistema” (pp. 95-96).

Ahora bien, retomando el tercer de los cuatro factores que propone Norman (2005), la complejidad aumenta respecto a la usabilidad, puesto que a pesar de que el producto o espacio puede de algún modo cumplir con sus objetivos y sea sencillo su entendimiento, existe la posibilidad de que no sea del todo usable, ya que en este punto se torna relevante la facilidad con la cual usuario comprenderá cómo funciona y a la vez conseguirá así que incluso funcione de mejor manera (Norman, 2005). Aquí el autor nos ofrece un excelente ejemplo con instrumentos musicales y cómo estos a pesar de cumplir con su cometido, requieren de cierta experticia y práctica para realmente concederles el uso para el que fueron creados.

En cuanto a la sensación física o tangibilidad del objeto de diseño, Norman (2005) señala que es un tema al que un ‘buen diseñador’ suele delegar especial atención, ya que dicha experiencia física con los objetos puede marcar una diferencia considerable en la manera en que percibimos y valoramos al producto, dando como resultado aspectos decisivos al momento de evaluar al mismo⁴, pues como menciona el autor, “la sensación física importa. Al fin y al cabo somos criaturas biológicas, que tenemos cuerpos físicos, brazos y piernas. Una parte enorme de nuestro cerebro está dedicada a los sistemas sensoriales que, de manera constante, investigan, sondan e interactúan con el entorno” (Norman, 2005, p. 100). De esta aportación, podemos referir, que a pesar de que a través del planteamiento de este documento valoramos sobremanera estas cuestiones hápticas a nivel interiorismo, consideramos que es también un factor que ante la inmediatez y la espectacularidad de lo visual, pierde valor actualmente en nuestra disciplina.

Es entonces que consideramos que el diseño a nivel conductual —que al igual que las reacciones viscerales es subconsciente— será un factor esencial desde el inicio del proceso de

⁴ En este sentido, coincidimos con el autor si extrapolamos dicho factor al interiorismo, pues esa experiencia directa del usuario con los recubrimientos, mobiliario y objetos es decisiva en toda propuesta.

diseño, ya que en buena parte pondrá en juego la comprensión que el diseñador tendrá de las necesidades y requerimientos específicos del usuario.

Finalmente, llegamos al tercer y último nivel emocional propuesto por Norman (2005), el reflexivo, que lleva consigo una introspección y subjetividad desde la perspectiva de cada usuario, centrado en el significado y la influencia a nivel cultural de cada individuo:

Por un lado, se trata de un diseño que trata del significado de las cosas, de los recuerdos personales que algo puede evocar. Por otro lado, es algo muy distinto, y se centra en la autoimagen y en el mensaje que un producto permite enviar a los demás (Norman, 2005, p. 105).

El autor, en una de sus páginas muestra ejemplifica este nivel a través de dos tipos de relojes: el primero (ver figura 3), de apariencia sencilla en cuya pantalla solo se muestran una serie de franjas con escasos números y letras; el segundo es digital, con los botones y funciones habituales que podemos encontrar en cualquiera de este tipo. Norman (2005), explica que a pesar de que el primero representa cierta complejidad para entenderlo, también connota más ingenio puesto que parte de lo reflexivo a través de su peculiar manera de presentar al tiempo, y aquí rescatamos algo que nos parece coincide con este proyecto, pues el autor menciona que a pesar de dicha complejidad en cuanto a su manejo y en ironía con lo que señalábamos respecto al nivel anterior, aquí el nivel reflexivo obtiene mayor valor sobre dificultades conductuales que pueda llegar a generar.



Figura 3, Reloj “Pie” de Time by Design.

En este nivel, las primeras impresiones quedan de lado, para profundizar en otro tipo de significados que indagarán más en el bagaje e imaginario de cada individuo, como sucede en cuanto al interés que podemos llegar a sentir hacia determinados objetos, imágenes o espacios, en donde la atracción surge desde un plano meramente visceral y superficial, y en cambio, a un nivel reflexivo, el objeto será dispuesto ante ‘otro modo’ de ver que dotará al objeto de cierta peculiaridad y belleza, respecto a la cual señala Norman, “mira por debajo de la superficie, proviene de la reflexión consciente y de la experiencia, y está influida por el saber, la educación y la cultura” (2005, p. 109).

En este nivel, la memoria será también fundamental, pues dará paso a un navegar interno por parte del usuario, respecto a la apariencia y la experiencia que usar determinado le genere, ya que como igualmente señala Norman (2005):

Elaboramos objetos que son atractivos, bonitos, vistosos. Por importantes que estos adjetivos puedan ser, no son los que mueven a las personas en sus vidas cotidianas. Nos gustan los objetos que son atractivos por el modo en que nos hacen sentir. Y en el reino de los sentimientos, es igual de razonable el hecho de vincularse y apreciar cosas que son feas

como el hecho de sentir aversión por cosas que podrían considerarse atractivas. Las emociones reflejan nuestras experiencias, asociaciones y recuerdos personales (p. 63).

Podemos concluir entonces, y con base en el diseño emocional que plantea Donald A. Norman (2005), que su perspectiva proviene en su totalidad de las distintas teorías cognitivas de las emociones, y que cada nivel impondrá una exigencia distinta al diseño. En lo que respecta a los niveles visceral y conductual la carga o procesamiento cognitivo serán menores, puesto que en ellos no se sugiere llegar a una interpretación a profundidad del objeto o espacio al que el individuo se enfrenta. En cambio, a nivel reflexivo, el razonamiento, la interpretación y las emociones serán superiores y aún más subjetivas, aspecto que, en determinadas situaciones o discursos, pudiese incluso tener más peso o protagonismo que los otros dos niveles. A continuación se presenta el esquema (figura 4) que el autor aborda respecto a los mismos y que sintetiza el proceder del modelo propuesto en cuanto al procesamiento afectivo de las experiencias.

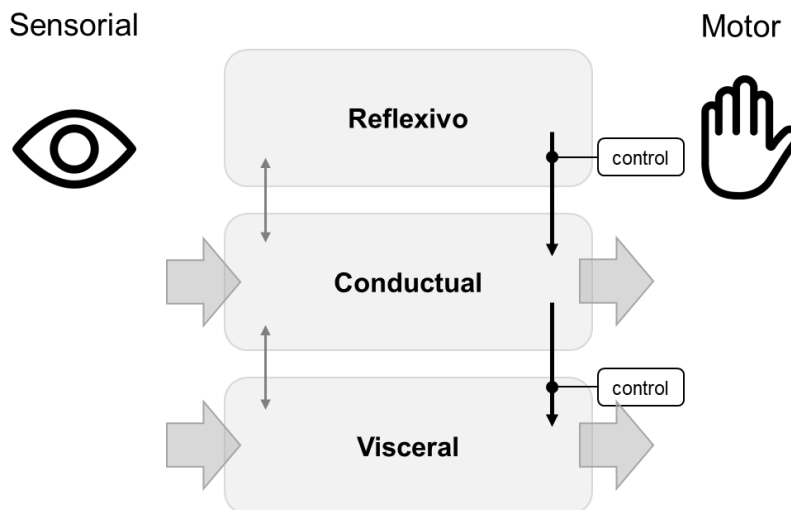


Figura 4, Niveles de procesamiento, según Ortony, Russell y Norman (2003), en Norman, 2005.

1.2.1.2 Diseño de la experiencia

El diseñador no sólo diseña productos, ni es solo un estilista, ni tampoco es el que resuelve problemas; es todo eso, y mucho más. El diseñador es sobre todo un creador de experiencias que enriquecen la experiencia humana fundamental de vivir. Por lo tanto, lo que más le incumbe, es, o debería ser, la humanidad de nuestra cultura material.

Mike Press y Rachel Cooper, 2009

Una segunda aproximación en cuanto al diseño y lo afectivo, surge desde la perspectiva del *Experience Design* que igualmente comienza a adquirir relevancia a principios del siglo XXI y, al igual que el diseño emocional, tiene como objetivo crear nuevas respuestas o modificar las preconcebidas en cuanto a la aplicación del diseño en la generación de objetos, productos, espacios, entre otros. Ronald Jones (2008), lo define como “persuadir, estimular, informar, entretener, influir o generar significados o modificar las conductas humanas” (en Bedoya, 2017, p. 30). Mientras tanto, Desmet y Hekkert (2007) señalan que el diseño de la experiencia es en sí un área que se encuentra en crecimiento y cuyo enfoque parte precisamente de las competencias emocionales humanas para la generación de experiencias. Es por ello que hoy en día, y como menciona Bedolla (2013), “mirar al diseño como una experiencia humana ha abierto un horizonte amplísimo para la disciplina, un nuevo mundo que nos lleva más allá de lo considerado hasta ahora, más allá de la ergonomía, más allá de la usabilidad ya que nos conduce a considerar al usuario en toda su complejidad y de este modo a acentuar el carácter multidisciplinario del área” (p. 50).

Por su parte, el filósofo Dewey (1934) hace una interesante afirmación respecto a la experiencia:

En una palabra, desde que nacemos hasta que morimos vivimos en un mundo de personas y cosas; un mundo que en gran medida es lo que es en razón de lo que han hecho y transmitido las actividades humanas precedentes. Cuando se ignora este hecho, la experiencia es considerada como algo que ocurre exclusivamente dentro del cuerpo y la mente de un individuo (p. 40, en Margolin, 2012, p. 61).

Es por ello que dichas experiencias humanas se retoman cada vez más desde el diseño con el objetivo de seguir reflexionando y generar un suelo firme a nivel práctico y teórico, aspecto que, según menciona Norman (1999), ha llevado a dicha disciplina a considerar a la experiencia humana como un factor que debe sumarse cada vez más a los procesos y metodologías de diseño, permitiendo a su paso reforzar su cualidad multidisciplinaria, puesto que el diseño emocional día con día necesita y amerita del conocimiento de distintas disciplinas para lograr construirse.

Ahora bien, respecto a las experiencias diarias por las que el ser humano se ve inmerso y la importancia de éstas, Press y Cooper (2009), precisamente mencionan que “el enfoque sobre la experiencia (sensaciones, sentimientos, deseos, aspiraciones y relaciones sociales que surgen de nuestra interacción con el entorno de diseñado) refuerza inevitablemente la “humanidad” dentro del diseño” (p. 84). Esto, debido a ese acercamiento con el usuario o individuo para el cual se genera determinado objeto, espacio o proyecto en general y en donde el diseño de la experiencia conecta entre sí dos ideas principales y fundamentales:

La primera es que el diseño debe ser considerado cada vez más como el proceso que genera experiencias llenas de significado para la gente. La creación de productos, comunicaciones o entornos es solamente un medio para llegar a este fin. Diseñar la experiencia supone colocar a las personas en primer plano, contemplar el mundo a través de sus ojos y sentir con sus sentimientos. La segunda idea consiste en que ser diseñador es, radical e

irrevocablemente, algo cambiante; surgen nuevos cometidos, métodos y actividades que dan mayor relevancia a la investigación innovadora y trascendente, asociada a métodos creativos, a la comunicación afectiva y a una iniciativa empresarial proactiva (Press y Cooper, 2009, p. 18).

Por su parte, Darrel Rhea (1992), experto en temas relacionados con el marketing, aborda un modelo de la experiencia del diseño (ver figura 5), que incluye cuatro fases: contexto vital, vinculación, experiencia y resolución, en el cual consideramos que el tema de la cultura será un factor de vital importancia en cuanto al significado emocional que desde la individualidad, otorguemos a los objetos. Rhea (1992), señala también que “los auténticos cambios llegan cuando retrocedemos y reexaminamos todas las maneras en que el diseño podría influir y beneficiar a los clientes: física, emocional, intelectual y culturalmente. De hecho, es cada experiencia del cliente con un producto lo que descubre oportunidades de usar el diseño de forma innovadora” (en Press y Cooper, 2005, p. 88).

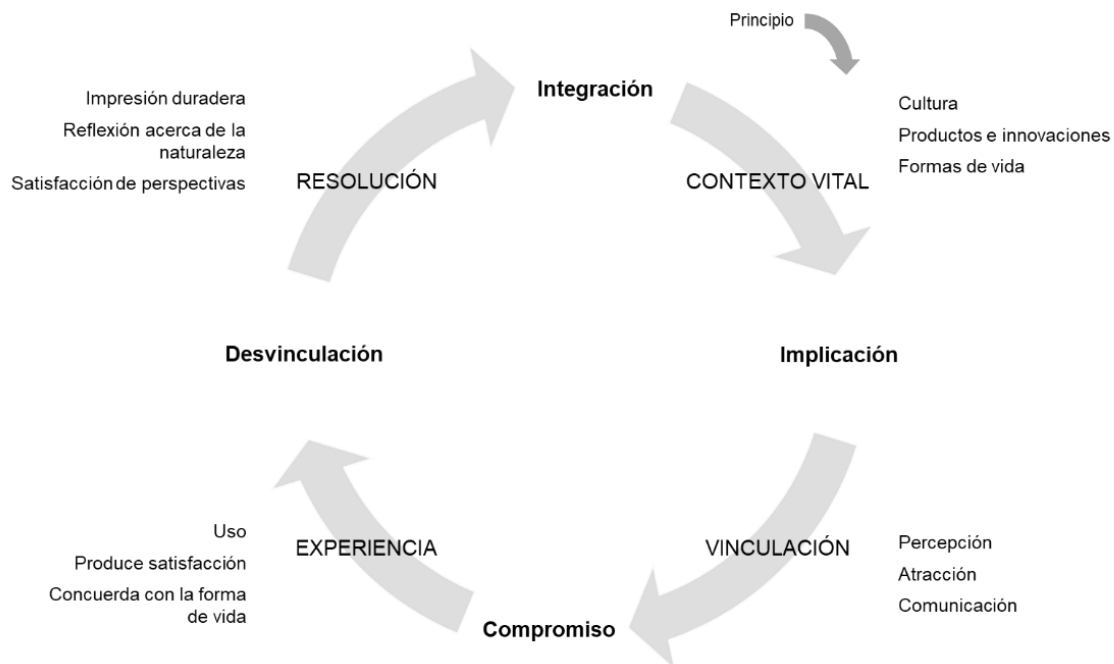


Figura 5. Modelo de la experiencia del diseño, adaptado de *A new perspective on design: focusing on costumer experience*, por D. Rhea (1992), en Press y Cooper, 2005.

En cuanto a cada uno de los apartados de la figura 5, Press y Cooper (2005) les describen de la siguiente manera:

- Contexto vital. Relacionado con ese bagaje o fondo cultural y social de cada nuevo diseño, mismo que incluye aspectos como el comportamiento de la gente, creencias, inquietudes, entre otros. Todo ello, en conjunto, determina nuestra manera de enfrentarnos y responder ante los objetos de diseño.
- Vinculación. Durante esta fase, “el diseño debe cumplir tres cometidos: debe lograr que la gente perciba su presencia distintiva, debe atraer y mantener el interés, y debe comunicar los atributos fundamentales del producto” (p. 89). Esta etapa, puede ser tan pasajera o duradera como el propio individuo lo requiera o interprete, sin embargo, el proceso de diseño, mencionan Press y Cooper (2005), deberá siempre tomar en cuenta los tres aspectos mencionados al inicio.
- Experiencia (o manejabilidad). Es esta etapa en donde los aspectos funcionales del objeto de diseño son elementales y en donde el desafío será no solo cumplir con las necesidades del usuario, sino ‘ir más allá’ para generar algo más que lo esperado, para lograr un producto que ofrezca una experiencia multisensorial.
- Resolución. Aquí nos encontramos con preguntas como ¿Nos satisfizo? ¿Sobrepasó nuestras expectativas de alguna forma? ¿Se ajustó a nuestro contexto vital? ¿Cómo enriqueció nuestra experiencia de vida? ¿Volvería a consumirlo/adquirirlo/experimentarlo? (pp. 88-93).

En cuanto a este modelo que nos presenta Rhea (1992), consideramos que es posible generar una conexión con los procesos de diseño, pues incluso desde el interiorismo, cada proyecto surge en función del contexto del usuario y siempre ante una evaluación constante respecto a lo

que se pretende llevar a cabo. No obstante, es en la ‘experiencia’ donde consideramos que aún hay muchos aspectos por explorar desde el interiorismo, pues, como ya se ha mencionado, generalmente se suelen cubrir experiencias visuales y táctiles, desestimando la experiencia a nivel multisensorial que nos señala Rhea.

Ahora bien, una vez descrito el modelo de experiencia con base en el individuo o usuario, a continuación se aborda la tipología propuesta por el sociólogo Tim Dant (1999)⁵, en la cual desarrolla seis propiedades desde la perspectiva de experiencia del objeto de diseño y que es explicada a través del ordenador *Apple iMac* por Press y Cooper (2005, pp. 84-86).

- **Función.** Referente a la forma en que el objeto beneficiará al menos a una de nuestras funciones físicas, respondiendo a la pregunta ¿me sirve para lo que fue creado? En el caso de la *Apple iMac*, los autores mencionan cómo es que extendió su función con herramientas que mejoran la experiencia de diseñar a través de ellas o sencillamente el escribir un documento a través de las mismas.
- **Significación.** Sencillamente, lo que representa a nivel social el objeto; por ejemplo, usar una computadora *Apple*, según Press y Cooper, da estatus y hace sentir al usuario con ese espíritu creativo e innovador que suele acompañar a este tipo de tecnologías y al tipo de grupo al que va dirigido.
- **Sexualidad.** De algún modo, un producto suscita pasiones o expresa identidad sexual. Aquí los autores mencionan a las joyas, perfumes e incluso automóviles.
- **Conocimiento.** Éste sucede en un producto cuando permite al usuario acceder a información o adquirir algún conocimiento específico, como sucede con un mapa, un calendario, una

⁵ Esta tipología se selecciona dentro de este apartado, ya que como mencionan Press y Cooper, se puede extrapolar a cualquier objeto o disciplina del diseño, y en este caso, intentando llevarla hacia el interiorismo.

computadora o un libro, lo que mejora nuestra experiencia con base en la intención desde la cual nos acercamos a dichos objetos.

- Estética. En ésta, la experiencia emocional surge desde lo visual del objeto; aquí encontramos, por ejemplo, a una artesanía, a una escultura, e incluso objetos del diseño, muchos de los cuales hoy en día son coleccionados debido a la belleza que representa para el usuario en cuestión.
- Mediación. En cuanto a la manera en que un objeto puede intervenir para favorecer la comunicación entre sujetos.

Ahora bien, algunos puntos de este modelo de experiencia, podemos extrapolarlos directamente al interiorismo y a través de un recubrimiento textil para muro. Respecto a la función, en este caso el material mejora la experiencia con el espacio, ya que funciona como aislante térmico y acústico; ese mismo recubrimiento y debido a sus cualidades, ofrece cierto estatus debido al tipo de material y su aplicación novedosa en muros; en cuanto a la sexualidad y la estética del material podemos encontrarla según su apariencia y textura, como comúnmente ocurre con los recubrimientos de seda o cachemira que suelen ser sumamente suaves al tacto.

Por otra parte, Desmet y Hekkert (2007), nos hablan también de la experiencia a través de los objetos, como todo ese conjunto de respuestas afectivas que resultan de la interacción del individuo con un producto, “incluyendo tanto la manera en que todos nuestros sentidos encuentran satisfacción (experiencia estética), así como el significado que atribuimos al producto (experiencia de significado) y los sentimientos y emociones que se generan (emocional experiencia)” (p. 3), obteniendo como resultado precisamente tres tipos de experiencia: estética, significativa y emocional (figura 6).

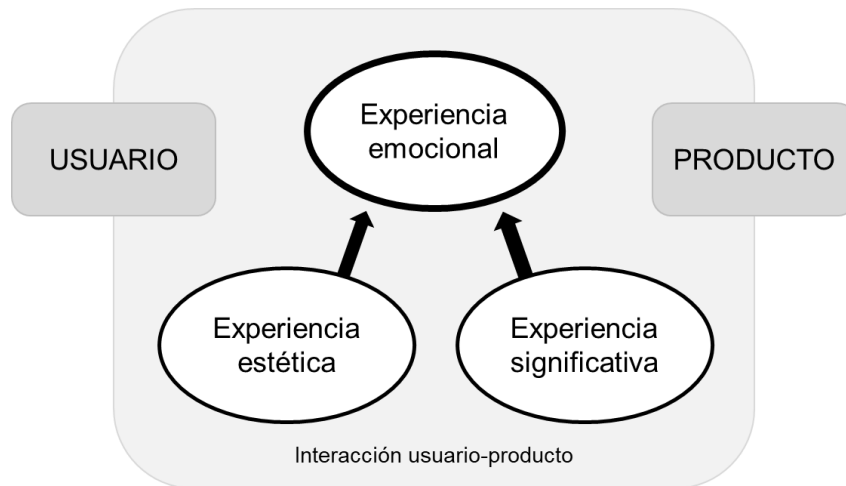


Figura 6, Estructura de la experiencia del producto, por Desmet y Hekkert, 2007.

Desde la experiencia estética, se considera la capacidad del producto para deleitar más de uno de nuestros sentidos; se ve bien, suena bien, se siente bien al tacto. En cuanto a la experiencia significativa, lo cognitivo y reflexivo toman relevancia, como es la interpretación, la memoria, las metáforas y lo simbólico. Finalmente en la experiencia emocional, veremos reflejadas las respuestas afectivas en los objetos, respuestas como la alegría, la tristeza, la repulsión, el miedo, entre otros (Desmet y Hekkert, 2007).

Es entonces que localizamos ciertas coincidencias entre estas últimas perspectivas y aquellos niveles de los cuales nos hablaban Jordan (2000) o Norman (2005) páginas atrás, rescatando aquí que a pesar de las clasificaciones entre diseño emocional o de la experiencia, el objetivo al final de cuentas consiste en profundizar en aquello que los objetos, productos o espacios nos transmiten a nivel afectivo y emocional, y cómo es que el diseño puede auxiliarse de ello para generar propuestas que tomen al factor humano como una constante dentro de su proceso de reflexión y creación.

Asimismo, el profesor Víctor Margolin (2012), en su publicación *Las políticas de lo artificial*, retoma a John Dewey para abordar el tema de la experiencia, en donde igualmente nos señala que la interacción con lo material o inmaterial ocurre en dos dimensiones que funcionan siempre juntas: operativa y reflexiva. La primera de éstas, con base en la manera en que le damos uso a los objetos en nuestro día a día, y la segunda, según menciona, sucede respecto a aquello que pensamos o sentimos hacia un producto y el significado que le otorgamos al mismo.

Desde el textil, y como veremos en el capítulo III, estas dos dimensiones pueden ser exploradas, inicialmente si vemos a los tejidos desde su aplicación meramente material como recubrimiento o a través de accesorios decorativos, y cuyo valor desde lo simbólico suele enlazarse, desde su trama y urdimbre, con temas como la vida, la muerte, el universo o como un lazo con lo ancestral.

Por último, Overbeeke y Djadjadiningrat (2002), partiendo de la usabilidad y el diseño de interfaces, sugieren tres aspectos desde las cuales podemos enfocar al diseño y las experiencias, que encontramos pueden aplicarse al diseño no solo desde los medios digitales, sino también a nivel físico a través de los objetos, espacios, entre otros:

- a) Pensar en tentar, invitar, seducir a través del uso.
- b) No pensar en la belleza de la apariencia sino en la belleza de la interacción.
- c) No pensar en la facilidad de uso, pensar en disfrutar la experiencia.

(en Bedolla, 2013, pp. 55-56).

Dichas ideas, podemos inferir que nos hablan de un reflexionar sobre el diseño más allá del tema de lo funcional y lo estético si los abordamos desde los objetos o espacios, para adentrarnos así en experiencias emocionalmente ricas para el usuario, dejando de lado esa especie

de ‘frialdad’ que la producción en masas y el consumismo actual, de algún modo, alejaron al diseño del factor humano, y que nuevamente con la implementación de las tecnologías comienza a suceder.

Podemos concluir entonces y respecto al diseño de la experiencia, que, como señala Press (1995), es importante plantearnos la manera en que el usuario no solo pueda disfrutar del objeto, sino de la experiencia a la que ese determinado objeto le conduce, ya que “el diseñador no es simplemente un creador de objetos, sino un facilitador de experiencias y esta idea de experiencia es la que debe ser punto de partida y enfoque del diseño” (Press y Cooper, 2009, p. 83).

1.2.1.3 Diseño sensorial

Por último, pero no menos importante, encontramos a través del diseño sensorial la propuesta en cuanto a lo emocional y lo afectivo por parte de la profesora investigadora Deyanira Bedolla Pereda, planteamiento del cual menciona que se ha desarrollado tomando en cuenta que:

los procesos sensoriales intervienen e influyen en la generación y modificación de la afectividad y emociones de manera profunda directa e indirecta y tanto de manera física como también cognitiva, de modo que es posible conducir a determinadas emociones a través del estímulo multisensorial por medio del diseño (2018, p. 38).

Igualmente, la autora afirma que esta perspectiva de investigación “busca llegar a una comprensión multidimensional de las experiencias de las personas” (p. 56), aspecto que además de ser poco explorado en la actualidad, otorga protagonismo al estudio de la dimensión afectivo emocional a través de lo físico y lo cognitivo, proceso que aborda a través de la siguiente figura.

Nivel	Experiencia	Estructura	Valoración
Básico	Sensorial-perceptiva	Sistemas sensoriales Córtex cerebral	Primera evaluación de agrado/desagrado del individuo a través de la apreciación de la intensidad de la sensación
Superior	Emociones, sentimientos y otros procesos cognitivos	Sistemas sensoriales Córtex cerebral Sistema Límbico Rasgos innatos Memoria Experiencias	Evaluación de agrado/desagrado afectivo/cognitivo de la experiencia originada por los procesos sensoriales y elementos memorísticos

Tabla 3, Niveles simultáneos de recepción de información a través de los sentidos, por Bedolla, 2018.

Ahora bien, esta propuesta de diseño sensorial, según señala Bedolla (2018), se desarrolla con base en dos perspectivas: la identificación de los grupos sensoriales del ser humano y el lenguaje expresivo que resulta de aquellos.

Respecto a los grupos sensoriales humanos⁶, estos surgen mediante un estudio que toma como fundamento el análisis de la recepción del mensaje objetual por Bruno Munari (1985), lo que llevó a ubicar determinadas tendencias a nivel sensorial, permitiendo conocer a qué tipo de aspectos físicos y afectivo emocionales el diseño debe prestar atención para intentar satisfacer así a nivel de objetos, espacios y tecnologías, por ello, “desde la perspectiva del diseño sensorial, los sentidos participan y determinan dichos filtros perceptivos, por lo que son ampliados y replanteados en dos grupos de elementos condicionantes de la experiencia emocional afectiva del

⁶ Bedolla (2002) ofrece un estudio a fondo respecto a los mismos en su tesis doctoral a través de los capítulos V y VI, titulados respectivamente como Aspecto Humano e Identificación y Estudio de los Tipos Sensoriales Humanos.

individuo: los elementos condicionantes del ámbito interno y los del ámbito externo (Bedolla, 2018, p. 41).

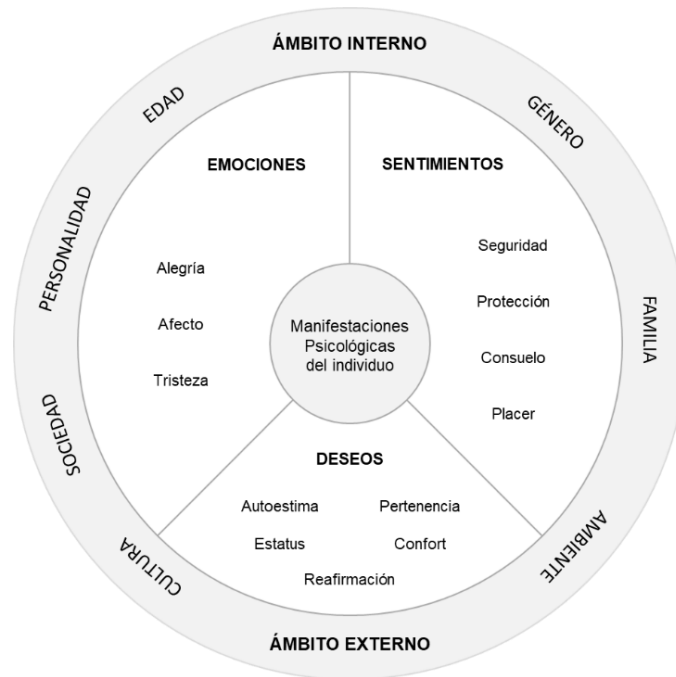


Figura 7, Manifestaciones y necesidades psicológicas humanas y los elementos o dimensiones humanas que las determinan, en Bedolla, 2013.

En el ámbito interno, encontraremos aquellas necesidades a nivel sensorial que surgen desde el plano fisiológico del individuo en cuanto a su sistema nervioso y aquello que podría o no provocarle gusto o placer. Respecto al ámbito externo, entrarán en acción aspectos como la cultura, las costumbres, la familia, la sociedad y el cotidiano en que el individuo se desenvuelve, cuestiones que de algún modo van dando forma al modo en que interactuamos con el mundo material (Bedolla, 2018).

En cuanto a la segunda perspectiva, Bedolla (2018) considera que en ésta surgen los planteamientos desde lo afectivo y emocional, el lenguaje plástico-expresivo del diseño hace referencia a una serie de atributos con base en la vista, el olfato, el tacto y el sonido, y surge mediante distintas aproximaciones a través del arte, la estética y el diseño.

En cuanto a los estudios que sustentan al diseño sensorial, estos surgen principalmente desde la psicofisiología, permitiendo crear una línea de investigación⁷ desde la cual se plantea la relevancia de las respuestas sensoriales y la percepción, en función de las experiencias iniciales con los objetos del diseño, que a través de un nivel secundario:

continúa este proceso de evaluación del elemento a través de procesos más complejos — emociones, sentimientos y deseos —, que consisten en excitación sensorial y valoración cognitiva a través de impresiones y recuerdos, estas dos fases del proceso suceden de manera simultánea constantemente (Bedolla, 2012, p. 57).

Cabe señalar que en función de esta última aproximación, surge un interés por llegar a generar una línea de investigación bajo el título de ‘interiorismo sensorial’ en donde se puedan generar una serie de reflexiones, que incluso a nivel pregrado, nos permita tanto profundizar en la generación de experiencias a través de los sentidos, como reflexionar en el quehacer del interiorista a nivel profesional y por ende favorecer este diálogo emocional a través de los distintos elementos que conforman los espacios.

En síntesis, el factor emocional a través del diseño surge desde una perspectiva industrial, que, con base en lo mencionado a través de este primer capítulo, consideramos igualmente pueden explorarse y explorarse desde el interiorismo, bajo la intención de indagar en esta serie de puntos que, como vimos con cada autor, nos enfrentan a reflexiones que intentan indagar en cada uno de los componentes del objeto de diseño, y que permitirían favorecer esta atención hacia las experiencias de los individuos en interacción con los espacios y en función de un interiorismo que otorgue vital valor a dichos encuentros e intercambios emocionales y afectivos.

⁷ Línea de investigación ‘Evaluación del diseño centrada en el usuario’ a través del departamento Teoría y Procesos del Diseño, División de ‘Ciencias de la Comunicación y Diseño’, en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa.

Capítulo II. Diálogos entre el espacio y la arquitectura

2.1 Habitar el espacio

I dwell, you dwell. The way in which you are and I am, the manner in which we humans are on the earth, is Buan⁸, dwelling. To be a human being means to be on the earth as a mortal. It means to dwell⁹.

Martin Heidegger, 1951

No es necesario realizar una revisión exhaustiva a través del diseño y la arquitectura, para comprender que, indudablemente, la evolución del ser humano da forma y función a dichas disciplinas, en la misma medida que éstas dan sentido y rumbo al individuo y su modo de habitar los espacios a través de los años, puesto que como señala el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (2016):

El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio, al tiempo que convierte al espacio insustancial en espacio personal, en lugar y, en última instancia, en el domicilio propio (p. 7).

Es por ello, que consideramos que la relación que surge de lo arquitectónico, lo espacial y el ser humano, debe ir más allá tanto del concepto de ‘uso’ y ‘usuario’, con la intención de poder abordar y reflexionar en cuanto a la basta y compleja interacción entre el que habita y lo que da

⁸ Heidegger hace referencia a este término como ‘habitar’ (1951).

⁹ Yo habito, tú habitas. El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra, en el *Buan*, es habitando. Ser un ser humano significa estar en la tierra como un mortal. Significa habitar. (Traducción propia, 2020).

paso a dicha acción, ya que, como señala Hayden (2006) “la pregunta por la acción y por el estar del hombre en el mundo es fundamental para pensar y reflexionar sobre su propio ser” (p. 37).

Ahora bien, el filósofo alemán Martin Heidegger, realiza, según nuestro propio juicio, una importante reflexión en cuanto al concepto de ‘habitar’ desde una perspectiva integral desde la existencia sobre el plano terrenal, a través de la conferencia *Construir, habitar, pensar*, llevada a cabo en el Coloquio de Darmstadt en 1951. Dicha ponencia surge bajo la condición social y la carencia de viviendas durante la Segunda Guerra Mundial en Alemania, representando una visión fenomenológica que, en dicho momento, posiblemente pretendía romper con la arquitectura desde una perspectiva materialista y la influencia positivista de la época.

Heidegger, señala que al habitar llegamos únicamente a través del acto de construir, y dicho construir tiene precisamente, y según señala, al habitar como fin, por lo tanto, podríamos inferir que habitamos mediante el acto creador, y crear nos confiere existencia posicionándonos en el mundo material, ya que “la relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con espacios descansa en el habitar. El modo de habérselas de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial” (Heidegger, 1951, p. 7). Y este mismo habitar, consideramos que se fortalece y se reafirma a través del acto de tejer.

Para Margalef (2012) Heidegger “nos recuerda que ser y habitar son etimológicamente el mismo verbo”, y aunque la intención no es realizar un estudio a fondo de dicha conferencia, bien podemos señalar que para nosotros representa también una crítica al quehacer y al modo de pensar, pues como cita Heidegger (1951), “construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar. Pero al mismo tiempo serán insuficientes para el habitar mientras cada uno lleve lo Suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro” (p. 8). Por lo tanto, no

solamente consideramos la ponencia del filósofo como una invitación para reflexionar desde la arquitectura, sino para meditar respecto al ser creador desde el arte, la filosofía, el diseño, la poesía, entre otras disciplinas, puesto que al final de cuentas y como menciona Gortázar (2014), pensar es plantear dudas, y a través de la duda, la reflexión puede llevarnos a nuevos planteamientos y encuentros con el presente y por ende con la praxis desde el interiorismo.

Ahora bien, habitar en la actualidad podría convertirse “en un saber hecho sobre todo de relaciones, de formas de ser y de cultura, transportable de un sitio a otro como un equipaje que se despliega en el lugar que en ese momento representa nuestra morada” (Sustersic, 2001, p. 32). Es decir —y coincidiendo con Heidegger —, en la actualidad estos ritmos apresurados de vivir nos llevan a habitar estos ‘otros’ espacios en los que solemos invertir al menos cinco días a la semana y posiblemente más de ocho horas diarias, que aunque no son como tal una vivienda, “no dejan de estar determinadas a partir del habitar en la medida en que sirven al habitar de los hombres” (Heidegger, 1951, p. 1); respecto a esto Gaston Bachelard (2000), igualmente señala que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (p. 28), y en este sentido, rescatamos la importancia y valor del interiorismo en todos los espacios, bajo la necesidad de precisamente favorecer el acto y la experiencia de habitar.

Roca (2006), en función de que lo plantea Heidegger en cuanto a la cuaternidad¹⁰, afirma que “el vivir, el habitar, significa entender el cosmos y entender las cosas, es decir, comprender el mundo que encierran y albergan” (p. 34), procesamiento que posteriormente será traducido en una organización tanto espacial como formal.

¹⁰ Referente a un ‘todo’ que contempla a la tierra, el cielo, los divinos y los mortales, a través del habitar.

Por su parte, Ramírez (2005), señala que el habitar “implica una relación comprometida, consciente y activa. Una relación que viaja en dos direcciones. Habitamos y somos habitados” (p. 23); respecto a ello y en coincidencia con el autor, Pallasmaa (2016), menciona que:

El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo. Es fundamentalmente un intercambio y una extensión; por un lado, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante, y por otro, ese lugar se convierte en una exteriorización y una extensión de su ser, tanto desde el punto de vista mental como físico (pp. 7-8).

Como vemos, para este último autor, hablar de ‘habitar’ conlleva una carga simbólica, ya que forma parte de nuestra identidad y de la esencia del ser humano, en donde, además de organizarse las necesidades del individuo a nivel físico y corporal, la mente, los recuerdos, los deseos y los sueños también se habitan y organizan, suponiendo así un acontecimiento desde lo material, funcional, poético e introspectivo (Pallasmaa, 2016).

Para Ekambi-Schmidt (1978), “habitar en el sentido figurado (intransitivo) significa vivir, mientras que en el sentido transitivo es ser, como en una morada” (p. 27). Igualmente, Roca (2006), consideramos realiza una interesante aportación retomando parte de lo que Heidegger ya nos planteaba párrafos atrás: “los hombres somos existiendo, y existimos en la tierra habitando, y habitamos construyendo, y construimos no solamente para habitar sino para dejar de habitar” (p. 21). Por lo tanto, podemos rescatar que habitamos no solo a través de la existencia como cuerpo, sino de una consciencia que surge desde un conocimiento interno que se reafirma a través de nuestro pensamiento y nuestras capacidades como ser-creador. Sin embargo, nuestra realidad liderada por el consumismo y la fugacidad de las imágenes de pronto puede llevarnos a un desapego de estos contenidos míticos y reflexivos, en donde imperan aún los valores de la estetización y la funcionalización.

2.1.1 Modos de habitar

Yo habito adentro, yo habito afuera. [...] Hay un lugar, casi un punto, que el cuerpo entero anuncia, en la experiencia espacial del transcurso.

Michel Serres, 2002

Las formas de habitar y vivir del ser humano se ven cada vez más desestabilizadas debido a la globalización y cambios a nivel económico, social, cultural y político, e incluso tecnológico, lo que igualmente ha llevado a múltiples cambios en cuanto a esta en forma en la que el individuo ocupa los espacios e interactúa con los mismos.

Para Cabarro (2006), uno de los principales problemas de dichas transformaciones, surge debido a que en la actualidad el interés de la construcción arquitectónica, posiblemente, se ha desplazado del sujeto al objeto¹¹, lo que ha llevado a una especie de ‘masificación de los individuos’ y a la construcción de espacios que muy poco indagan en el sujeto y sus necesidades particulares, pues incluso Bachelard (2000) menciona en la poética del espacio, una carencia respecto al imaginario de la casa, en donde describe al habitar parisino a través de cajas superpuestas. Es por ello que Sztulwalk (2006) menciona que no es solamente construir espacios para habitar/vivir, sino llevarlos a un constante análisis y reflexión desde el propio individuo, debido a estos constantes procesos de alteración que dicha interacción sufre y que consideramos

¹¹ Respecto a ello, incluso nos atreveríamos a señalar que la arquitectura no ha perdido jamás su principal interés respecto al objeto construido, independientemente de que en su historia haya momentos en que se otorga valor al factor humano. Podemos incluso extrapolar la observación de Cabarro hacia el interiorismo, puesto que igualmente consideramos que hay ciertos momentos dentro de la historia del interiorismo, en donde el enfoque aboga más por lo estético, dejando de lado la experiencia del individuo en interacción con cada uno de los componentes del espacio.

desestabiliza estas intenciones por la generación de espacios ideados ante las necesidades particulares de cada sujeto.

Para abordar dichas cuestiones del habitar, estimamos importante mencionar a aquellos primeros refugios que el ser humano ocupó en la prehistoria, ofreciéndole un sentido de protección tanto del clima como de los animales, aspecto, que no dista mucho de las razones por las que hoy en día necesitamos un espacio donde morar, pero que como veremos, se vuelve tal vez complejo en función de la manera en que interactuamos hoy en día desde el espacio público y privado.

Ahora bien, en cuanto a dichos modos de habitar, Sztulwark (2006) ofrece un especial interés por lo que denomina como ‘arquitectura del espectáculo’, espacios que considera inhabitables y, sin embargo, bastante habituales en el habitar contemporáneo. Con base en lo mencionado, aborda lo siguiente respecto al Museo Guggenheim en Bilbao:

El visitante, allí instalado, no puede ser otra configuración que espectador. Ni testigo ni habitante ni ciudadano. Fundamentalmente y sobre todo, espectador. Y los espectadores sabemos, un poco por experiencia y otro por teoría, contemplan espectáculos. [...] Estamos ante otro tipo de disposición: la experiencia del espectador es inevitablemente pasiva. Observa el museo espectacular pero no le dice nada sobre sí. El sujeto no encuentra modo de aparecer [...] El sujeto queda allí, amarrado. Es un efecto de estructura. La ajenidad impide, una vez más, habitar. Volver habitable lo inhabitable. [...] Si la arquitectura es la producción de espacios habitables, la impresión es que el Museo de Bilbao no produce en esa dirección. No se trata de una invitación habitable sino inhabitable. Su tránsito nos instala como observadores de un espectáculo que se despliega ante nuestros sentidos: pura representación, fetiche global, imagen desarraigada de las prácticas (pp. 129-130).

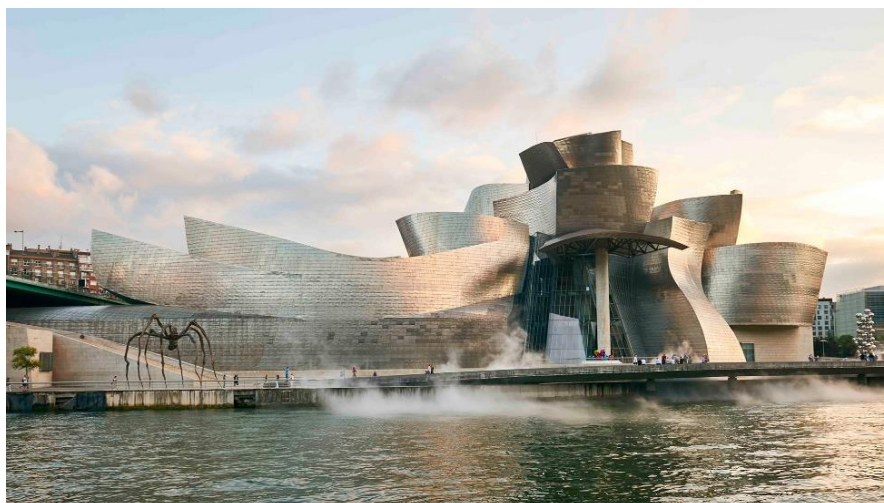


Figura 8, Museo Guggenheim en Bilbao, España, diseñado por el arquitecto Frank O. Gehry e inaugurado en 1997.

Cabe señalar, que, aunque entendemos la perspectiva desde la cual surgen las inquietudes de Sztulwalk en cuanto a este modo de habitar e interactuar a través del ‘espectáculo’, diferimos con el autor y con ello retomamos lo abordado a través del Capítulo I, respecto a la experiencia primaria a nivel visual o visceral de la cual nos hablaba Norman (2005), ya que partiendo de los objetivos de este proyecto de investigación, este tipo de construcciones como las del Museo Guggenheim, consideramos fungen como un medio para precisamente invitar al individuo a repensar los espacios y habitarlos desde otras estructuras emocionales, a avanzar más allá del simple plano visual. De igual modo, estimamos que posiblemente ese espacio determinado se vuelve ‘inhabitable’ debido a estas estructuras y metodologías previas que nos enmarcan cómo deben ser los espacios, cómo se debe construir, quedándonos perplejos ante algo que posiblemente ‘rompe’ con los esquemas marcados.

Luego de las observaciones respecto al museo en Bilbao, nuevamente Sztulwalk (2006) nos presenta un segundo tipo de habitar pero en esta ocasión a través del Museo Judío de Berlín:

El espacio no intenta componerse como objeto para ser observado o usado, sino como la posibilidad de un encuentro espacio-temporal indeterminado en su significación. Y a su vez, con capacidad para construir al habitante. La experiencia del habitar, como esta delineada en el Museo de Berlín, nos devuelve a una experiencia historizada. No es atemporal y extemporánea como en Bilbao. La sensación que nos produce es que, una vez allí, sabemos de dónde venimos, qué lugar se construyó y en qué tiempo. [...] nos remora ese pasado como experiencia en el presente, y no como el establecimiento de un dato, una fecha, una información (p. 131).

Aquí, como lo plantea el autor, el espacio no es objeto sino acto, y nos habla de estos otros modos de interactuar con el espacio, que nos enfrentan nuevamente a otro tipo de experiencia arquitectónica, que, a través de la interacción con el pasado, nos conecta a nivel emocional con el presente. Es entonces, que, con base en lo planteado por Sztulwalk, podemos comenzar a abordar que a pesar de estos encuentros tal vez ‘conflictivos’ con la arquitectura y su ‘espectáculo’, lo que consideramos se nos presenta son precisamente espacios que nos plantean formas de habitar e interactuar distintas las familiarizadas y por ende enfrentándonos también a nuevas formas de vivir e interactuar con el mundo material. el imaginario y las propias emociones.

Miguel Ángel Roca (2006), en cambio, a través de su publicación *Habitar, construir, pensar: tipología, tecnología, ideología*, menciona que habitar no radica en cuanto a los metros cuadrados construidos, sino que va de una interacción con lo material y aún más importante, con el factor humano, planteando tres formas de interactuar y vivir los espacios: desde lo colectivo, lo público y lo privado. Lo colectivo, según menciona el autor, se manifiesta desde el individuo y la ciudad, desde esta necesidad de encuentro con los otros; respecto a lo público, éste surge “del acuerdo de partes, de valores compartidos por la comunidad, valores que entendemos como comunes a todos los grupos y que constituyen el deseo de saber” (Roca, 2006, p. 28), refiriéndose aquí a la interacción en espacios como instituciones educativas, centros religiosos, entre otros. Finalmente el habitar desde lo privado, surge en función de aquel refugio o guarida que llamamos

‘casa’ y donde podemos incluir que el ser humano “articula sus relaciones familiares, y en definitiva su posicionamiento frente a sí mismo” (Margalef, 2012, p. 38).

Ahora bien, así como Roca nos menciona estos tres modos de habitar, para dicho autor, hay dos aspectos importantes al reconocernos como parte de un espacio o contexto: la orientación, como esa dimensión de reconocimiento que nos guía y que nos permite movernos y actuar en determinado lugar —norte, sur, este y oeste—, y la identificación:

sensación que tenemos cuando estamos en un entorno cualquiera, en una asociación ambiental cualquiera que nos permite establecer y reconocer que existe una organización significativa en ese entorno. [...] Lo mismo pasa con una obra de arte. Entendemos que una obra de arte nos impacta y nos identificamos con ella, porque abarca un mundo y nos revela el mundo que está contenido en ella (Roca, 2006, p. 30)¹².

Esta identificación que menciona el autor, consideramos se vuelve también vital a nivel interiorismo, ya que es precisamente uno de los aspectos que se busca integrar a nivel práctico y conceptual, en donde se generan una serie de vínculos del espacio hacia el individuo y del individuo hacia el espacio, favoreciendo este sentido de pertenencia que termina por presentar, en un espacio determinado, este habitar significativo que desde lo privado, intenta mostrar una realidad enlazada al modo de vida de aquel que habita determinado lugar.

Por su parte, el arquitecto y catedrático Iñaki Ábalos (2000), en su ejemplar *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*, nos lleva, precisamente, a recorrer las formas de vivir tomando como objeto de estudio la casa del siglo XX, partiendo de lo real y lo imaginario, y cuyo

¹² De igual manera, Roca (2006) considera que entendemos y conocemos el mundo principalmente a través de tres modalidades: práctica o “vida activa”, que llevamos a cabo a través del hacer y la acción; para luego continuar con la modalidad teórica mediante nuestro quehacer contemplativo y reflexivo de la vida —podríamos encontrar aquí a la filosofía, la espiritualidad, la religión— ; y finalmente a través de lo poético, del cual el autor menciona que conlleva a los métodos de creación e interacción con nuestro contexto a través de la arquitectura, el arte y el diseño, y que más adelante veremos enlazado desde la fenomenología del filósofo francés Gaston Bachelard.

primer acercamiento se da a través de la casa de tres patios de Mies van der Rohe en 1934 y el ‘superhombre’ de Friedrich Nietzsche. Dicho espacio, será abordado por el autor como un habitar para la contemplación, en donde el sujeto adquiere protagonismo mediante el espacio privado y donde las cualidades hápticas salen a flote a través de cada uno de los materiales y recubrimientos aplicados. En esta casa, con van der Rohe, consideramos se empieza a concretar ese ‘cuestionar al oficio’, puesto que nos habla de una reeducación necesaria para un quehacer arquitectónico más apartado del positivismo (Ábalos, 2000). Sin embargo, aunque coincidimos con la necesidad de ‘reeducar’ para llegar a otro tipo de proyecciones y reflexiones, consideramos que el trabajo de Mies, a pesar de que intenta evitar la repetición estandarizada, se queda dentro del racionalismo instrumental de la arquitectura moderna, que aún, con tintes positivistas, otorga prioridad al objeto material y al método.

El segundo modo de habitar, Ábalos (2000) lo estructura con base en la cabaña de Heidegger, al que denomina como ‘existencial’, mismo que dadas las condiciones sociales, plantea al exterior como amenaza, posicionando al habitar como un ‘alojarse’ y al cual define de la siguiente manera:

La casa existencial podría describirse [...] como una casa centrada y vertical, habitada por alguien anclado firmemente al lugar, por una familia estable, jerárquica y autoritaria; una casa que protege de un medio exterior agresivo, inauténtico, y que se liga en el tiempo y la memoria a un sujeto cuyo origen y linaje lo explican, por así decirlo, al completo (p. 53).

Posteriormente, Ábalos (2000), a través de la película *Mon Oncle* (1958) de Jacques Tati, nos habla de la casa positivista y un habitar lejos de lo privado, matematizado y geométrico, “un espacio sin densidad, un espacio sin memoria lanzado al futuro contra el pasado” (p. 77), y en donde la pulcritud y el orden imperan, dejando de lado los espacios para el aislamiento individual.

El autor prosigue con la casa fenomenológica, que haciendo referencia a Merleau-Ponty y Gaston Bachelard, sale de toda concepción positivista del espacio y el individuo se encuentra frente a sí mismo, sus recuerdos y su experiencia; “la casa fenomenológica sería una multiplicidad de microcosmos”, es “un filtro emocional, erizado y sensible” (Ábalos, 2000, p. 103). El habitante fenomenológico, dará paso a una relación afectiva con los objetos y el espacio que le rodean, en donde la imaginación será vital, así como la conexión con sus experiencias durante la infancia.

Seguido de esto, Ábalos, desde la peculiar personalidad de Andy Warhol y a través de la casa-taller, nos presenta el habitar individual y colectivo, a través de espacios que sustituyen los metros cuadrados por metros cúbicos y cuyos usuarios comparten intereses creativos, sociales, entre otros. Cabe señalar que este modo de habitar consideramos se presenta como la antítesis del habitar positivista, y en donde el individuo se proyecta con base a la cultura consumista de la época, a través de la ocupación de grandes almacenes, lejos de todo espacio privado o especificación espacial:

Se trata de un espacio que niega la modernidad, que demanda un habitante capaz de abandonar las idealizaciones positivistas del habitar para trasladarse justo al espacio comercial e industrial previo a la modernidad. [...] el desorden será la característica visual más obvia (Ábalos, 2000, pp. 129-130).

Un sexto acercamiento al habitar se plantea desde la casa poshumanista, que, como señala Ábalos (2000), coloca al usuario como ‘parasito’, un nómada que surge de un consumismo hedonista, donde la satisfacción se torna el único fin, y el acontecer en el mundo roza con lo pasajero, fugaz y lo individualizado. La casa poshumanista se aleja entonces de la casa como refugio, para convertirse así, en un punto de observación, “una forma de habitar que está anticipando una tipología global frente al territorio segmentado de las culturas tradicionales; una

forma de habitar que cuestiona los límites y fundamentos de lo público y lo privado” (Ábalos, 2000, p. 164).

Finalmente, el último habitar propuesto por dicho autor, surge mediante la casa pragmática, cuyo paradigma “es el confort instantáneo, asociado a la mecanización y a la ergonomía del espacio y el mobiliario”, encontrando así, “no solo una democrática homogeneidad en el valor asignado a los espacios individuales y a los colectivos, sino también un confort ambiental inducido por las maquinas, lo cual conlleva un aligeramiento de [...] lo público y lo privado” (Ábalos, 2000, p. 186). Este habitar, es pues, una forma de habitar el aquí y ahora, inverso a la casa existencial o positivista, puesto que aquí se posiciona al usuario ante la comodidad, lo individual y lo subjetivo, donde lo práctico y lo teórico se construyen entre sí.

Ahora bien, esta serie de aproximaciones abordadas por Ábalos, consideramos que, a grandes rasgos, nos permiten precisamente puntualizar en cómo los espacios se transforman en función del individuo y su contexto, y por ende nuestra forma de habitar igualmente se restaura, dando paso a una serie de complejas dinámicas, que permiten entrever la inevitable relación que siempre guardamos con los espacios. Asimismo, es importante rescatar que es en la casa fenomenológica en donde encontramos una correlación inmediata en cuanto al valor de las experiencias emocionales, en función del espacio habitado y de quien le habita, y en donde el textil como espacio y refugio adquiere mayor resonancia.

Por otra parte, coincidimos con Margalef (2012), al reflexionar sobre estas cambiantes formas de morar, puesto que señala que “los nuevos modos de habitar están creando ruinas que nos revelan habitaciones ocultas inmersas de significado arquitectónico y antropológico, de desavenencias sociales, de desasosiegos en la estructuración antes compacta” (p. 39). Por tanto,

rescatando esta última aportación, y como hemos podido esbozar, cada autor se aproxima al habitar desde las herramientas que la propia realidad social y cultural le permiten, y que bien reflejan la complejidad que la evolución del ser humano y su inserción en el mundo conllevan; cada aportación proyecta los procesos de transformación constantes a los cuales nuestro modo de vivir se somete constantemente, y nos ofrecen estas aproximaciones que no solo nos hablan de una mutabilidad a nivel contextual, sino también del propio individuo como parte de ese mismo contexto material y social.

Es entonces que tomando como referencia estos cambios y transformaciones del ser humano en su habitar, proseguimos con una serie de cuestiones que, desde lo arquitectónico, consideramos que propician a un dialogar y reflexión distintos al proceder automatizado y visual, para reanudar el valor de lo poético, lo emocional y lo fenoménico, entre otros.

2.2 Aproximaciones fenomenológicas al espacio

Me interesan sobremanera estos principios trascendentes mediante los cuales hoy el espacio, la luz y la materia captan el cuerpo y la imaginación.

Steven Holl, 2011

A pesar de los múltiples intentos por comprender de una manera objetiva y concreta los espacios que habitamos y su influencia en el proceder humano, indudablemente, cada individuo termina por experimentarlos y asumirlos de manera particular, involucrando a su paso experiencias, sentimientos, emociones, ideas, entre otros aspectos que, a pesar de surgir desde la subjetividad,

la fenomenología¹³ rescata y otorga valor. Dicho paradigma, que es empleado desde la época clásica con Parménides y Heráclito, se comienza a concretar a finales del siglo XIX y principios del XX mediante las aportaciones de filósofos como Franz Brentano, Edmund Husserl, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty, proyectando una gran influencia para la ciencia y la filosofía de la época (Botelho, 2008; Holl, 2018; Paoli, 2012; Wendt, 2015).

La fenomenología se muestra en total oposición al positivismo y en desacuerdo respecto a las ciencias sin sujeto, pretendiendo, según menciona Camacho (2002), “resolver el conflicto entre conocimiento científico y conocimiento filosófico, describiendo relaciones entre conciencia y naturaleza, entre interior y exterior, uniendo las líneas de pensamiento idealistas [...] con las líneas de pensamiento materialista” (p. 50). Por lo tanto, “la fenomenología no busca contemplar al objeto mismo, sino la forma en que es captado por el sujeto desde su intencionalidad y puesto en perspectiva especio-temporal” (Paoli, 2012, p. 24).

Podemos entonces concretar que con Husserl se formula tanto la experiencia individual del sujeto así como el encuentro intencional del ‘yo-puro’¹⁴ con el mundo; por su parte, Heidegger, discípulo de Husserl y con quien coincide respecto a la intencionalidad, la fenomenología se expande hacia la hermenéutica como una metodología para entender el significado de ‘ser’; en cambio, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty¹⁵, prioriza la experiencia del mundo a través del cuerpo humano y la percepción sobre la reflexión teórica (Botelho, 2008; Paoli, 2012).

¹³ Desarrollar a profundidad el tema de la fenomenología, de momento, queda fuera de los objetivos del documento, sin embargo, realizaremos un breve abordaje de la misma, puesto que representa una influencia importante para los autores que emplean dicho paradigma conceptual desde el punto de vista arquitectónico.

¹⁴ Husserl, a través de la fenomenología trascendental hace referencia a éste, como una realidad intencionada que percibe, siente, imagina, piensa y reflexiona sobre su contexto. Es la atención en el sentido más puro.

¹⁵ Su publicación ‘Fenomenología de la percepción’ (1945) se considera la aportación principal del filósofo dentro de dicho paradigma conceptual.

Ahora bien, el arquitecto Mario Camacho Cardona¹⁶ (2002), desde de la fenomenología trascendental de Husserl, nos habla de una epistemología espacial, que proyecta su interés en “el ser y el objeto dentro de la noción de realidad” (p. 46). El arquitecto también menciona que dicha epistemología se construye de dos tipos de cumplimientos; el significativo, que surge en la mente y se relaciona con las experiencias y recuerdos a nivel de la percepción; y el cumplimiento espacial, mediante diálogos psicomotores-psicosomáticos en función del tiempo y el espacio (pp. 48). Esta epistemología espacial, llevará consigo a un espacio significado¹⁷, que según Camacho (2002), tomará conciencia con la realidad a través del realismo e idealismo mediante dos vías:

La primera vía, significativa, por medio de la sensación, percepción, sensibilidad, noción y asociación de ideas hasta obtener el cumplimiento significativo mentado en la conciencia; y la segunda, el regreso a la realidad de la conciencia por medio de asociación de ideas, acción, actividad y actos que se hacen presentes en el contexto de la realidad en un diálogo psicomotor, hasta obtener el cumplimiento espaciotemporal en la situación objetiva del mundo (2002, p. 50).

Es decir, el individuo tendrá ese primer acercamiento al espacio, generando así una conexión subjetiva interna con sus experiencias previas, para posteriormente dar paso a una respuesta objetiva mediante su forma de actuar ante el espacio a través de sus movimiento y cuerpo; dicho esto, veremos entonces que el espacio — o “hábitat de los individuos socializados” (Camacho, 2002, p. 53) — surge desde la epistemología mediante una dialéctica¹⁸ entre el objeto físico y las situaciones a nivel cognitivo.

¹⁶ Doctor en Urbanismo por la Universidad Nacional Autónoma de México y docente de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán desde 1969.

¹⁷ Camacho (2002) menciona que para abordar este ‘espacio significado’ debe valorarse al individuo como “sujeto-objeto-orgánico y corpóreo ubicado en la realidad” (p. 57).

¹⁸ Respecto a dicha dialéctica de objeto y situación, lo subjetivo y objetivo ocurrirá en dos procesos: perceptivo-significativo y de acción-actividad. El primero de ellos es similar al nivel reflexivo de Donald Norman (2005), al precisamente dotar de significación al espacio u objeto material; en cuanto a la acción-actividad, surgirá respecto al

Por otra parte, el arquitecto estadounidense Steven Holl (2018), a través de su publicación *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura*, retoma las aportaciones del filósofo Merleau-Ponty, para precisamente hablarnos de la experiencia fenoménica a través del espacio construido y el propio encuentro de Holl con la arquitectura:

Para pasar de un espacio discursivo a otro, para avanzar mediante el razonamiento, un texto se convierte en un conducto necesario, aunque inadecuado. Al escribir sobre arquitectura y percepción, uno se ve inevitablemente asaltado por la pregunta: ¿somos capaces de entrever la palabra en la forma construida? Si se pretende que la arquitectura trascienda su condición física, su función como mero refugio, entonces su significado como espacio interior debe ocupar un espacio equivalente dentro del lenguaje (Holl, 2018, p. 9).

Ahora bien, debido a que la experiencia no solo con un edificio siempre corre el riesgo de generarse únicamente a un nivel físico y/o espacial —o a ‘nivel visceral’ según Norman (2005)— Holl (2018) nos menciona la necesidad de profundizar en las motivaciones y discursos de determinada construcción, espacio u objeto, partiendo desde lo intelectual y espiritual y con la intención de generar una conexión pensamiento-sentimiento, que, al menos desde el quehacer arquitectónico, logre estimular tanto la percepción interior como la exterior y con ello elevar la experiencia fenoménica en cuanto a las particularidades tanto del lugar como de las circunstancias.

Este último arquitecto igualmente comparte una serie de vivencias que titula como ‘experiencias arquetípicas’ y de las cuales podemos rescatar esta ‘otra lectura’ de los espacios que desde lo reflexivo toma a los sentidos como filtro y guía; dichas experiencias, por mencionar alguna, comienzan con su viaje por Roma en 1970 y del cual comparte lo siguiente:

En el formidable espacio del Panteón sentí por primera vez la pasión, la vigorosa capacidad de la arquitectura para involucrar todos los sentidos [...] Cada día, su apariencia variaba

“diálogo psicomotor” del sujeto y la manera en que éste otorga un uso o transformación a la materia (Camacho, 2002, pp. 53-54).

con el rayo de luz que atravesaba el óculo abierto y que lo cambiaba todo de un modo espectacular [...] Su claridad silenciosa, ordenada por la luz y la oscuridad, con su inversión abstracta de espacio interior y exterior, fue aceptada de buena gana por mi imaginación (2018, p. 48).

Respecto a las distintas vivencias que el autor comparte, podemos rescatar que son experiencias que precisamente van más allá de lo intelectual y lo emocional, y en donde la percepción se vuelve el modelo para pensar y conversar con la arquitectura y los espacios interiores, ya que:

Nuestra experiencia y nuestra sensibilidad pueden evolucionar mediante el análisis reflexivo y silencioso. Para abrirnos a la percepción debemos trascender la urgencia mundana de las “cosas que hay que hacer”. Debemos intentar acceder a esa vida interior que revela la intensidad luminosa del mundo (Holl, 2018, p. 10).

Es entonces que a continuación, y a través de esa ‘intensidad luminosa’ que nos menciona Holl, abordamos acercamientos con los espacios desde lo poético, lo emocional y lo arquitectónico, con la intención de seguir reflexionando respecto a las inquietudes planteadas desde las primeras páginas de este documento.

2.2.1 De lo poético e imaginario

La poesía es un alma inaugurando una forma.

Pierre-Jean Jouve, 1954

Gaston Bachelard, filósofo y crítico francés, es, indudablemente, un referente principal en los cimientos de este documento y, más específicamente, a través de *La Poétique de l'espace* (1956).

A través de dicha publicación, el filósofo hace converger, a nuestro parecer, de una forma aunque compleja, también sumamente reflexiva y sutil, los temas de la poesía, la arquitectura y la dialéctica espacio-individuo, a partir de la fenomenología, el psiquismo y la imaginación poética¹⁹.

Bachelard inicialmente nos pide estar en el presente, en “el minuto de la imagen” y soltar todo racionalismo, hábitos intelectuales y ciencia, puesto que como bien señala, “la imagen poética no está sometida a un impulso [...] tiene un ser propio, un dinamismo propio” (p. 08), y tendremos que permitirnos que la resonancia y experiencia de esa imagen nos invada a través de una fenomenología de la imaginación, es decir, “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (p. 08).

En cuanto a la poética del espacio, veremos entonces que el alma adquirirá un protagonismo vital, ya que, como mencionaba Pierre-Jean Jouve al inicio de este apartado, la imagen poética será una proyección de ésta y, por lo tanto, al abordar un poema desde el accionar psicológico, tanto el alma como el espíritu tendrán que ser navegados y desestructurados a profundidad (Bachelard, 2000), puesto que en palabras del filósofo:

La imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. [...] Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar —siempre a despertar— al ser dormido en su automatismo (p. 21).

¹⁹ Cabe señalar que Bachelard ya desde su ejemplar *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* publicado originalmente en 1942, el filósofo nos habla de la imaginación como esa facultad para deformar las imágenes que son preconcebidas mediante nuestra percepción, señalándonos así que a través del acto de imaginar, estaremos proyectándonos a una vida nueva puesto que “en el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia” (1958, p. 14), y en cualquier disciplina del arte o el diseño, la imaginación viene a jugar un papel sumamente importante. A este acto de imaginar, Bachelard, a través de la filosofía, lo llamará “imaginación material”, en la cual, alejándose de la imaginación formal, “se propone pensar la materia, soñar la materia, vivir en la materia, o bien [...] materializar lo imaginario” (1958, p. 17).

Respecto al alma, para Rivas (1950), hay dos vidas en ella: la que se instrumenta en la carne y la que se vive a sí misma, ésta última a la que posiblemente hace referencia Bachelard:

En la primera, que es una vida de relación con la naturaleza, el alma está determinada por las incitaciones de los seres rodeantes, que se tornan sensaciones en los lindes con la carne. Su otra vida, en la que en sí misma se recoge y de todo lo externo se abstrae, en esa vida de la imaginación, del sueño, de la locura y de la poesía, el alma se tiñe, se sinfoniza y se aroma (pp. 14-15).

Ahora bien, Bachelard se aproxima al tema de la casa o “primer universo” como una herramienta para analizar el alma humana, un cosmos que habitamos y al mismo tiempo nos habita y nos permite soñar:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser "lanzado al mundo" como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna (Bachelard, 2000, p. 30).

A través de la primera casa o casa de la infancia, lo onírico cobrará un especial valor, ya que las funciones del habitar quedarán latentes en nuestra memoria y nuestro cuerpo, y las experiencias vividas darán paso a la construcción de la imagen sensible: “la casa, el cuarto, el granero donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar, realizar” (Bachelard, 2000, p. 36). Ahora bien, como una lectura simbólica desde su verticalidad, la casa nos llevará en dos direcciones: sus pisos altos, sus áticos, nos hablarán de protección, de un roce con las nubes y claridad en el pensamiento; el sótano, en cambio, es el “ser oscuro”, la conexión con la

profundidad, la introspección y el misterio. Son espacios que, así como el textil desde lo simbólico, sirven de puente, para conectar la tierra con el cielo.

Para Bachelard (2000) también habitamos poéticamente mediante el orden de lo oculto y lo secreto a través de los cajones, cofres y armarios, que como objetos-sujetos, nos enlazan con el modelo de intimidad. Dicha intimidad, podemos verla reflejada en refugios, que al igual que la casa, nos alejan de la hostilidad del mundo exterior, como sucede con el nido y la concha, hasta llegar a los rincones, semicajas que a partir de sus soledades y simplezas, se convierten en otro almacén para la remembranza:

Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados (Bachelard, 2000, p. 130).

Estas imágenes espaciales encuentran incluso resonancia en la poesía de Luis Cernuda, ya que permiten al poeta español “huir de las limitaciones espaciales y temporales del mundo material circundante” (Bruton, 2016, p. 171), pues tal y como lo expresa en el poema en prosa ‘Un jardín’:

Otra vez un rincón. ¿En cuántos lugares, por extraños que algunos fueran para ti, no has hallado ese rincón donde te sentías vivo en lo que es tuyo? [...] Aunque al primer golpe de vista, abarcando los terrados, las escalinatas, las glorietas del jardín, algo te trae a la memoria aquel otro [rincón] cuya imagen llevas siempre en el fondo de tu alma (1952, p. 55, en Bruton, 2016, p. 171).

Al final de cuentas, nido, rincón, concha o casa, son todos reductos y guaridas que surgen del acto de agazapar y, como bien menciona Bachelard, “sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse” (2000, p. 24). Así pues, la experiencia e interacción ante lo que vemos o nos rodea no

viene concedida simplemente por el objeto, sino por la propia introspección que el individuo proyecta en ‘lo otro’.

Es entonces que independientemente del espacio, sea éste una casa, un cajón o incluso los pequeños rincones que habitamos en soledad, en todas estas imágenes, si así nos lo permitimos, encontraremos proyecciones del alma en donde “todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar” (Bachelard, 1982, p. 17).

Por lo tanto, consideramos que este acercamiento poético hacia el espacio, viene precisamente a deconstruirlo geoméricamente, a desestabilizarlo y alentarlo, a la vez que se da paso a la generación de un determinado espacio con cualidades de ser habitado por alguien o algo; hablamos de una construcción que surge mediante la proyección de un imaginario²⁰ moldeado desde el ensueño y la imaginación, para llegar a una concepción del espacio subjetiva y emotiva, que no solo se enfoca en el lugar como objeto, sino como un cúmulo de experiencias y una proyección y construcción del propio ser y su ontología:

Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive nunca la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares (Bachelard, 2000. p. 49).

Por su parte, Xirau (1968), menciona que tanto la arquitectura como la poesía “tratan de dar a los hombres un lugar en el espacio y el tiempo [...] Filosofía, poesía, arquitectura quieren

²⁰ Según menciona Bachelard, “el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario” (1958, p. 09).

hacer que nuestro mundo sea habitable” (pp. 142-143). Esta misma conexión entre poesía y arquitectura también es señalada por Carranco (2014), al afirmar que:

Ambas producen un espacio interior, íntimo, para relacionarse con el otro y con lo otro. Confeccionan espacios para la experiencia, y al hacerlo, tanto los edificios como los poemas se erigen, literalmente, como construcciones significativas: apelan a un lugar común (p. 4).

Por lo tanto, y como vemos a través de Bachelard, Cernuda o Xirau, la aproximación a los espacios desde lo poético, consideramos que llevan consigo esta intención por rebasar los límites de lo material, dando paso a la resonancia de las experiencias y las emociones vinculadas con el imaginario, otorgando a los objetos un valor desde la fantasía y la ensoñación a través del alma; no es solo ver la luz, el color o el textil, sino presenciar todo el fenómeno a través de lo que cada uno de nuestros sentidos nos permite palpar.

2.2.2 De lo arquitectónico a lo emotivo

Pienso que una de las diferencias cardinales entre la gran arquitectura y la que no llegó a serlo, es que detrás de la primera hay un concepto, y detrás de la segunda, sólo hay una solución.

Fernando González Gortázar, 2014

En 1941, el historiador de arquitectura, Sigfried Giedion (1888-1968), comienza a plantear que además de la influencia de lo social, económico y funcional en las actividades humanas, otro tipo de factores deben ser también tomados en cuenta: los sentimientos y las emociones. No obstante, a pesar de que ya vislumbra estos temas desde su interés por la arquitectura, Giedion (1982) no

logra desplazarlos del todo más allá de las artes, pues como menciona “abrir estos nuevos mundos de sensibilidad ha sido siempre la misión principal del artista. Una gran parte de nuestro mundo carecería de cualquier significado emotivo si no fuera por su trabajo” (p. 448). Sin embargo, a pesar de ello, entiende a las emociones como parte vital de nuestra existencia, al señalar que “necesitamos descubrir armonías entre nuestro estado íntimo y el ambiente en que nos desenvolvemos. Y no es posible mantener un alto nivel de desarrollo si éste permanece apartado de nuestra vida emotiva. La máquina, entera, se detiene” (Giedion, 1982, p. 447).

Ahora bien, el arquitecto italiano Bruno Zevi (1918-2000), teórico y seguidor de Frank Lloyd Wright, realiza una interesante observación respecto al espacio, ya que señala que se vuelve complejo coincidir en una historia aceptable de dicha disciplina, puesto que lo existente se ubica en una difusión que, generalmente, parte de la lógica y la automatización del acto constructivo, sin intentar comprender el espacio y al individuo inmerso en éste:

La arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven (Zevi, 1981, p. 20).

Y esto, igualmente lo menciona Bachelard (1957), quien, como vimos en la sección anterior, reflexiona respecto a la casa, lejos de ser una simple caja inerte y donde el espacio habitado trasciende de lo geométrico debido a la influencia y acontecer del ser humano en dicho universo.

Para Zevi (1981), la realidad de la arquitectura surge del espacio y nuestra interacción con el mismo, pues como señala, “el espacio interno [...] no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido, sino por experiencia directa, es el protagonista del hecho

arquitectónico” y “saberlo ver, constituye la llave de ingreso a la comprensión de los edificios” (p. 20). En cuanto a este ‘saber ver’, que, consideramos incluso sumamente subjetivo, posiblemente tendríamos que recurrir a un reaprendizaje que nos depure de tantos preconceptos y procesos de creación que suelen volvernos tan automatizados, y que como cultura de la inmediatez, vuelven un tanto frío nuestro proceder práctico y reflexivo.

Es entonces que Zevi recomienda comprender y vivir el espacio mediante la cuarta dimensión y no solamente al interior de una construcción arquitectónica, sino también en su prolongación a las plazas, las calles, los jardines y la propia ciudad, lugares en donde la evolución del ser humano ha generado este par antitético de “vacíos” cerrados del espacio urbanístico:

Que el espacio, el “vacío”, sea el protagonista de la arquitectura, resulta, en el fondo, muy natural: ya que la arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás; es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida (Zevi, 1981, pp. 31-32).

En función de ese ‘otro ver’ al que intentamos llegar, e intentando precisamente cuestionar a las posturas funcionalistas y con la intención de acercarnos a lo espiritual en los espacios, nos encontramos con la Arquitectura Emocional, planteamiento que surge con el manifiesto del arquitecto Mathias Göeritz en 1953, mediante la construcción del Museo Experimental El Eco en la Ciudad de México, y que sin duda, consideramos representa no solo una referencia para la arquitectura, sino para el espacio como escultura:

Göeritz concebía su trabajo como la producción de ideas y problemas plásticos encaminados a embellecer el entorno en donde se mueven los hombres. Su quehacer lo concebía como propuestas y búsquedas por integrar soluciones expresivas a problemas ambientales muy concretos, en donde se diluyera lo más posible el toque personal del artista (Rodríguez, en Cuahonte, 2015, p. 14).

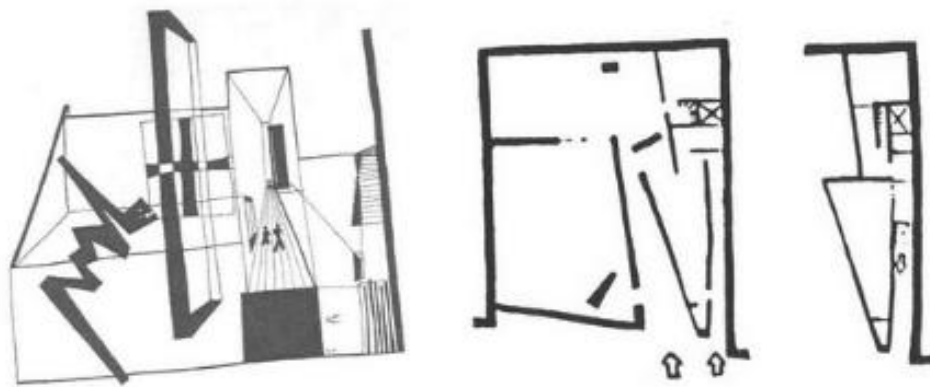


Figura 9, Bocetos y plantas arquitectónicas de El Eco, por Mathias Göeritz.

De allí, que su obra vaya siempre de la multidisciplinariedad, lo experimental y un conversar distinto hacia los espacios, pues como señala en su manifiesto, tanto el arte y la arquitectura proceden de un reflejo de la espiritualidad del ser humano, y, respecto a El Eco:

Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación, que —sin negar los valores del “funcionalismo”— intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna (Göeritz, 1953, en Cuahonte, 2015, p.33).

Dichos planteamientos los vemos también trazados desde Bachelard (1957) y su fenomenología poética como una proyección del alma del que habita y se deja habitar por el espacio y sus imágenes. No obstante, con Luis Barragán, también encontramos esta proyección y reflexión emocional hacia y desde la arquitectura, a través de su cuidado y detalle en el manejo de la luz, los materiales, el color y la poca ornamentación, atendiendo a lo constructivo a nivel material y conceptual. Todos estos elementos, en manos de Barragán, consideramos ofrecen una arquitectura que posa entre lo mágico, el misterio y lo acogedor y que bien cumple con el modo

de reflexionar de dicho arquitecto al señalar que “toda arquitectura que no exprese serenidad no cumple con su misión espiritual” (Barragán, 1967, en Figueroa, 1989, p. 54).

En la publicación de Aníbal Figueroa Castrejón (1989), *El arte de ver con inocencia. Pláticas con Luis Barragán*, el autor rescata un relato de dicho arquitecto respecto al color, que consideramos es el tipo de acercamientos que deberíamos tener o al menos seguir trabajando a nivel interiorismo, con la intención de que nuestra reflexión nos lleve a una praxis más introspectiva y por ende de mayor riqueza para el individuo en su dualidad proyectista-usuario:

Los colores que uso [...] no siguen leyes académicas, sino que usan su sentido para hacer combinaciones que muchas reglas escolares prohibirían, y sin embargo, el resultado generalmente es armónico y sobre todo personal y único. Los colores expresan el estado de ánimo de los habitantes. [...] si observan los portales llenos de colores y de sombras, están también llenos de emociones, son una arquitectura de los sentidos y los sentimientos, una arquitectura emocional (pp. 90-91).

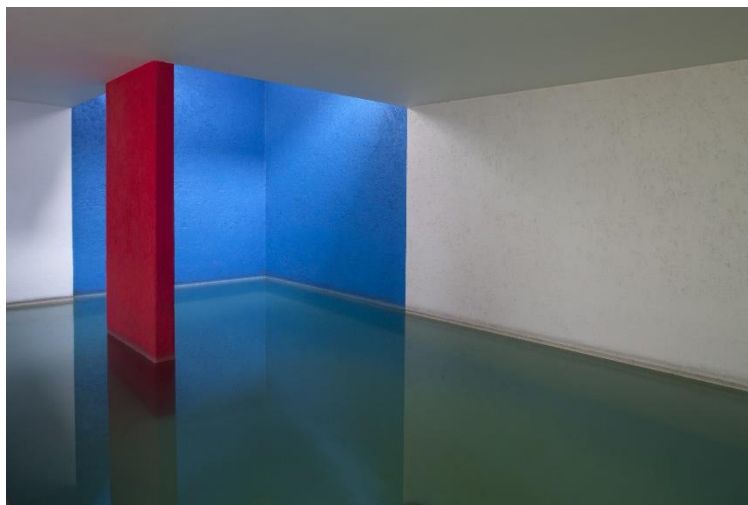


Figura 10, Interior de la Casa Gilardi construida en 1976 por Luis Barragán en la Ciudad de México.

Como señala el arquitecto Juhani Pallasmaa (2014), “los espacios arquitectónicos de Luis Barragán se acercan a la espacios pictóricos imaginarios, pero son siempre espacios para la habitación y la actividad del hombre, y no simples espacios de contemplación estética” (p. 14/39). A través de

este arquitecto, confirmamos que para proyectar desde lo emocional, es importante la generación de reflexiones y experiencias al respecto, y construirse marcos de referencia y análisis que den fundamento a dichas inquietudes, puesto que consideramos que lo proyectado a nivel material se convierte en un reflejo de nuestras construcciones internas.

Así pues, Zátonyi (2006), nos presenta una reflexión fiel a lo fenomenológico, lo poético y lo emocional, en función de la fuente de El Bebedero que forma parte del fraccionamiento Las Arboledas en la Ciudad de México:

Planos verticales y horizontales, hechos de color, de agua y de muro, interactúan, se entretejen con la cercanía de las hojas perennes de estos viejos testigos del mundo, mientras sus gruesos troncos alternan con los vacíos del aire. Juego de realidades y virtualidades, de apariciones y fugas, de lo material y de lo intangible; de serenidad y de misterio, este lugar, quizás, es un jardín hechizado. [...] Y se prendió la luz: salió el sol. El muro esencia adquirió vida, vida de aquí. Un embrujado baile de sombras de miles de hojas y ramas de los eucaliptos se proyectó en su pantalla. Su danza se multiplicaba en el agua, mientras el aire vibraba imperceptiblemente. Una película sublime sobre la belleza de nuestro mundo. Sí, era un jardín hechizado: sereno y misterioso (p. 219).

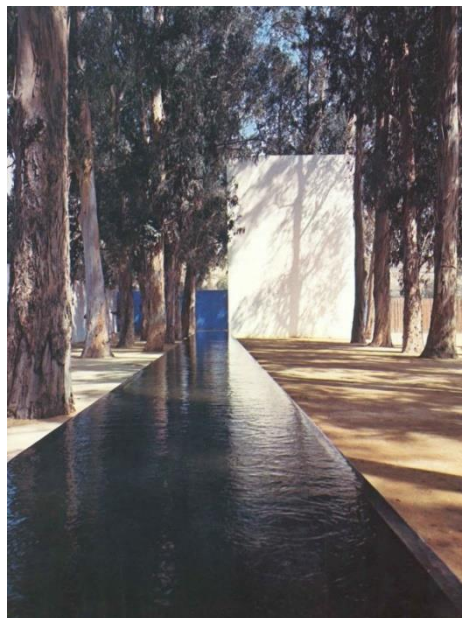


Figura 11, Fuente 'El bebedero', de Luis Barragán, 1958-1961.

En la fuente ‘El bebedero’, todo cobra sentido en el momento en que convergen los factores naturales y los elementos contruidos por el hombre; la luz natural en contacto con el agua y los árboles, generan una nueva dinámica de textura visual, que termina por transformar totalmente la percepción de los elementos y da paso a una nueva atmosfera. Es por ello, que para Barragán, el acto de ver debía ser un acto imprescindible de todo arquitecto, un modo de ‘ver’ en el que la visión debía alejarse del dominio de la racionalidad y entablar conversaciones con el espacio a partir de lo introspectivo (Figueroa, 1989), pues como señala Göeritz (1964):

La generosidad de este “Príncipe del Renacimiento” se muestra en lo que hace. [...] Comprende la belleza de las formas con la misma dignidad y precisión con la cual cuida los detalles más insignificantes. Es un gran coordinador de valores estéticos y al mismo tiempo logra crear con su obra una atmósfera espiritual (en Cuahonte, 2015, p. 165).

Por su parte, el arquitecto Fernando Gonzáles Gortázar (2014), igualmente rescata una anécdota sobre Barragán, de la cual se puede sustraer que nuestro modo de proyectar y diseñar se convierte en un reflejo de la manera en que reflexionamos sobre nuestra disciplina:

Quiero mencionar algo muy bello que me han contado: cuando Luis Barragán estaba haciendo la urbanización de Los Clubes, había un pirul, un arbolito nada notable, junto a la entrada. Luis lo miró y dijo: “Debo hacerle un muro a la sombra de ese árbol”. Y efectivamente hizo un muro-pantalla que recogía, por las tardes, la sombra cambiante del árbol. Es un ejemplo perfecto de cómo alguien con ojos creativos, alertas y sensibles, y desde luego con un verdadero genio poético, puede enriquecer una imagen cualquiera mediante ese prodigio que son las sombras (p. 83).

Es entonces que no resulta complejo ubicar porqué tanto Göeritz como Barragán coincidieron en algunos proyectos, ya que ambos parten de la reflexión y de un acercamiento al individuo y lo material que pide dejar las posturas de la geometría y la racionalidad instrumental de la arquitectura, reflexiones que sin duda, desde el interiorismo, nos permiten presenciar un

diálogo distinto hacia los espacios, los materiales y el individuo al que denominamos ‘usuario’. Cabe señalar que incluso el textil contiene un valor emocional, y, que en función del discurso desde el cual se construya, podrá llevarnos a interactuar con el material más allá de su valor como objeto y a través de su valor expresivo-sensorial.

Ahora bien, en 1959, el arquitecto danés Steen Eiler Rasmussen, a través de *La Experiencia de la Arquitectura: Sobre la percepción de nuestro entorno*, ofrece un precedente sumamente importante respecto a la percepción de nuestros sentidos en interacción con el mundo material; y en donde nos plantea un interesante cuestionamiento arquitectónico:

¿Puede oírse la arquitectura? Probablemente, la mayoría de la gente diría que, como la arquitectura no produce ningún sonido, no puede oírse. Pero tampoco irradia luz y sí puede verse. Vemos la luz que refleja y, gracias a ella, percibimos la forma y los materiales. De igual modo, oímos los sonidos que la arquitectura refleja, y también ellos nos permiten percibir la forma y los materiales. Los espacios de diferentes formas y de diferentes materiales reverberan de manera diferente (2004, p. 189).

Este autor mediante un aproximación al color, la textura, la luz, el contraste, entre otros, elementos, narra su propia experiencia como observador y como usuario, reivindicando las cualidades sensoriales de la arquitectura e igualmente invitándonos a reflexionar y realizar el acercamiento a la arquitectura no solo como un objeto que configura nuestros espacios, sino como una creación igualmente cultural, que, al igual que el textil, se encuentra íntimamente ligada al ser humano desde el nacimiento y en cada una de las etapas de su vida (Rasmussen, 2004).

Así pues, nos encontramos con el arquitecto Peter Zumthor, ganador de un premio Pritzker en 2009 y quien, al igual que Rasmussen, conceptualiza y fusiona en sus reflexiones y obras arquitectónicas temas como la fenomenología, la subjetividad, la experiencia sensorial y lo artesanal en unión con la tecnología (Montaner, 2015). Dicho arquitecto, al igual que Bachelard,

recurre al recuerdo y las experiencias vividas, sin intentar generar verdades absolutas ni conceptos, a través de una serie de reflexiones que invaden al autor en distintos momentos de su vida a través de la práctica arquitectónica:

La arquitectura tiene su propio ámbito existencial. Dado que mantiene una relación especialmente corporal con la vida, en mi opinión, al principio no es ni mensaje ni signo, sino una cobertura y un trasfondo de la vida que junto a ella transcurre, un receptáculo sensible para el ritmo de los pasos en el suelo, para la concentración del trabajo, para el sosiego del sueño (2014, p. 12).

Ahora bien, en su ejemplar *Atmósferas*, Zumthor (2006), realiza un acercamiento más directamente con los espacios interiores, donde deja en claro que uno de sus principales intereses reside en la manera en que un edificio logra un impacto emocional en la percepción, así como la riqueza que, desde lo individual, cada experiencia contiene:

¿Qué diablos me conmueve a mí de este edificio? ¿Cómo puedo proyectar algo así? ¿Cómo puedo proyectar algo similar al espacio de esta fotografía (que, para mí, es único y personal)? Nunca he visto el edificio —de hecho, creo que ya ni existe— y, con todo, me encantaría seguir mirándolo. ¿Cómo pueden proyectarse cosas con tal presencia, cosas bellas y naturales que me conmuevan una y otra vez? (p. 11).

Esos son los primeros cuestionamientos en los que precisamente el autor deja entrever que las primeras impresiones no son válidas si queremos reflexionar respecto a los espacios o atmósferas que Zumthor toma como una categoría estética y, que nos evocan, en palabras del autor, a “una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir” (2006, p. 13).

Con este arquitecto, los espacios son entonces invitación y evocación, por ello, desarrolla una serie de reflexiones que parten desde el cuerpo, el sonido, la luz, los materiales, entre otros

temas, que, a través de ese mismo acto del que él quiere ser participe a través de constantes cuestionamientos en primera persona, nos convierte como lectores en participantes, ya que esas constantes preguntas que se plantea nos hacen también plantearnos lo que él duda, y a través de distintas fotografías, llevarnos a ese habitar mediante lo imaginario del que Bachelard nos habla en la Poética del Espacio; para Zumthor el espacio se presenta no como objeto, sino como posibilidad.

Po lo tanto, llevando esto al quehacer del interiorismo, posiblemente nos vincula a un proceder necesario, a cuestionar más, dudar más, a realizar una pausa a las proyecciones automatizadas y dar paso a una concepción más reflexiva de los espacios y los elementos que le conforman, es decir, vivir el momento, soltar lo racional y dejarse invadir y hablar por el contexto:

Estamos sentados aquí, en este granero, con esta fila de vigas que, a su vez, están recubiertas por esto o lo otro... Este tipo de cosas producen un efecto sensorial en mí. En ellas encuentro el primer y más grande secreto de la arquitectura: reunir cosas y materiales del mundo para que, unidos, creen este espacio (Zumthor, 2006, p. 23).

Ahora bien, otra acercamiento igualmente poético, filosófico y emocional con base en la propia arquitectura, surge desde Alain de Botton, a través de lo que el autor denomina como *Arquitectura de la felicidad* (2006), y en donde a partir del filósofo griego, Epicteto, nos comienza a plantear cómo la arquitectura influye en el comportamiento de sus habitantes y por ende, en su estado de ánimo, aspecto que refuerza a través de la cita del filósofo Ludwing Wittgstein, “*You think philosophy is difficult, but I tell you, it is nothing compared to the difficulty of being a good architect*” (p. 26). Cabe señalar que aunque no pretendemos caer en esta clasificación de lo que es ser un ‘buen’ arquitecto o diseñador, debido al grado de subjetividad que esto conlleva, lo que sí nos importa es trazar esta complejidad y riqueza que los espacios pueden llegar a vaciar en el

individuo y la sensibilidad del ser creador para comenzar a acercarse a esos modos de hacer y pensar el diseño y los elementos que le conforman; en nuestro caso, pensar el textil.

Asimismo, de Botton (2006), al hacer referencia a la ‘felicidad’, nos señala que no es solamente abordarla desde un sentido estético, ostentoso y vanguardista, sino también reflexionar, interactuar y escuchar lo que los espacios y las construcciones tienen para contarnos; involucrarnos y dejar que la experiencia con lo material transforme, desde el interior, nuestro modo de habitar e interactuar con lo que nos rodea:

It seems reasonable to suppose that people will possess some of the qualities of the buildings they are drawn to: to expect that if they live to the charm of an ancient farmhouse with walls made of irregular chiselled stones set in light mortar, if they can appreciate the play of candlelight against hand-decorated tiles, can be seduced by libraries with shelves filled from floor to ceiling with books that emit a seet dusty smell and are content to lie on the floor tracing the knotted border of an intricate Turkoman rug, then they will know something about patience and stability, tenderness and sweetness, intelligence and worldliness, scepticism and trust²¹ (p. 18).

Por lo tanto, consideramos que, a lo que hace referencia el autor, es a llegar a un sentido de apreciación desde lo más mundano y simple de cada espacio por el que se desarrolla el individuo, esperando, en algún punto, que esa interacción sea cada vez más compleja y reflexiva mediante nuestro diálogo con el diseño, la arquitectura y el propio arte. Es por ello que, así como a la arquitectura, también al interiorismo se le debe tomar en serio, y con ello lograr ofrecer mayor atención a lo que cada espacio arquitectónico tiene para contarnos, ya que de este modo,

²¹ Parece razonable suponer que las personas poseerán algunas de las cualidades de los edificios a los que se sienten atraídos: esperar que si viven bajo el encanto de una antigua granja con paredes hechas de piedras irregulares cinceladas con mortero, si pueden apreciar el juego de la luz de las velas contra las baldosas decoradas a mano, puede ser seducido por bibliotecas con estantes que desde el piso al techo se encuentran llenos de libros que emiten un aroma a polvo y se alegran al tumbarse en el suelo trazando el borde anudado de una alfombra turca, luego sabrán algo sobre paciencia y estabilidad, ternura y dulzura, inteligencia y mundanalidad, escepticismo y confianza. (Traducción propia, 2019).

posiblemente intentaremos fortalecer las experiencias que éstos pueden llegar a brindarnos desde cada uno de sus elementos visuales, táctiles, auditivos, entre otros.

De Botton (2006) rescata entonces través de sus páginas, la complejidad que el planteamiento y proyección arquitectónicos conllevan, hasta llegar, por ejemplo, a Le Corbusier y los movimientos modernos de la arquitectura, así como a una serie de consideraciones a nivel objetual y material mediante los que plantea ese cuestionamiento de lo psicológico sobre lo construido con base en nuestros modos vivir, nuestro bienestar y nuestras respuestas emocionales, aspectos que nos enlazan, una vez más, a los planteamientos del diseño y lo emocional tratado durante el primer capítulo y respecto a lo que Donald Norman (2005) nos mostraba, que, con base en esta relación afectiva con determinado objeto, producto o lugar, ejercemos un vínculo con los significados y sentimientos que representa, más allá de su valor en el mundo de lo material. Por lo tanto, y como menciona Sarquis (2006) en cuanto a las intervenciones proyectuales, “ninguna obra de arquitectura, ni pasada ni presente ni futura, puede dejar de ser significativa, ni dejar de instituir a través de ella un orden de significación, tenga o no el arquitecto consciencia de ella” (p. 106). Y no solo obras de la arquitectura, puesto que desde el interiorismo, los espacios, desde el más simple hasta el más complejo, existen para mostrarnos algo.

Es entonces, que desde nuestra perspectiva, tanto la poética del espacio, la arquitectura emocional y la arquitectura de la felicidad, convergen en este valor que se otorga a la interacción del individuo tanto con lo material como con el imaginario, con la intención de que los espacios, desde su carcaza, sean abordados como contenedores de experiencias simbólicas, que fortalezcan nuestra existencia y habitar.

Ahora bien, el arquitecto y ex catedrático finlandés, Juhani Pallasmaa, a través de esa perspicacia fenomenológica que Steven Holl le confiere, se aproxima, igualmente, a la arquitectura desde la experiencia humana y la complejidad del individuo en su habitar por el mundo, pero en función de la soledad introspectiva — aspecto que hasta el momento no habíamos encontrado con el resto de aportaciones— rescatando que en la actualidad, “la profundidad de nuestro ser” posa sobre hielo fino (2006, p. 8). Dicho autor, a través de *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, publicado originalmente en 1996, posiciona al sentido del tacto como elemental en nuestra comprensión del mundo, argumentando que a pesar de que a través de la piel logramos ver, comúnmente es un sentido sometido ante nuestra percepción visual:

El sesgo ocular nunca ha sido tan manifiesto en el arte de la arquitectura como en los últimos treinta años, en los que ha predominado un tipo de arquitectura que apunta hacia una imagen visual llamativa y memorable. En lugar de una experiencia plástica y espacial con una base existencial, la arquitectura ha adoptado la estrategia psicológica de la publicidad y de la persuasión instantánea; los edificios se han convertido en productos imagen separados de la profundidad y de la sinceridad existencial (2006, p. 29).

Por lo tanto, a través de este arquitecto, queda en evidencia que la arquitectura del siglo XX deja entrever esta inclinación hacia la experiencia visual —como consideramos ocurre con Le Corbusier o Mies van der Rohe—, aspecto que para Pallasmaa, hace que los edificios abandonen su plasticidad, aislando de tal manera la experiencia integral del cuerpo como medio y objeto de nuestro habitar, puesto que “en lugar de experimentar nuestro ser-en-el-mundo, lo contemplamos desde afuera como espectadores de imágenes proyectadas sobre la superficie de la retina” (Pallasmaa, 2006, p. 30). Es por ello que, así como la arquitectura, el interiorismo, en función de los sentidos, debe ir más allá de lo proyectual y automatizado, que a través de construcciones metafóricas y poéticas, logre hacernos recordar quiénes somos a través de una interacción entre el tiempo, la materia y el espacio, más allá del valor estético y visual, puesto que a pesar de que tanto

la instrumentalización como la estetización son procesos que aún amenazan al acto creativo de nuestro siglo:

Además de ser externalizaciones y extensiones de nuestras funciones corporales, los edificios son extensiones y proyecciones mentales, externalizaciones de nuestra imaginación, nuestra memoria y nuestras capacidades conceptuales. [...] Las construcciones realizadas por el hombre “domesticar” el mundo para habitarlo y comprenderlo, pero incrementan también su sensualidad y su deseabilidad (Pallasmaa, 2014, p. 2/29).

En otras palabras, las imágenes arquitectónicas y espaciales tienen que ver con acciones específicas que surgen de un diálogo a profundidad con ‘aquello que habitamos’, y en donde los edificios y espacios funcionan como invitaciones y verbos, donde cada imagen y elemento como la luz, el color, el sonido o las texturas, pueden desencadenar en nosotros una experiencia sensorial y reflexiva si así nos lo permitimos.

2.2.3 El cuerpo y el espacio

La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. Abomba la espalda bajo el chaparrón, endurece sus lomos. Bajo las ráfagas se dobla cuando hay que doblarse, segura de enderezarse a tiempo negando siempre las derrotas pasajeras.

Gaston Bachelard, 2000

A través de las distintas aproximaciones a la fenomenología y la importancia del individuo en diversos debates, un referente principal respecto al ser en el mundo a través de la experiencia

corpórea y la conciencia perceptiva es sin duda el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, de quien García Canclini (1979) rescata lo siguiente respecto al cuerpo:

En él se mezclan la interioridad más radical y la exterioridad más ajena: el cuerpo es mío, expresa mi subjetividad, ‘es mi punto sobre el mundo’, y a la vez aparece como ‘una cosa entre las cosas’, un objeto más de la realidad (En Camacho, 2002, p. 49).

Dicho filósofo, a través de *Fenomenología de la percepción*, publicada originalmente en 1945 y dando continuidad a lo planteado por Edmund Husserl, buscó cuestionar a las ciencias sin sujeto y conceder soporte a la experiencia de lo vivido, convirtiéndose así, para arquitectos como Steven Holl o Juhani Pallasmaa, en una referencia sustancial al momento de reflexionar respecto a los espacios, la materialidad y la experiencia con los mismos, puesto que como señala este último:

La imagen arquitectónica vincula nuestra experiencia del mundo con la experiencia de nuestro propio cuerpo a través de un proceso de interiorización e identificación inconsciente. Las estructuras arquitectónicas refuerzan nuestra experiencia de lo real, de la horizontalidad y la verticalidad, de lo lejano y lo cercano, de lo que está arriba y lo que está abajo, de la derecha y la izquierda. [...] Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal, y el mundo de la experiencia se organiza y se articula en torno al centro del cuerpo (Pallasmaa, 2016, pp. 94, 98).

En cuanto a dicha interacción corpórea y material, Michel Serres (2002), señala que “el sujeto que conoce se dilata y se extiende por el cuerpo entero [...] deja el antiguo saber [...] y parte hacia esta conquista total y nueva” (p. 438). Por lo tanto, retomando incluso lo imaginario con Bachelard, y esta espacialidad simbólica que incluso la artista Rebecca Horn genera a través de su cuerpo como eje²² y en interacción con otros individuos, podemos afirmar que precisamente

²² A través del ensayo *Places at the Zero Point*, de la historiadora y crítica de arte Doris von Drathen (en Winthal, 2011), nos encontramos con el trabajo de Rebecca Horn, que, como bien señala Winthal, se convierte en una referencia para el interiorismo, debido a una serie de modelos experimentales que cobran valor y sentido ante la presencia del cuerpo humano, construyendo así un espacio interior a partir del movimiento y de la existencia corpórea, mostrando, a través

nuestro cuerpo se convierte en un filtro, que, mediante las distintas interacciones con los espacios y cada uno de los elementos que les conforman, transfiere a nosotros diversas experiencias materiales a las que cada sujeto termina por otorga distinto valor y lectura.

Alain de Botton (2006) ya mencionaba incluso que los espacios terminan por ser un reflejo de nosotros mismos, que encontramos en ellos algo que nos une y proyecta, en donde ‘aquello’ que habitamos se convierte en una extensión corpórea, cuyos espacios se confeccionan y distorsionan en función de esta misma estructura física y material del individuo, el cuerpo; igualmente, respecto a la cita de Bachelard al inicio de este apartado, coincide Pallasmaa (2016), al señalar que “la casa parece ser una extensión y un refugio de nuestra constitución y de nuestro cuerpo” (p. 28), incluyendo que:

[...] la reacción corporal es un aspecto inseparable de la experiencia de la arquitectura. Las imágenes arquitectónicas son promesas e invitaciones: el suelo es una invitación a levantarse y a entrar en acción, la puerta invita a cruzar, a atravesar; la ventana a contemplar el exterior, y la escalera a subir y bajar (Pallasmaa, 2006, pp. 63-64).

Coincidiendo con Pallasmaa e igualmente en función de la casa, Margalef (2012) agrega:

No olvidemos [...] que nuestro envoltorio físico, el cuerpo, es el eje central de nuestro territorio personal. El ser humano transita, se mueve desde esa toma de conciencia que está íntimamente ligada a la noción del ser y a la concepción de habitar su cuerpo. De ese territorio móvil que se ejemplifica en nuestro cuerpo, existe una clara relación con el territorio inmóvil que constituye el hábitat, la vivienda, nuestra casa (p. 37).

Como también señala Pallasmaa (2006), nuestra forma de interactuar y medir el mundo sucede a través de nuestra existencia corpórea, por lo tanto, el cuerpo será el objeto y medio a

de sus diversos experimentos, que la creación de un espacio se construye a través del desplazamiento y nuestro interacción con el mismo.

partir del cual el mundo vivencial se proyecte y mediante el cual tendremos noción de nuestro contexto, mismo que será enriquecedor en tanto que el individuo conceda a su cuerpo ‘vivir el momento’ y dejar que el mismo espacio le habite. Respecto a ello, Zumthor (2006) señala que:

En realidad, al hablar de ‘cuerpo’ lo hago en el sentido literal de la palabra. Como nuestro cuerpo, con su anatomía y otras cosas que no se ven, una piel, etc., así entiendo yo la arquitectura y así intento pensar en ella; como masa corpórea, como membrana, como material, como recubrimiento, tela, terciopelo, seda..., todo lo que me rodea. ¡El cuerpo! No la idea de cuerpo, ¡sino el cuerpo! Un cuerpo que me puede tocar (Zumthor, 2006, p. 23).

Ahora bien, Pallasmaa (2016), nos habla también desde una dualidad cuerpo-memoria:

No puedo recordar la forma de la puerta principal de la casa de mi abuelo, pero todavía siento en mis sueños el calor y el olor del aire que me daba en la cara al abrirla. El cuerpo recuerda incluso cuando otras huellas sensoriales no pueden recuperarse (p. 23).

Y esta relevancia de la memoria la rescata también Bachelard, quien menciona que “la palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable” (2000, p. 37). Como vemos, surge un experimentar y recordar los espacios a través de la experiencia y la memoria táctil con los objetos, que finalmente cobrarán resonancia en el cuerpo mismo para informarnos sobre lo que ocurre fuera de nosotros:

El ojo colabora con el cuerpo y el resto de los sentidos. El sentido de la realidad de cada uno se fortalece y se articula por medio de esta interacción constante. La arquitectura es esencialmente una extensión de la naturaleza en el reino de lo artificial que facilita el terreno para la percepción y el horizonte de la experiencia y comprensión del mundo (Pallasmaa, 2006, p. 43).

Es entonces que nuestro cuerpo es quien, de algún modo, nos permite ver y a través del cual reflexionamos, mediante procesos cerebrales, los espacios y sus experiencias emocionales a

través de nuestros sentidos. De aquí, la importancia de lo háptico, aspecto que, toma valor una vez que la “materialidad de los detalles que integran un espacio [...] resulta evidente”, intensificando así tanto la experiencia a nivel sensorial como las dimensiones psicológicas. Holl (2018), nuevamente, rescata esa riqueza a nivel holístico que la arquitectura y los espacios interiores nos ofrecen, a través de la siguiente observación:

[...] sólo la arquitectura ofrece las sensaciones táctiles de la textura de la piedra y de los bancos pulidos de madera, la experiencia de la luz cambiante con el movimiento, el olor y los sonidos que resuenan en el espacio y las relaciones corporales de escala y proporción. Todas estas sensaciones se combinan con una experiencia compleja que pasa a estar articulada y a ser específica, aunque sin palabras. El edificio habla de los fenómenos perceptivos a través del silencio (Holl, 2018, p. 12).

Podemos rescatar aquí la importancia de que se lleve a cabo aquella “polifonía de los sentidos” de la cual nos hablaba Bachelard (1982), en donde realmente el reto, como ser-creador a través del arte, la arquitectura o el diseño, recae en lograr una experiencia a nivel holístico de los sentidos, aspecto que Merleau-Ponty (1977) también señala desde ‘Sentido y sinsentido’:

Mi percepción no es [...] una suma de datos visuales, táctiles, auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez a todos mis sentidos (en Pallasmaa, 2014, p. 21/83).

Respecto a dicha polifonía sensorial, Dewey (2008), rescata la importancia de dicha interacción holística de los sentidos, y que actualmente, como Bedolla, Norman, Pallasmaa y Holl han señalado, se pierde mediante la inmediatez de lo visual:

El ojo, el oído o lo que sea, es solamente el canal a través del cual tiene lugar la experiencia total. Un color visto es siempre calificado por reacciones implícitas de muchos órganos, los del sistema simpático, así como los del tacto. Es un embudo para la energía total que se pone en juego (2008, p. 137).

Merleau-Ponty (1993), en cuanto al nivel de complejidad y riqueza en la construcción espacial nos dice:

La constitución de un nivel espacial no es sino uno de los medios de la constitución de un mundo pleno: mi cuerpo está sobre el mundo cuando mi percepción me ofrece un espectáculo lo más variado y lo más claramente articulado que es posible, y cuando mis intenciones motrices desplegándose reciben del mundo las respuestas que esperan (p. 276).

Partiendo entonces de esta reflexión y riqueza que cada elemento de los espacios nos puede llegar a ofrecer, consideramos que tanto el interiorismo, como la arquitectura, no deberían seguir ancladas al nivel visceral que nos mencionaba Donald Norman (2005), con la intención de visualizarles desde una conceptualización que parta de la confrontación del individuo hacia ‘algo más’, a encuentros activos y reflexivos para el ser humano y su experiencia con su contexto.

En resumen, estas primeras aproximaciones fenomenológicas a los espacios arquitectónicos, que actualmente son exploradas y conceptualizadas por arquitectos como Juhani Pallasmaa, Steven Holl o Peter Zumthor, surgen a través de la fenomenología, paradigma que comienza a concretarse a principios del siglo XX a través de Husserl, Merleau-Ponty, Bachelard y el existencialismo de Heidegger, por mencionar algunos, y en donde, posteriormente, desde el filtro arquitectónico, se concede valor a la percepción, lo sensorial, el concepto y lo subjetivo; aspectos que igualmente encontramos a través de las aportaciones y perspectivas de arquitectos como Barragán y Göeritz, donde lo espiritual e introspectivo recobra un especial valor.

Asimismo, encontramos a través de estas distintas perspectivas, una manera de reafirmar al cuerpo como un medio para vivir los misterios arquitectónicos y espaciales a través tanto del pensamiento como de la experiencia sensorial, puesto que, como afirma Merleau-Ponty (1993) “el

cuerpo propio está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene constantemente con vida al espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente” (p. 223).

Capítulo III. Del textil al nido como creación

3.1 El textil desde lo material

El ser humano, desde la prehistoria, ha interactuado con el textil a través de la indumentaria y los diversos objetos y acabados presentes en los espacios interiores por los que se ve inmerso diariamente. No obstante, aunque originalmente el término ‘textil’ era relacionado únicamente a los tejidos acabados, hoy en día se asocia por igual a fibras e hilos y productos hilados o telas, permitiendo así vislumbrar la evolución en el uso y aplicaciones de dicho material, y en el que actualmente convergen distintas disciplinas desde sus diversas exploraciones prácticas (Kadolph y Langford, 2002; Jackman, Dickson y Condra, 2003).

Ahora bien, el origen de los textiles se remonta a la Edad de Piedra, periodo durante el cual, distintos hallazgos arqueológicos han permitido develar que, indudablemente, el primer arte textil surgió con el uso de hilos trenzados de lino y cáñamo, que, en conjunto con la utilización de ramas y huesos, servían para la generación de lazos, cestos e instrumentos de cacería; dichas técnicas fueron luego mejoradas y aplicadas en tejidos para llevar sobre el cuerpo e incluso trabajados sobre las propias estructuras que servían como refugios a los distintos grupos humanos (Jackman et. al, 2003; Schoeser, 2003; Harris, 2004). De algún modo, estos primeros usos nos permite destacar esta unión e interacción que consideramos ha estado siempre presente respecto al textil y el individuo en sus diversos modos de vivir e interactuar con los espacios y su entorno.

Cabe señalar que además de esta evolución desde sus aplicaciones como material, a nivel social y político los textiles también han sido símbolo de estatus y poder, aspecto que vemos reflejado en el imperio Bizantino o los emperadores Incas en Perú, que exigían a sus súbditos la elaboración de piezas tejidas con finos acabados para su ejército o como recompensa ante

gobiernos extranjeros que representaban beneficios sobre su economía, y que igualmente sucedió en el México prehispánico con los mexicas, quienes ofrecían piezas textiles a los pueblos que eran conquistados; el textil pasaba a ser un objeto de intercambio y un elemento importante a nivel social (Mohar, 1997; Harris, 2004).

Así pues la riqueza de dicho material surge también desde la procedencia de sus fibras — naturales o sintéticas— ya que dicho aspecto permite valorar una gran variedad de texturas táctiles y visuales, al mismo tiempo que define tanto la función que el tejido final tendrá, como el valor económico del mismo, pues al menos la arquitectura:

[...] ha tenido que esperar hasta este siglo para aceptar este material y esta tecnología en su campo, gracias, entre otras cosas, a la aparición de las fibras sintéticas que han permitido conferir a las telas unas capacidades físicas y químicas de evidente interés. De ese modo, con telas más resistentes y más duraderas, se ha podido pensar en su uso para grandes cubiertas con soluciones que, aunque sigan conservando su aire de provisionalidad, incorporan una posibilidad de permanencia hasta entonces inusitada (Monjo, 1985, p. 6).

Podemos señalar entonces que las aplicaciones que en la actualidad convergen en el textil, van desde el diseño de objetos, diseño de espacios, hasta encontrarnos incluso con la ingeniería y distintas fibras e hilos que explorados desde el arte, reflexionan respecto a una infinidad de temas como la memoria, los sentidos, el cuerpo, entre otros; aproximaciones que en conjunto y desde la técnica y discurso del diseñador, artista, arquitecto, ingeniero o artesano, consideramos nos reiteran la nobleza, la plasticidad y la riqueza a nivel sensorial, conceptual y práctico del textil desde sus propios filamentos.

Ahora bien, desde la escuela de la Bauhaus, fundada en 1919, y a través del taller textil — destinado principalmente a la figura femenina —, la creación de tejidos llegó a constantes debates respecto a si debía o no ser visto como arte o artesanía, hecho que con base en distintas técnicas

textiles y obviando la producción tecnológica de la época, dio paso a una serie de experimentaciones del textil comúnmente destinado a la decoración, en donde una de las figuras que consideramos más representativas de dicha institución y alumna de Paul Klee, Anni Albers (1899-1994), exploró, a través del telar y la creación meramente artesanal, aspectos como la reflexión de la luz y la propia acústica del material, tomando parte de su interés por la pintura, el arte abstracto y los textiles étnicos y prehispánicos de Perú y México (Droste, 2002; Garder, 2002).



Figura 12, Pieza South on the Border, por Anni Albers, 1985.

Con Albers, vemos cómo además de abordar al tejido como texto e imagen, se rescata igualmente al textil como un material sumamente cercano a lo arquitectónico y como un modo de ‘arropar’ el visible interés por el uso del vidrio en la arquitectura de la posguerra. Igualmente, la artista deja de lado la producción en masa para acoger este contacto directo de las manos con el material, que en la búsqueda por llevarlo a ‘algo más’ desde su estructura, no pierde de vista el enfoque utilitario del diseño, razón por la cual, consideramos a Albers como una inspiración vital para precisamente tratar al tejido desde un quehacer que parte de lo conceptual, sin perder de vista su aplicación en los espacios arquitectónicos, demostrando una vez más la riqueza desde la cual el textil puede explorarse.

Por otra parte y desde los filamentos a nivel constructivo de espacios, a través de la arquitectura vernácula ubicamos también el uso de tejidos mediante las primeras guaridas o

tiendas, cuyas estructuras inicialmente se encontraban inicialmente elaboradas por medio de huesos de mamut o ramas, con el objetivo de refugiarse tanto de climas extremos, de animales y de otros individuos (Bahamón, 2004; Caan, 2011).



Figura 13, Tienda Tuareg desde el exterior.

En las tiendas nómadas de los tuareg, por ejemplo, se rescata incluso el valor social del tejido, en donde aspectos culturales y familiares se reflejan por medio de las distintas representaciones gráficas y la gama cromática de las esterillas tejidas, que, entrelazadas y fabricadas por la figura femenina del hogar, conforman un gran porcentaje de la construcción de la morada (Bahamón, 2004). Este tipo de refugios suelen ser de una forma mayormente convexa mediante una estructura conformada por ramas unidas entre sí, rescatando aquí la resonancia de la imagen del nido respecto a estos refugios, ambas, imágenes primarias de la casa.

Ahora bien, para nosotros estos modelos representan no solo al textil desde su aplicación en la delimitación de espacios, sino desde el anclaje a lo simbólico que dicho material puede contener a nivel cultural y en este caso, de un grupo en específico. Cabe señalar que dichas tiendas en la actualidad se encuentran comúnmente cubiertas por un tejido compuesto por pelo de origen

animal, y que, debido a los componentes de su estructura, los habitantes pueden fácilmente transportarle en función de las inclemencias del tiempo o la sequía (Bahamón, 2004).

Un segundo arquetipo de estas uniones entre el textil y la arquitectura se proyecta también a través de los montajes del grupo étnico Kazajo, habitantes al norte de Asia central, cuyas viviendas son acondicionadas para soportar temperaturas bajas mediante revestimientos de tejidos de origen natural igualmente dispuestos sobre una estructura cóncava que permite aislar al interior de factores externos, cumpliendo su función primaria de brindar refugio (Bahamón, 2004).



Figura 14, Exterior de las tiendas 'yurts' o kazajas.

Por otra parte y desde una perspectiva arquitectónica contemporánea, localizamos bajo las proyecciones de arquitectos como Frei Otto (1925-2015), un referente en cuanto a la arquitectura textil y la envoltura de espacios a través de formas biomórficas, compuestas por membranas y estructuras tensadas, cuyas cubiertas se disponen con base en lonas de materiales sintéticos entretejidos como el PVC (Bahamón, 2004; Oliva, 2015). Dichas estructuras, consideramos que nos reafirman esta disposición de los materiales tejidos y de los procesos de diseño, para explorarse desde sus aplicaciones como constructores o delimitadores de espacios.



Figura 15, Cubierta del Pabellón Alemán, por Frei Otto y Rolf Gutbrod, 1967.

Es entonces que lo que podemos rescatar hasta el momento y a través de las aplicaciones del textil en los casos mencionados, es esta resonancia con aquella casa primitiva de la cual nos hablaba Bachelard en la poética del espacio, que igualmente y a través estos distintos ejemplos consideramos se vuelve visible la importancia que los textiles plantean como elementos de refugio e interacción con el ser humano, aún desde sus formas más simples hasta la conformación de espacios habitables.

Desde una aproximación a través del arte, igualmente podemos encontrar al textil desde su exploración mediante una infinidad de discursos, formatos y técnicas, que parten desde el propio filamento, hasta tejidos de dimensiones monumentales. Un ejemplo de los primeros lo plantea el artista y diseñador mexicano Gabriel Dawe, que mediante las instalaciones textiles, busca explorar los temas de la arquitectura, la luz, el color, la moda y la necesidad humana de refugio (Dawe, s.f.).



Figura 16, Instalación Plexus A1 en la Galería Renwick del Museo de Arte Americano Smithsonian en 2015 por Gabriel Dawe.

El trabajo de Dawe, a pesar de lo insignificante que un simple hilo puede resultar, consideramos nos invita a abordar al tejido como una segregación desde sus propios filamentos, para trabajar, a través del color, una dinámica meramente visual del material, que dentro de los espacios, rompe de algún modo con esta concepción de un textil totalmente acabado y entramado como comúnmente se encuentra en los objetos o acabados a nivel interiorismo.

De igual manera, y bajo esta perspectiva del textil como transformador y delimitador de espacios, podemos rescatar la obra de Christo (1935) y Jeanne-Claude (1935-2009), artistas cuyas instalaciones y piezas conservan la cualidad de presentar tejidos que envuelven o cubren construcciones y extensos espacios públicos, esto, mediante distintas fibras sintéticas como el nylon o el polipropileno, intentando a través de sus proyectos generar una experiencia a nivel visual y háptico con el material y los espacios intervenidos (Baal-Teshuva, 1995).

Con dichos artistas y en sus distintas obras llevadas a cabo en espacios abiertos, consideramos que el material tejido actúa bajo este par opuesto que a la vez que oculta, hace visible aquello que envuelve, descontextualizando una vez más el tipo de usos y discursos bajo los cuales el textil se suele proyectar a nivel interiorismo, aspecto que nos permite, desde lo visual, abordar al tejido desde su monumentalidad y su interacción con el espacio público.



Figura 17, Wrapped Reichstag 1971-1975, en Berlín por Christo y Jean-Claude.

Ahora bien, desde un quehacer mayormente relacionado a la ingeniería y el diseño industrial, podemos rescatar a los textiles inteligentes, de los cuales, Syduzzaman (2015) señala que:

[...] han sido diseñados y fabricados para incluir tecnologías que proporcionan al usuario una mayor funcionalidad. Estos textiles cuentan con una gran variedad de aplicaciones potenciales, como la capacidad de comunicarse con otros dispositivos, conducir energía, transformarse en otros materiales y proteger al usuario de los peligros ambientales (p. 2).

La investigación de dichos textiles encuentra sus fundamentos en distintas disciplinas, como son la tecnología, la física, la química, el diseño textil, entre otras, en donde precisamente las aplicaciones inteligentes ofrecen al tejido una funcionalidad extendida que a pesar de la

complejidad técnica, no pierde esta cualidad primaria de proteger al ser humano (Worbin, 2010; Berglin, 2013). Una aplicación de éstos la encontramos en el experimento titulado *Colour and form changes due to external objects* por Linda Worbin (2010), en el cual se emplean tazas de porcelana como objetos externos para generar un cambio de color reversible en el estampado del tejido, que recupera su apariencia original conforme la temperatura disminuye.



Figura 18, Experimento Colour and form changes due to external objects por Linda Worbin.

A pesar de que en este último caso ya imperan totalmente la tecnología y los procesos industriales, les retomamos para argumentar cómo los textiles vistos como un objeto material desde aquellos primeros refugios de la prehistoria hasta la actualidad, no pierden el contacto con la vida humana, aspecto que nos confirma que su evolución a nivel material ha ocurrido con base en la propia evolución del individuo en lo cultural, lo social y lo tecnológico, permitiendo proyectar en el textil cualidades tan variadas, que desde lo más esencial hasta lo más complejo, convergen en la manera que el sujeto, desde su propia identidad personal, interactúa con los tejidos, y que termina por confirmar que los textiles “*can be prose or poetry, instructive or the most demanding of texts. The ways in which they are used —and reused— add more layers of meaning, all*

significant indicators of sensitivities that can be traced back at least ten thousand years”²³
(Schoeser, 2003, p. 8).

3.2 La trama y urdimbre desde lo intangible

El textil y sus hilos, más allá de una aproximación meramente material y objetual, lleva consigo una carga simbólica y metafórica, que en nuestra actualidad es vagamente rescatada debido a esta brevedad y fugacidad que nos contiene, desde la producción en masa y el consumismo de la sociedad contemporánea. No obstante, realizando una aproximación a las narrativas del arte textil desde lo étnico e incluso mitológico, es posible adentrarnos a una reflexión afectiva desde los propios filamentos y su conexión con el mundo y el ser humano, más allá de la función decorativa o utilitaria de los textiles.

Anni Albers (1974), desde su ejemplar *On Weaving*, señala que para realizar una reflexión sobre las prácticas del tejido como portador de significado, es necesario indagar y relacionarnos con la creación de los textiles desde las culturas antiguas, aspecto con el que coincidimos, ya que consideramos que desde estas primeras producciones de tejidos y con base en el valor que otorgaban a dicha práctica, encontraremos una serie de cuestiones que involucran al material hilado con aspectos simbólicos como la vida y el universo e incluso como una conexión con sus dioses y ancestros.

Respecto a ello, Cecelia F. Klein (1982), a través de su publicación *Woven Heaven, Tangled Earth. A Weaver's Paradigm of the Mesoamerican Cosmos*, acude a lo prehispánico y

²³ Los textiles pueden ser prosa o poesía, instructivos o los textos más exigentes. Las formas en que se usan —y se reutilizan— agregan más capas de significado, todos indicadores significativos de sensibilidades que se remontan al menos a diez mil años atrás. (Traducción propia, 2020).

más específicamente desde los Mayas y Aztecas, para, a través de lo metafórico, plantear el origen del universo como un filamento que en un determinado momento fue desanudado, anexando también, que, desde una perspectiva mesoamericana, tanto el arte como la literatura nos plantean un universo que mediante filamentos permite unir a la tierra y al cielo, y en donde igualmente el cosmos en semejanza con una pieza textil, se encuentra construido por una parte tejida y otra — interna — compuesta por nudos.

Por su parte, el poeta español y crítico de arte, Juan Eduardo Cirlot (1992), a través de la simbología, define tejer como una acción que “representa fundamentalmente la creación y la vida” (p. 428), señalando incluso que desde las culturales precolombinas en Perú e inclusive en Egipto, esta actividad se llevaba a cabo desde su valor religioso y místico, donde protegían al cuerpo a través de vendajes de lino bajo la idea de la preservación del cuerpo y la inmortalidad (Harris, 2004). De igual manera, Cirlot, elabora una definición de ‘tejido’ en donde nuevamente entrelaza dicha labor con aspectos mitológicos y cósmicos, en la cual la trama y la urdimbre vienen a representar opuestos como lo masculino y lo femenino, la vida y la muerte, y en donde plantea al cielo como un velo dispuesto por los dioses:

La expresión «trama de la vida» habla con elocuencia sobre el simbolismo del tejido. No sólo se trata de las ideas de ligar e incrementar por medio de la mezcla de dos elementos (trama y urdimbre, pasivo y activo), ni de que el acto de tejer sea equivalente a crear, sino de que, para cierta intuición mística de lo fenoménico, el mundo dado aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo (p. 428).

Ahora bien, desde esta misma conexión de los hilos con la vida, el misterio y lo espiritual, Pintado (2012), menciona que igualmente para los rálámuli, tejer conlleva a un lazo con lo ancestral, a la vez que conciben al cuerpo conformado por hilos imaginarios que, desde las

extremidades, se relacionan con los sueños, las enfermedades, su conexión con el cielo y su propio sentido de la existencia sobre la tierra:

A los pocos días de nacidos, y a lo largo de su vida, los rarámuris deben cortar de cuando en cuando los lazos que los unen con el mundo de las almas; de no ser así, ellos podrían enfermar e incluso morir. Estos lazos son los *rimuká*, los ‘hilos’ que tejen la continuidad social del mundo perceptible y el no perceptible (Rodríguez, 2012, p. 235).

Igualmente desde las artes de la cultura huichol, así como los hilos les permiten la generación de materiales tejidos, son también vistos como “objeto mental, símbolo que vincula los distintos niveles la vida y del cosmos” (Lemaistre, 2012, p. 303). Por otra parte, en la mitología griega, en diversos relatos se vinculan las labores del tejido con la figura femenina, como sucede con las tres Moiras, diosas hilanderas encargadas de tejer hilos conectados con la vida, el destino y la muerte:

El hilo que constantemente va tomando forma entre las manos de las Moiras es un trasunto del fluir ininterrumpido de la vida, y cada una de las tres hilanderas míticas representa uno de los tres polos de temporalidad de la existencia humana: pasado, presente y futuro. Cloto, la que hila, es el pasado; esa hebra de nuestra existencia que se ha ido desplegando progresivamente y entrecruzando con otras hebras. Láquesis, la que mide el hilo o va enroscando el ovillo, es metáfora del presente [...] y en su extremo final nos espera Átropo, que alude a la certidumbre de la propia muerte (Fernández, 2012, p. 112).

Asimismo, en la época prehispánica y a través de los códices, distintas deidades se enlazan con la actividad textil, pues como señalan Mapelli y Castelló (1987), desde los Nahuas, “la relación entre dioses y textiles se establece desde que [...] atribuyeron a Quetzalcóatl el invento de las artes [...] el cultivo, la pizca y el hilado del algodón” (p. 21). En cuanto a la representación femenina, diosas como Ixchel, Xochiquetzal, Tlazoltéotl o Mayahuel, desde sus distintas concepciones, se asocian con el tejido, los hilos y las artes, representadas con objetos como husos, telares, agujas y

madejas (Ramírez, 2014), aspecto que vuelve aún más notoria esta importancia que los textiles han representado, desde lo espiritual, en el modo de vivir y habitar de nuestros antepasados.

Esta misma riqueza simbólica y ritual, la señala Coronel (2003), que generando metáforas desde lo prehispánico que involucran desde la sencillez y la cotidianidad, encuentran resonancia en los sentidos y las propias emociones:

La niebla, esa lana blanca, la tierra, esa lana negra, tejen el firmamento chamula. El hilo de la serranía es la madera del telar. El malacate y su reloj de coyuchi algo tienen que ver con el corazón, ese que se ofrenda. En la música oculta en la trama y la urdimbre hay garzas de son, venados de tambora, escarabajos de sonaja y todos taconeán en tiempo de lluvias (p. 35).

Los hilos, como podemos retomar de estas últimas aportaciones, nos conectan a través de nuestros dioses con el cielo, pero también con la tierra en la medida que habitamos y existimos al tejer. Se convierten en un símbolo de tiempo y espacio, de lo intangible, y dotan al textil de un valor que, como ya hemos mencionado, suele verse disperso ante nuestros actuales modos de vivir automatizados e inmediatos. Ahora bien, para otros autores, el textil —reafirmando esta aproximación y reflexión del material tejido a la que nuestra investigación apunta—, puede abordarse no solo a través de la experiencia visual, sino como una aproximación holística que desde el estado más natural de los hilos, invita a los sentidos a interactuar en su totalidad:

El arte textil es una de las pocas manufacturas para cuyo disfrute se utilizan nuestros cinco sentidos: el tacto, la vista, el gusto, el oído y el olfato, ya que en muchas ocasiones debemos identificar con la lengua alguna fibra para definir su origen; en otras debemos estrujar el textil para escuchar el sonido que produce el frotamiento de las fibras, y determinar el material y la técnica con que fue hecho. El olfato nos ayuda a identificar los tintes naturales como el añil, la cochinilla, el caracol de mar o las flores silvestres, cuyo olor es peculiar (Pomar, 2003, p. 17).

Y es que desde los tejidos que cubren nuestro cuerpo, ya desde aquello que nos cobija y protege, podemos empezar a construir estos lazos de pertenencia con los tejidos e hilos desde nuestros primeros días de vida, y todo este valor simbólico de los textiles que intentamos rescatar precisamente con la intención de no aproximarnos a los espacios únicamente desde lo reflexivo, sino también desde estas otras lecturas de los materiales que les conforman y que suelen luego difuminarse bajo la sombra de los objetos y acabados elaborados de manera industrial, pues como señalan Pintado (2012) e incluso Klein (1982), podemos emplear al textil como un filtro de lo cognitivo y lo espiritual, que nos enlaza con lo exterior desde una apropiación que surge desde el interior del individuo y su experiencia a nivel corpóreo.

Ahora bien, recurriendo a ese imaginario y experiencias de la infancia que Bachelard mencionaba, cabe señalar que desde un plano personal, los hilos comienzan a cobrar resonancia a través de aquellos primeros contactos como espectador silencioso, en que la abuela, durante largas horas, tejía a crochet distintas piezas que se posaban luego sobre el mobiliario de su hogar; objetos que incitaban a la investigadora a intentar entender cómo un par de bastoncillos puntiagudos y un hilo, cobraban esas formas mediante los constantes giros y movimientos de las manos de la abuela, acompañando un tiempo y momento que quedaba capturado por esos elementos tejidos. Dichas vivencias son exploradas tiempo después desde técnicas como el bordado, el tejido con gancho y aguja o el macramé, con la intención de cuestionarnos como ser creador bajo el ritmo de vida que nos envuelve y esta noción tan retiniana y ‘desechable’ que consideramos, en algunos momentos, suele imperar en los objetos del diseño en la actualidad, e igualmente rescatando una cercanía mucho más introspectiva y emocional con el material tejido.



Fotografía 1, Detalle del Proyecto 'Autorretrato (del bloqueo y otras penas)', como parte de la entrega final en la asignatura Arte y concepto, MEPCAD, 2018, por Susana Lucio.

Por lo tanto, desde esas primeras experiencias personales y en coincidencia con lo citado por los autores, consideramos que el textil, desde el propio acto de tejer, nos lleva a una dualidad, que a la vez que nos permite construir un objeto, nos construye como individuos en nuestro 'aquí y ahora', al mismo tiempo que nos conecta con nuestro pasado; para nosotros, tejer es explorar en el alma la paciencia, la bondad, la calma, y otorgarle a las manos y el corazón el poder de entretejerse a través de los hilos. Al trabajar con textiles, consideramos que construimos memoria, a la par que nos enlaza con nuestros sentidos desde sus texturas y colores, traduciendo lo intangible, desde la trama y la urdimbre, al mundo material y permitiéndonos habitar hacia fuera y hacia dentro, desde la propia creación textil.

Es entonces que retomamos a los textiles a través de este documento, como un medio para dialogar con el diseño desde el propio acto creador y a través de una perspectiva reflexiva en que se intenta que el individuo y su cuerpo, fortalezcan las experiencias introspectivas y emocionales,

desde la propia experiencia de interactuar con todo lo que conforma a los espacios arquitectónico, más allá del nivel visceral y primario que nos mencionaba Norman (2005), pues como menciona Sabina (2012), “mediante el tejer y el textil se hace posible la unión de categorías cognitivas, con su representación, lo que ofrece una vía para aprehender y darle sentido al mundo” (p. 52).

3.3 El nido como inspiración creativa

La construcción de un nido, según nos señala Hansell (2000), es una actividad generalizada taxonómicamente en animales como aves, mamíferos, peces, reptiles e insectos, que a través de una cavidad construida en función de su anatomía, concede, principalmente, refugio y cuidado a huevos o crías ante otros animales o factores de la naturaleza; nidos, que mediante la selección natural, siguen siendo fuentes de estudio y análisis debido al alto nivel constructivo que incluso a través de una sola especie puede abordarse.

Por otra parte, Gaston Bachelard (2000), a través de la poética del espacio, realiza un acercamiento al nido desde el imaginario, que, en función de la simplicidad y lo onírico, enlaza con la primitividad el acto de habitar, aspecto que igualmente nos genera resonancia en aquellos primeros refugios que el ser humano habitó con la intención de encontrar un espacio para el descanso y la protección:

El nido como toda imagen de reposo, de tranquilidad, se asocia inmediatamente a la imagen de la casa sencilla. De la imagen del nido a la imagen de la casa o viceversa, el tránsito no puede hacerse más que bajo el signo de la simplicidad (2000, p. 98-99).

Tanto la imagen de la concha que nos menciona Bachelard, como el nido, son una metáfora de un habitar primario, que, aunque inicialmente el filósofo plantea que para vivir dichas imágenes hay que volvernos muy pequeños (2000), consideramos que esta aproximación no solo nos

conlleva a disminuir nuestro tamaño, sino también, nos evoca volver a lo esencial, a lo simple y a despojarnos del peso material, a ejercer un habitar ligero, aspectos, que como ya hemos mencionado, consideramos ocurren desde la propia concepción de tejer de la investigadora.

Igualmente, Bachelard (2000) acudiendo a Van Gogh, señala una reciprocidad de imágenes mediante la interacción y la experiencia del pintor respecto al espacio:

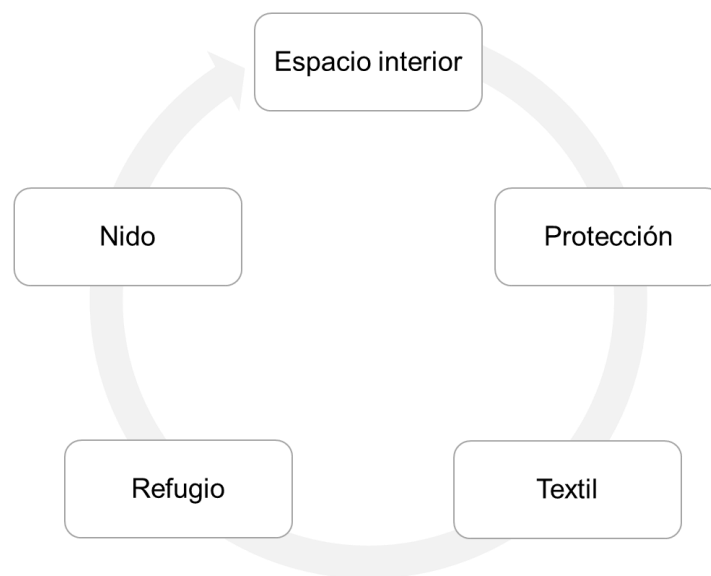
Van Gogh, que ha pintado muchos nidos y muchas chozas, escribe a su hermano: «La choza con su techo de juncos me ha hecho pensar en el nido de un reyezuelo». El ojo del pintor, pintando un nido sueña con la choza, pintando una choza sueña con un nido. Con tales nudos de imágenes parece que se sueña dos veces, que se sueña en dos tonos. La imagen más sencilla se duplica, es ella misma y otra cosa más (p. 98-99).

Con Van Gogh, la aparente simplicidad del nido abandona su cualidad de objeto y se transforma en una espacialidad del imaginario y la poesía, que a través de las emociones logra construir ‘algo más’, conversión que permiten incluso reafirmar que las experiencias, aún desde lo más simple, surgen de un momento en el tiempo en que nuestras vivencias encuentran resonancia en el imaginario, y donde ese ‘algo’ adquiere valor solo para quien ha sido casa de la propia experiencia, generando así relaciones distintas con el mundo material.

Ahora bien, para nosotros, el nido representa un hogar, un refugio que fortalece la dualidad del dentro-afuera y de lo primitivo con lo complejo; el nido es un contenedor de calidez, misterio, supervivencia, e imagen de movimiento y calma; desconocemos la experiencia de vivir en un nido, pero entendemos su valor a través de nuestros propios espacios y los valores que les concedemos a los mismos.

3.3.1 Del nido al textil; analogías desde el interiorismo

Con base en lo mencionado, podemos entonces rescatar el valor de las experiencias y cómo éstas en determinando momento, desde lo material, encontrarán reverberación en estas imágenes primarias como el nido, para dar paso a una construcción emocional que se entreteje a través de la rememoración y el propio habitar. Ahora bien, para comenzar a abordar la perspectiva desde la cual enlazamos al nido con el textil y el interiorismo, presentamos el siguiente esquema:



*Figura 19, Esquema de la relación entre el interiorismo, el textil y el nido.
Elaboración propia, 2019.*

Inicialmente y con base en la concepción de los espacios interiores como aquellos que habitamos y nos conceden protección del mundo exterior, generamos una conexión hacia los textiles, que, igualmente, desde los propios tejidos que llevamos sobre el cuerpo, nos ofrecen abrigo y pasan a conformar esa arquitectura más cercana a nuestra piel; de aquí, que consideremos al acto de tejer, a través de su trama y urdimbre, como una manera de construir refugio, lo que nos proyecta a la propia construcción del nido, que, a partir de un entramado nos lleva a un espacio

concreto, cuya función sustancial, al igual que una casa de dimensiones humanas o un tejido, aleja y protege de la hostilidad del mundo (Bachelard, 2000).

Asimismo, retomando esta invitación de volver a lo esencial y a lo primitivo, y desde el interiorismo, recurrimos a la imagen de la casa como ese primer espacio y rincón del mundo que despojado de toda imagen de proyección contemporánea, nos enlaza con aquellas primeras chozas y refugios que el ser humano habitó en la prehistoria, y que desde esas primeras formas igualmente encuentra resonancia la imagen del nido, pues como también menciona Bachelard (2002), “nuestra casa, captada en su potencia de onirismo, es un nido en el mundo” (p. 103). Para nosotros, el nido, como escondite y guarida para la vida alada, nos enlaza a la propia casa humana y a nuestros espacios y rincones que se vuelven escondite y refugio de nuestro cuerpo, puesto que como señala Pallasmaa (2020) “las construcciones animales cumplen esencialmente la misma función que las humanas: modifican, para el beneficio de las especies, el mundo inmediato, incrementando la predictibilidad y el orden del habitar” (p.15).

Respecto al textil, reflexionamos mediante una analogía con el nido que surge como una forma de destacar las prácticas del tejido artesanal y que lejos de los procesos industriales, concede a las manos y al propio individuo la capacidad de crear un espacio, de la misma manera en que el ave teje su propio nicho.

Cabe señalar, que dichas conexiones surgen desde la inquietud por llegar a este ‘otro dialogar’ con los espacios y los materiales, retomando lo afectivo, lo simbólico y el valor de las experiencias subjetivas del individuo en el mundo como sujeto sensible, intentando despojarnos de todas estas concepciones y geometrías positivistas del diseño, puesto que consideramos que el interiorismo además de ser una exteriorización y extensión de las funciones corpóreas del ser

humano, es o debe ser también pensado como una proyección mental que otorga valor a las capacidades conceptuales del ser humano, el imaginario y la memoria.

Por lo tanto, y después de lo expuesto en este tercer capítulo, podemos sintetizar que el textil, desde su cualidad como material, ha acompañado la evolución del ser humano. Desde los primeros objetos y refugios en que fue aplicado, hasta transformarse en un elemento de rango e identificación para ciertas culturas, los hilos igualmente se convierten en recipiente de lo simbólico y metafórico, enlazándonos con la vida, la muerte y el universo, para incluso transformarse en espacio, texto y poesía, al ser explorado desde el diseño, la arquitectura, el arte, la ingeniería, entre otras disciplinas. Por consiguiente, y con base en lo señalado, podemos reiterar al textil —desde nuestra perspectiva— como un elemento cuyos hilos navegan entre lo tangible y lo imaginario, y como un testigo fiel de la existencia humana, en el cual se proyecta lo que fuimos, lo que somos y lo que queda por conocer.

Capítulo IV. El textil como generador de espacios

4.1 El textil en los espacios

El textil, como se ha mencionado en reiteradas ocasiones, es uno de los primeros materiales con los cuales interactuamos desde nuestro nacimiento, y, desde los primeros refugios en la prehistoria, su utilidad en los espacios habitados por el ser humano ha ido en incremento, mostrándose como un material de protección, de valor estético y decorativo, y, más recientemente, con aplicaciones tecnológicas, convirtiéndose en un elemento que, desde distintas disciplinas se explora, elevando sobremanera su utilidad y aplicaciones en la vida humana a través de distintos objetos, materiales y recubrimientos.



Figura 20, Módulos acústicos para muro, con relleno de lana mineral y exterior revestido con textil, por In Mezzo.

Dichos materiales hilados, desde el interiorismo, encuentran su aplicación como objeto decorativo y funcional desde aquellos primeros tapices del siglo XV con representaciones mitológicas o religiosas, hasta llegar a los recubrimientos de muro o mobiliario a los que la

calidad ‘inteligente’ hoy en día suele anexarse con mayor frecuencia (Hollen, 2017); este último aspecto sumamente relacionado con las innovaciones de la revolución industrial desde mediados del siglo XVIII, termina por fortalecer sobremanera una exploración y aplicación aún más amplia de dicho material, desde distintas áreas y disciplinas, puesto que como señala el diseñador textil Simon Clarke (2011):

Los tejidos han evolucionado con la especie humana hasta transformar el mundo material, y el diseño textil es el elemento primordial tanto en la vestimenta como en la decoración de interiores, a la vez que es también un factor prominente en otros campos, desde las bellas artes hasta la ingeniería arquitectónica (p. 6).

Ahora bien, es innegable que la evolución y constante cambio del ser humano han traído consigo una serie de cuestiones que termina por modificar y transformar constantemente los espacios que habitamos y la manera en que estos igualmente terminan por habitarnos, aspecto que podemos ver reflejado a través del diseño interior y en función del textil como un material que encontramos en cada uno de los lugares y actividades de nuestra vida diaria.

En cuanto a dicho material, e igualmente desde el interiorismo, el textil suele tener un uso definido, que comúnmente acompaña a los espacios a través de objetos, mobiliario y accesorios que logran unificar las intenciones de la propuesta interior en función de las necesidades del usuario. No obstante, hoy en día es posible encontrarle en múltiples presentaciones y bajo distintas técnicas, que van desde aproximaciones artesanales hasta producciones más industriales e incluso conceptuales, exploradas desde disciplinas que nos enfrentan a una interacción que, al menos desde el diseño de interiores, descontextualiza el uso habitual de los tejidos, favoreciendo la plasticidad de estos materiales y ofreciendo por igual posibilidades que abogan por lo introspectivo, la calma

y el valor de las experiencias sensoriales en función de los espacios que el ser humano recorre y habita en determinado momento.



Figura 21, Instalación Baôli, por la artista textil Sheila Hicks, en Le Palais de Tokyo en Paris, 2014.

Es entonces que a través de la arquitectura, el diseño y el arte, a continuación nos aproximaremos a una serie de proyectos y creadores, que, posiblemente sin la intención, terminan por abordar al textil como espacio y refugio móvil, rebasando incluso su cualidad de objeto, para converger en un contenedor lúdico e introspectivo, que incluso desde la experiencia visual comienza a generar un diálogo y reflexión distinta hacia el material hilado, el cuerpo, y los modos de habitar, que, posteriormente, consideramos se ven sumamente enriquecidos al interactuar con el interior de las guaridas y los aditamentos con que algunos de estos nidos y refugios exploran.

Dicho de otro modo, consideramos que el textil, el material hilado, se convierte en el centro y en puente que enlaza emociones y experiencias simbólicas, donde los espacios se convierten, desde lo poético, en promesas, acciones e invitaciones con la intención de dar paso a una interacción y habitar introspectivos.

4.1.1 Desde la arquitectura

La arquitectura, desde nuestro punto de vista, ha sido siempre un compañero fiel en el proceder del interiorismo, puesto que aquella se convierte en ese envoltorio cuyo núcleo termina por encontrarse y entretorsearse con el diseño de espacios y cada uno de los elementos en ellos, brindando, en conjunto, una espacialidad habitable. Es por ello, que a continuación retomamos tres casos en donde el material tejido se transforma en lugar y guarida, bajo aproximaciones que surgen a través de la retina y la reflexión arquitectónica.



Figura 22. Interior de las oficinas con los cubículos de la firma mmw architects, 2002.

Inicialmente, nos encontramos con el proyecto elaborado para las oficinas de la agencia de publicidad Inferno en Noruega, a cargo del grupo *mmw architects*, quienes confeccionaron una serie de espacios a través de estructuras neumáticas elaboradas con tejido de PVC, que, inspiradas en la Divina Comedia y sobre una base de mármol, se plantearon con el objetivo de generar espacios para la relajación, así como para desempeñar actividades creativas que requirieran concentración (Bahamón, 2004).



Figura 23, Cubículos inflables de la firma mmw architects, 2002.

Este proyecto de arquitectura interior, consideramos que conjuga una serie de dinámicas reflexivas de pares opuestos respecto al espacio, inicialmente desde el material, que, a la vez que concede paso a la luz también aísla del ruido; y a través de su estructura, que, a pesar de la complejidad de los sistemas y tecnologías que le mantienen en pie, encuentra resonancia con la arquitectura vernácula de las tiendas tuareg, e incluso con la morfología de un nido, dando como resultado una estructura que, a pesar de tener una apariencia relativamente simple y fría, nos enfrenta también a una espacialidad efímera y móvil para desconectar del bullicio, sin perder su cualidad de refugio.

Ahora bien, en 2016, a través del evento *Contingency and Praxis 2.0*, organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, surge el proyecto ganador bajo el título de *Membrane-House*, por el grupo de arquitectos LHCR, especializados en urbanismo social, morfogénesis estructural, diseño sostenible y arquitectura ligera, y cuyo modelo nace bajo la intención de generar “refugios de larga duración, dados los numerosos y preocupantes casos en los que la vida de los campos de refugiados se prolonga durante años” (LHCR en Gallego, 2016, párr. 3).



Figura 24, Membrane-House por LHCR, en Barcelona. Fotografía por Simón García.

Esta estructura, que consideramos alude al trabajo arquitectónico de Frei Otto, se encuentra conformada por 86 barras de madera de pino con sujeciones soldadas de acero, y una membrana de poliéster tensado que cuenta con un aditamento de PVC que otorga impermeabilidad y mayor resistencia térmica al material tejido, concediendo, en conjunto, mayor durabilidad y resistencia a dicho refugio, y que debido a dichos materiales se vuelve fácilmente transportable y de bajo costo (Gallego, 2016).

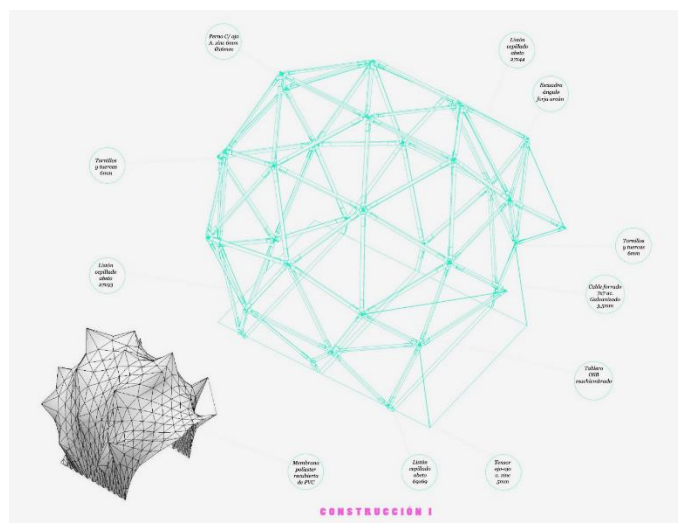


Figura 25, Detalles de la estructura Membrane-House, por LHCR.

Igualmente, el grupo de arquitectos agrega lo siguiente respecto a la estructura:

El refugio está pensado como unidad dentro de posibles agrupaciones, ofreciendo la posibilidad de albergar espacios privados o comunes. De esta manera se propone una forma diferente de acercarse a la arquitectura de emergencia: en lugar de generar grandes espacios comunes que posteriormente sean divididos por los usuarios, se propone partir de un módulo de menores dimensiones, que pueda performar como “habitación”, “sala de estar”, o “taller” (LHCR en Gallego, 2016, párr. 5).



Figura 26, Vista posterior de la Membrane-House.

Por lo tanto, y con base en lo mencionado, podemos señalar que en cuanto a este proyecto, la cualidad de protección del textil se intensifica en función de los objetivos que guían la construcción de dicho espacio, ya que nos enfrenta incluso a una arquitectura de emergencia que atiende directamente una problemática de tipo social, tomando en cuenta factores que involucran una atención directa al ser humano y al tipo de materiales a emplear, buscando favorecer la transportabilidad, el costo, la accesibilidad, y con ello, cumplir su principal objetivo, servir como refugio. Es así, que a pesar de que a nivel conceptual este proyecto posiblemente no se profundice y desarrolle, y surja de la inmediatez, retomamos de éste esa remembranza con los primeros refugios del ser humano y como, a pesar de la sencillez, se logra dar solución a una necesidad, que bien se acerca a aquella casa nómada de cual nos habla Iñaki Ábalos, con un modo de habitar y de

interactuar con el espacio, donde posiblemente aquellos límites entre lo privado y lo público se terminen por constituir de forma paralela.

Por último, recurrimos ahora a un proyecto que si bien no aborda al textil desde su cualidad de espacio habitable, sí atiende a la generación de un material hilado, que surge a través de la observación de la naturaleza, para generar una estructura y una espacialidad.



Figura 27, Silk pavilion, por The Mediated Matter Group, 2013.

La arquitecta y docente de origen israelí, Neri Oxman, lideró y desarrolló en 2013 el proyecto titulado *Silk pavilion*, con intersecciones entre la arquitectura, el diseño computacional, la ciencia de los materiales y la biología sintética, a través del el grupo *The Mediated Matter*, por medio del laboratorio interdisciplinario *MIT Media Lab*. Dicho proyecto, tomó como inspiración la compleja capacidad del gusano de seda para construir un capullo, dando paso a una interesante exploración respecto a la relación existente entre la construcción biológica y digital, a escala arquitectónica (Mediated Matter, s.f.).



Figura 28, Cúpula Silk Pavilion, 2013.

Dicha estructura, fue trabajada a través de una cúpula de tres metros de ancho, construida a partir de 26 paneles poligonales, conformados por una base de hilos de seda tejida a través de una computadora controlada numéricamente. Posteriormente se colocaron 6 500 gusanos, que, a lo largo de tres semanas, y respetando sus procesos naturales, fueron construyendo sobre el andamio alrededor de un kilómetro de seda por cada oruga (Oxman, s.f); lo que a grandes rasgos nos permite entrever la vasta cantidad de proyectos a lograr interdisciplinariamente y los procesos experimentales y reflexivos a los que los materiales tejidos pueden llevarse desde el diseño y la arquitectura, pues como señala Oxman:

If the final frontier of design is to breathe life into the products and the buildings around us, to form a two-material ecology, then designers must unite these two worldviews, which bring us back, of course, to the beginning. Here is to a new age of design, a new of creation, that take us from a nature-inspired design to a design-inspired nature, and that demands of us, for the first time, that we mother nature²⁴ (TED, 2015,16: 44-17:18).

²⁴ Si la última frontera del diseño es dar vida a los productos y los edificios que nos rodean, para formar una ecología de dos materiales, entonces los diseñadores deben unir estas dos visiones del mundo, que nos devuelven, por supuesto, al principio. Aquí está una nueva era del diseño, una nueva creación, que nos lleva de un diseño inspirado en la naturaleza a una naturaleza inspirada en el diseño, y que nos exige, por primera vez, que seamos la madre naturaleza. (Traducción propia, 2020).



Figura 29, Detalle de la estructura Silk pavilion, 2013.

Ahora bien, aunque este último proyecto explora y atiende principalmente esta unión entre procesos de la naturaleza, tecnología y ciencia de los materiales, y a pesar de que no existe un registro que nos indique que estas estructuras han sido empleadas como espacios habitables, sí rescatamos y confirmamos la capacidad de refugio y experimental de dicho material, que surge desde esta perspectiva donde la naturaleza se entrelaza a la arquitectura, para generar una espacialidad efímera ante un proceso constructivo extraordinario. Igualmente, consideramos que este proyecto liderado por Oxman, atiende a lo reflexivo e introspectivo, y nos hace volver al inicio y a lo esencial, dando como resultado un objeto con posibilidades a convertirse en lugar y espacio, y que, consideramos, puede dar paso a una habitabilidad breve y efímera, desde un diseño emocional que apunta hacia una experiencia reflexiva y duradera en función del proceso y experimentaciones bajo las cuales el espacio fue creado.

4.1.2 Desde el diseño

El textil a través de las distintas áreas del diseño atiende a una gran variedad de aplicaciones, que, desde aproximaciones artesanales o industriales, abordan desde la confección de dicho material a través del diseño textil en cuanto al tipo de hilos, entramado y elementos visuales que conforman el tejido acabado, hasta la creación de indumentaria, objetos y recubrimientos, en donde este elemento hilado se convierte en protagonista de una variedad de elementos, productos y accesorios que forman parte de un sinnúmero de actividades y espacios de nuestra vida diaria.

Ahora bien, con base en lo mencionado y a través del diseño industrial, encontramos dos proyectos a cargo de la diseñadora inglesa Freyja Sewell, quien, a través de la multidisciplinariedad, su interés y experiencia en la meditación, y mediante la exploración de distintos medios y tecnologías, da paso a la generación de espacios, mobiliario y objetos, en función del bienestar a nivel mental y la metacognición (Freyja Sewell, s.f).



Figura 30, Silla HUSH diseñada por Freyja Sewell, 2011.

Uno de los proyectos iniciales de Sewell, es la silla HUSH, un módulo individual compuesto en su totalidad por fieltro PET²⁵, y diseñado con la intención de generar un espacio privado y acogedor, que permita desconectar del desorden y los modos de vivir tan apresurados que diariamente rebasan y aquejan nuestros días:

I was originally inspired by creating privacy for our densely populated urban environments and since its creation I've become increasingly obsessed not just with creating privacy but with creating retreat for moments of solitude not just from our densely populated but our increasingly absolutely connected and hectic society²⁶ (Design Indaba, 2019, 01:03-01:26).



Figura 31, Sillas HUSH dentro de un espacio público.

Por otra parte, y en continuidad con el concepto de la silla anterior, en 2014 Sewell crea el *Sensory Concentration Space SCS*, un módulo que visualmente emula a un capullo, y en el cual intenta puntualizar en la experiencia del momento presente, potenciando la vista, el tacto y el oído, con una estructura hecha en su totalidad de fieltro de lana, que favorece la experiencia

²⁵ El tereftalato de polietileno o fieltro PET (por sus siglas en inglés), es un poliéster industrial que surge mediante el reciclaje de residuos plásticos. Es un material que forma parte de los tejidos no tejidos, es decir, su composición suele darse a través de presión o calentamiento, y entre sus cualidades incluye la resistencia al desgaste, es de fácil limpieza, buen aislante térmico y acústico, y de textura suave y rígida.

²⁶ Originalmente me inspiré en la creación de privacidad en función de nuestros entornos urbanos densamente poblados y, desde su creación, me he obsesionado cada vez más no solo con crear privacidad sino con crear un refugio para momentos de soledad, no solo de nuestra densamente poblada sino de nuestra cada vez más conectada y agitada sociedad (Traducción propia, 2020).

sensorial y ofrece una alta resistencia al ruido y al cambio de temperatura (Buckle, 2013; Freyja Sewell, s.f).



Figura 32. Vista exterior e interior del módulo SCS diseñado por Freyja Sewell, 2014.

Driven by a belief that a heightened awareness of one's body, senses and materials can lead to a greater appreciation of the physical world, Freyja created the 'Sensory Concentration Space' SCS. The small enclosure allows users to completely immerse themselves in an environment where there is nothing to distract them from the sensation of their own bodies²⁷ (Freyja Sewell, s.f).

Como observamos en la figura 32, este módulo se encuentra equipado con iluminación de tipo LED regulada a través de un dispositivo electrónico que permite modificar el color reflejado al interior de este refugio. Igualmente, Sewell incluye la aromaterapia mediante distintas esencias que liberan fragancias a través de unos pequeños sacos colocados en los bordes que conforman la base interior del refugio.

²⁷ Impulsada por la creencia de que una mayor conciencia de nuestro propio cuerpo, los sentidos y los materiales pueden llevar a una mayor apreciación del mundo físico, Freyja creó el SCS "Espacio de concentración sensorial". El pequeño recinto permite a los usuarios sumergirse por completo en un entorno donde no hay nada que los distraiga de la sensación de sus propios cuerpos (Traducción propia, 2020).

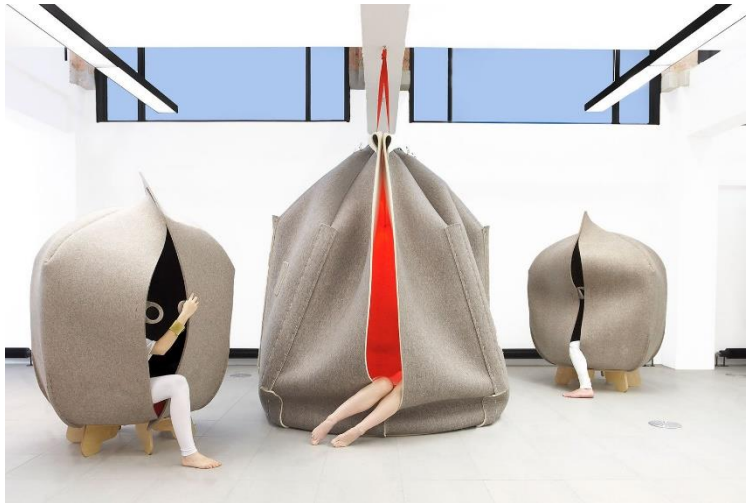


Figura 33, Módulos SCS y HUSH de Freyja Sewell en un espacio público.

Es entonces, que, con base en ambos módulos, podemos rescatar esta necesidad de dar paso a espacios que concedan refugio, pero también un escape ante el bullicio y caos diarios; ambos como guaridas portátiles que consideramos nos enfrentan al material tejido y al espacio como una pausa y una manera de encontrarse en el presente. En ambos, es posible recurrir a esta remembranza al vientre y al nido que señala Bachelard en la poética del espacio, y consideramos ofrecen un espacio para llegar a una plena conciencia a mi yo en función de los sentidos, las emociones, el cuerpo y el espacio mismo. Cabe señalar que los tres niveles de diseño emocional de Norman se potencian a través de ambos proyectos, y principalmente mediante el módulo SCS, puesto que el material textil recibe aditamentos que favorecen las intenciones del diseñador y favorece este valor reflexivo del individuo en interacción con el objeto y la experiencia en cuanto a la misma.

Asimismo, desde el diseño industrial y la arquitectura efímera, encontramos la instalación Cumulus, llevada a cabo en 2015 para la Universidad de Arte y Diseño Burg Giebichenstein en

Halle, Alemania²⁸, por los diseñadores Jordi Iranzo, Stefanie Rittler y la arquitecta e interiorista Nadine Kesting Jiménez. Dicho proyecto, que toma como inspiración las nubes, se planteó con la finalidad de generar un lugar para el reposo y la tranquilidad, dentro de un espacio público y ante el acelerado ritmo de vida (Iranzo, 2020):

Una nube es un parásito del cielo [...]. El proyecto tiene el objetivo de conseguir la serenidad, la calma. Partiendo de una forma regular, la interacción del usuario con Cumulus, produce una variación particular de su forma gracias a la elasticidad de la tela que cubre la estructura. Dentro, el cuerpo blanco de Cumulus parece gravitar, como una sensación de ligereza [...] es sitio donde reina la calma. (Iranzo, 2020, párr. 1).



Figura 34, Instalación Cumulus en la Universidad de Arte y Diseño Burg Giebichenstein en Halle, Alemania, 2015. Fotografía por Thomas Lewandovski.

Respecto a la estructura, Iranzo (Comunicación personal, 2020) comenta que se intentó construir un esqueleto lo más austero posible y que simplemente funcionara como soporte, con la intención de que el protagonismo residiera en su totalidad en el tejido 3D, que, con base en sus cualidades de translucidez, ligereza, elasticidad, textura y color, se aproximara aún más a una

²⁸ Aunque actualmente esta instalación ya no se encuentra abierta al público, en Sao Paulo se ubica una segunda nube inaugurada a través de la feria de diseño MADE (Mercado.Arte.Design) en 2016 (Iranzo, comunicación personal, 2020).

visión minimalista de una nube que irrumpe en un espacio público. Por otra parte, en el interior de la instalación se ubican tres luminarias suspendidas que permiten proyectar sombras y formas al anochecer, y la estructura cuenta dos perforaciones que favorecen aún más el contacto con el exterior: la primera de ellas como acceso, y la segunda en la parte superior de la guarida, que incluso podríamos agregar, desde un filtro poético, que funciona como un ocular para contemplar y enlazar a la nube directamente con el cielo.



Figura 35, Interior de la instalación Cumulus.

En cuanto a la interiorista Nadine Kesting, quien colaboró en este mismo proyecto, rescatamos lo siguiente con base en su propia perspectiva y quehacer en cuanto a su modo de aproximación a los espacios:

When I design a space I create a realm which intuitively reveals itself to the user. Space which can be sensed through the conscious application of light and material. Space that reveals its design meaning in the emotional experience of the observer.

The potential of the space is not delimiting, its functionality is kept open. You are implicitly invited to determine its use yourself, be the co-designer, become creative, to contemplate the space as a sculpture, whose content you interpret yourself²⁹ (Nadinekesting, s.f).

²⁹ Cuando diseño un espacio creo un reino que intuitivamente se revela ante el usuario. Espacio que se puede sentir mediante la aplicación consciente de luz y material. Espacio que revela su significado de diseño en la experiencia emocional del observador. El potencial del espacio no es delimitante, su funcionalidad se mantiene abierta. Estás

Es entonces que en relación con este tercer proyecto, consideramos que nuevamente se logra esta vinculación con los microespacios desde una perspectiva que favorece a los materiales tejidos como constructores de guaridas, y cuyo concepto logra fortalecerse mediante la ligereza visual, táctil y la translucidez del mismo material, concediendo no solo la cualidad de un espacio para el reposo sino también de un lugar para la contemplación. Asimismo consideramos, que, a pesar de surgir como analogía a las nubes, su aspecto cobra también remembranza con un nido abierto al cielo, que, igualmente alejado unos metros del suelo, y disimulado entre los árboles, logra ofrecer un refugio transportable, que una vez más navega por lo emocional y lo efímero.



Figura 36, Meditation pods por la empresa OpenSeed.

Ahora bien, en semejanza con el proyecto *Sensory Concentration Space* de Sewell, *OpenSeed*, una reciente compañía que surge con intersecciones entre diseño, meditación, música y tecnología, comienza a trabajar desde el 2017 en una serie de módulos denominados *meditation*

implícitamente invitado a determinar tú mismo su uso, ser el co-diseñador, a volverse creativo, a contemplar el espacio como una escultura, cuyo contenido interpretas tú mismo (Traducción propia, 2020).

Pods (figura 36), que a través de la aromaterapia, la iluminación y el sonido, surgen con el objetivo de generar un espacio para satisfacer los estados de calma y meditación:

OpenSeed meditation pods are designed to provide moments of calm at home, in the workplace and other high-traffic locations, and create environments that are supportive of mindfulness and meditation practices. By integrating sound, guided meditations, essential oils, and calming lights, these tech-powered capsules facilitate access to higher states of awareness, where creativity flows and productivity peaks³⁰ (OpenSeed, 2020).

Aunque estamos hablando de un proyecto lanzado al público a mediados del 2019, estas cápsulas fueron recientemente empleadas en Japón, con la intención de llevar a cabo un estudio bajo la supervisión del neurocirujano y director de la clínica de Neurocirugía de Sugawara, el Dr. Michihito Sugawara. En este estudio, participaron alrededor de 30 individuos con el propósito de comprobar la eficacia de estos microambientes que a través del sonido, luz y aromaterapia, intentan favorecer el estado de calma en el sistema nervioso y contribuir así a una reducción en los niveles de estrés de los usuarios (OpenSeed, 2020).



Figura 37, Prototipo del módulo *Meditation pod* en un espacio interior, 2019.

³⁰ Las cápsulas de meditación *OpenSeed* están diseñadas para brindar momentos de calma en el hogar, en el área de trabajo y otros lugares de alto tránsito, y crear entornos que apoyen las prácticas de atención plena y meditación. Al integrar sonido, meditaciones guiadas, aceites esenciales y luces calmantes, estas cápsulas tecnológicas facilitan el acceso a estados superiores de conciencia, donde la creatividad fluye y la productividad alcanza su punto máximo (Traducción propia, 2020).

Podemos concluir entonces, que, en los cuatro modelos mencionados, la carcasa textil adquiere vital importancia, en cuanto a la función y objetivos de cada uno de estos microespacios en los que el diseño, la arquitectura y el espacio público convergen. Tanto el módulo HUSH de Sewell como Cumulus, actúan como refugios móviles, austeros y neutros, para aislarse del ruido y/o reposar; en cuanto al *Sensory Concentration Space* y el proyecto de OpenSeed, la experiencia se intensifica y se vuelve más compleja debido a los distintos aditamentos, que, de manera integral, consideramos ofrecen un espacio y escape no solo para aislarse, sino para re-encontrarse y puntualizar en el ‘aquí y ahora’ a través de la meditación y la experimentación sensorial.

4.1.3 Desde el arte

Finalmente, a través del arte y el *fiber art*, es posible encontrar una gran cantidad de artistas que entrelazan su trabajo con los materiales hilados y sus diversas técnicas, ubicando piezas que recurren a métodos tejidos habituales y artesanales, hasta encontrarnos con procedimientos más experimentales y en intersección con otros medios. Ahora bien, aunque comúnmente desde el arte se suele conceder mayor valor al concepto y a lo estético sobre la función, con base en las inquietudes del presente proyecto, recurrimos a dos casos que, a través de la escultura, otorgan valor a la experiencia del material tejido en función de un espacio determinado y del individuo en interacción con la pieza.

Dentro del primer caso, tomamos como referencia el trabajo de la artista textil japonesa Toshiko Horiuchi MacAdam, quien, a través de estructuras de textil sintético y anudado, bajo la técnica de crochet, elabora lo que denomina como ‘patios de juego’.



Figura 38, Wonder Space II, por Toshiko MacAdam e Interplay, en el Hakone Open Air Museum, 2009. Fotografía por Masaki Koizum.

Aunque la artista llega a este tipo de construcciones de manera accidental luego de que un niño escalara uno de sus trabajos escultóricos iniciales, MacAdam, menciona en una entrevista

realizada en 2012, que su labor se origina con la intención de comprender qué es un textil y bajo la inspiración de las formas proyectadas por el arquitecto español Antonio Gaudí, para comenzar, a partir de 1971, a elaborar estas piezas en donde paulatinamente rescata y fortalece esta atención en la unión e interacción del espacio arquitectónico con lo espiritual, el ser humano y la naturaleza, ya que según describe:

Most of my artwork involves architectural ideas or references. I am interested in how form is created through tension and the force of gravity including the weight of the material itself and textile structures. It is the intersection of art and science —like geometry— which we observe in nature³¹ (MacAdam, en Quirk, 2012).



Figura 39, *Whammock!*, por Toshiko MacAdam en *The New Childrens Museum*, 2019. Fotografía por Brandon Colbert.

A pesar de que gran parte de su trabajo inicial se encuentra expuesto en Japón, una de sus más recientes piezas titulada *Whammock!* (2019), se ubica en *The New Children's Museum* en San Diego, California; dicha instalación, compuesta por 40 millas de nylon trenzado y teñido a mano, es descrita como un entorno textil tridimensional interactivo, en el cual se pretende estimular la

³¹ La mayor parte de mis piezas implican ideas o referencias arquitectónicas. Me interesa cómo se crea la forma a través de la tensión y la fuerza de gravedad, incluido el peso del propio material y las estructuras textiles. Es la intersección entre arte y ciencia —como geometría— que observamos en la naturaleza (Traducción propia, 2020).

vista y el tacto del visitante, mediante el juego, el movimiento, la relajación y la interacción entre individuos. Cabe señalar, que, aunque sus últimas estructuras han sido principalmente enfocadas a niños, en 2013, a través del Museo de Arte Contemporáneo en Roma, presentó una instalación en la que adultos y niños fueron participes.



Figura 40, Harmonic Motion, por Toshiko MacAdam, en el Museo de Arte Contemporáneo, Roma, 2013. Fotografía por Roberto Boccaccino.

Como podemos ver en las figuras anteriores, MacAdam genera estos microespacios tejidos, que, aunque intervienen espacios públicos, consideramos nos permiten acentuar la riqueza de las interacciones entre el espacio personal y las experiencias a nivel sensorial con el material tejido, mismos, que en conjunto con la gravedad, el color y el movimiento, favorecen esta concepción del textil como constructor de espacios-nido en donde el cuerpo humano y el material convergen bajo la intención de generar una reflexión e interacción más activa con los espacios y los hilos, ya que como señala el curador Francesco Bonami, para la revista Domus:

Toshiko Horiuchi explores the interaction between the human body and space, as well as between the human body and matter. Fabric is treated as an additional layer of skin that

*protects and hides individuals. Her sculptures are places rather than objects and offer their users a chance to hide or feel sheltered*³² (2013, párr. 7).

De igual manera, rescatamos, a través de dicha artista, esta cualidad migratoria y efímera de los espacios, que bajo este filtro de nido al que hemos hecho referencia páginas atrás, nos conceden una espacialidad en donde el valor por las experiencias a nivel corpóreo y reflexivo logran un encuentro activo, al mismo tiempo que consideramos que funcionan como estructuras que pueden extrapolarse a espacios interiores de tipo educativos, recreativos e incluso habitacionales, en donde el textil rebaza su cualidad de objeto para construir espacio y refugio.

Por otra parte, una segunda referencia la encontramos a través de la obra del artista brasileño, Ernesto Neto, quien igualmente realiza esculturas de gran formato que irrumpen en el espacio público y privado, quien, desde una base filosófica y espiritual, incorpora en sus piezas una serie de elementos que recurren a experiencias olfativas, táctiles y visuales (Jerez, 2018; Batalla, 2019). En cuanto a la dinámica que surge entre sus piezas y los espacios interiores que suelen contenerlas, terminan por generar una fusión, misma que Jerez (2018) rescata como una “simbiosis entre la galería y el objeto expuesto donde el resultado son espacios dramáticamente sensoriales” (párr. 8), intentando en gran parte de sus obras, y desde nuestra opinión, dar paso a una consciencia del ‘aquí y ahora’ y rebasar la indiferencia alojada en el individuo contemporáneo.

³² Toshiko Horiuchi explora la interacción entre el cuerpo humano y el espacio, así como entre el cuerpo humano y la materia. El tejido es trabajado como una capa adicional de piel que protege y oculta a los individuos. Sus esculturas son lugares más que objetos y ofrecen a sus usuarios la oportunidad de esconderse o sentirse protegidos (Traducción propia, 2020).



Figura 41, *Interior de Celula nave (it happens in the body of time, where truth dances), en el Museo Boijmans Van Beuninge de Róterdam, Países Bajos, 2004. Fotografía de i8 Gallery.*

Respecto a los materiales y técnicas que Neto comúnmente emplea, encontraremos textil sintético tensado, tejido a crochet o anudado, cuyo trabajo, consideramos es descrito acertadamente por Christtina Hamilton, directora de *Penny Stamps Speaker Series* del Instituto Urbano de Arte Contemporáneo en West Michigan, como “*beyond abstract minimalism, his installations are large soft biomorphic sculptures that fill the exhibition space art with something that the spectator can engaged with by actually touching and poking and walking through*”³³ (UICA, 2012, 04:54-05:12).

Aunque Neto cuenta con múltiples esculturas que recurren al material tejido como un refugio efímero, translucido, de formas orgánicas y sensoriales, su exhibición temporal más reciente, titulada ‘Soplo’ e inaugurada en noviembre del 2019 a través del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, reunió sesenta piezas del artista bajo diversos formatos, generando un recorrido por sus obras desde finales de los años ochenta hasta la actualidad, y en

³³ Más allá del minimalismo abstracto, sus instalaciones son grandes y suaves esculturas biomórficas que llenan el espacio expositivo de arte con algo que el espectador puede interactuar al tocar, empujar y caminar (Traducción propia, 2020).

donde el curador Jochen Volz destacó que Neto “explora y expande radicalmente los principios de la escultura. Gravedad y equilibrio, solidez y opacidad, textura, color y luz, simbolismo y abstracción son las bases de su práctica artística” (en Parajó, 2019, párr. 7).



Figura 42. Instalación Navedenga de 1998, a través de la exhibición *Soplo*, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2019.

Por lo tanto, así como sucede con MacAdam, con Ernesto Neto las piezas son fácilmente adaptables a los espacios que les contienen, al mismo tiempo que rompen con la geometría de estos contenedores, en donde los límites que suelen existir desde el arte respecto a la obra se transforman en puentes de intercambio entre la pieza, el espacio, el cuerpo, las ideas y los individuos, mismos que, aunque suelen habitarles fugazmente como aves de paso, consideramos que terminan por transformar al objeto y material en lugar, refugio y experiencia. De igual manera, consideramos que con ambos artistas atendemos nuevamente a una arquitectura o espacialidad nómada, donde este valor por lo introspectivo se fortalece a través del propio discurso mediante el cual las piezas fueron creadas.



Figura 43, Life is a Body por Ernesto Neto, en el Espace Louis Vuitton, Tokyo, 2012.

Ahora bien, podemos rescatar que la escala de estas instalaciones suele verse directamente favorecida por las dimensiones de las galerías y museos en que suelen exhibirse, ofreciendo estos acercamientos directos con la obra que aunque pueden llegar a ser breves, visualmente y a nivel experiencia perduran debido a las cualidades físicas y extensiones de las mismas. Igualmente, a través de MacAdamn y Neto, podemos rescatar que el arte, a pesar de su valor por lo introspectivo y experimental, puede también ser lúdico, y ofrecer una serie de experiencias enlazadas a lo emocional, brindando esta serie de refugios, que, desde el primer encuentro visual, consideramos plantean una conversación distinta y dinámica hacia el espacio que le contiene y la microespacialidad creada mediante la pieza en sí, permeando hacia el diseño emocional de Norman, el diseño sensorial de Bedoya o la propia poética del espacio, a través de las diversas interacciones que surgen desde una dinámica espacio-individuo-material/objeto.

Conclusiones

La investigación presente nos permite confirmar la riqueza de discursos y reflexiones, a las que un material tan habitual en nuestra vida diaria puede llevarse a través del interiorismo en colaboración con otras disciplinas; igualmente consideramos que este documento surge como preliminar a un proyecto práctico y experimental, puesto que inicialmente se logró dar paso a estas primeras reflexiones y planteamientos, que nos llevan a la descontextualización y reflexión de un material tejido, en función de lo introspectivo, lo emocional y lo poético; como una extensión del cuerpo y del alma.

Asimismo, y en relación con el primer capítulo, podemos señalar que a pesar de que el factor humano a través de las emociones ha sido principalmente abordado desde el diseño industrial y es un área relativamente nueva que continúa en desarrollo, consideramos que es hoy en día un punto de partida para que el diseño, y específicamente el interiorismo, se permita indagar y reflexionar sobre el valor que las experiencias afectivas pueden sumar tanto al proceso creativo como al proyecto final, puesto que consideramos que dichas aproximaciones, independientemente de su perspectiva —emocional, de la experiencia o sensorial—, buscan favorecer al factor reflexivo y humano del diseñador, planteando no solamente un acercamiento más sensible hacia el usuario sino también hacia nuestro contexto y la propia vida del sujeto creador.

En cuanto a lo mencionado, coincidimos con lo que señala Rheinfrank (1993), al enunciar que los diseñadores deberían dedicarse a la generación de “contribuciones significativas a la vida de las personas” (En Press y Cooper, 2009, p. 108), ya que el interiorismo, desde su inevitable lazo con lo humano y el habitar, estimamos debe favorecer aún más la experiencia de vivir y de

interactuar con los espacios, y, en este caso, puntualizando en el textil y su valor simbólico y sensorial como refugio.

Por otra parte, a través de la evolución del ser humano y sus modos de morar e interactuar con su contexto, la transformación del diseño interior se vuelve cada vez más notoria y necesaria, ya que al rescatar estas aproximaciones desde el filtro arquitectónico que generan un diálogo a través de lo introspectivo, lo emocional, lo poético y lo corpóreo, podemos precisamente puntualizar en esta necesidad de reflexionar sobre el propio quehacer del interiorismo así como del sujeto creador, con la intención de fortalecer la importancia de que estas conversaciones y reflexiones, que ya se llevan a cabo y se registran desde la arquitectura y el diseño industrial, se extrapolen y se fortalezcan desde el diseño de interiores, con el propósito de ubicar a nuestra disciplina más allá de los alcances estéticos y visuales.

Cabe señalar que, aunque no se llega a una fase práctica, consideramos que este proyecto igualmente nos permitió comenzar a fundamentar esta reflexión respecto al textil como lugar y refugio, tomando como referencia este bagaje y perspectiva personales respecto a los hilos y el acto de tejer, favoreciendo ese anclaje con la imagen poética y primitiva del nido, que estimamos nos enlaza a esta construcción de espacialidad y habitar introspectivo, desde una búsqueda por la simplicidad, permitiéndonos navegar, a través de proyectos existentes, entre lo simbólico y lo material desde la perspectiva de una interiorista.

Igualmente, y a través de esta investigación, podemos confirmar que el interiorismo y el diseño no se construyen de manera independiente, puesto que lo que nos permitió fundamentar las inquietudes de este documento, surge a través de la interdisciplinariedad, que, independientemente desde la arquitectura, el diseño, la filosofía o el arte, lo que se intenta es dar paso a un diálogo

afectivo y sensible, y a la utilización de los materiales tejidos como generadores de espacios, y en conexión con temas como el diseño emocional, la poética del espacio, los refugios nómadas, entre otros, que, como vemos a través del trabajo de Sewell o Neto, a pesar de lo fugaz y lo efímero, ya desde lo visual nos plantean una interacción sensorial distinta con el material tejido y una intencionalidad por rescatar ese habitar que atiende y realza el valor de las emociones y lo poético.

Por último, pero no menos importante, consideramos que a través de este documento, surgen una serie de posibles proyectos a futuro o líneas de investigación, que podrían favorecer lo planteado:

- Inicialmente dejamos abierta la posibilidad de llegar a una investigación de tipo práctico y experimental en donde se desarrollen y enriquezcan las inquietudes planteadas a través de este primer estudio.
- Un proyecto teórico-práctico enfocado en las cuestiones filosóficas y fenoménicas del habitar a través del acto de tejer como construcción de espacialidad.
- La profundización y trabajo de campo con grupos focales y estudios de usuario, que permitan enlazar desde la práctica del interiorismo, lo relacionado al diseño emocional y sensorial.
- Proyecto cualitativo de autoetnografía con base en la profundización de experiencias fenomenológicas desde el interiorismo.
- Proyecto teórico-práctico que permita sustentar la generación de la línea de investigación de ‘interiorismo emocional’, en donde logren explorarse y fundamentarse aspectos que otorguen valor a los espacios y el habitar desde lo emocional, sensorial y poético.

Es entonces que consideramos importante comenzar a dudar de nuestros modos de hacer, interactuar y pensar; reconsiderar la manera en que reflexionamos, dialogamos y proyectamos el

interiorismo, no con la intención de plantear lo que conocemos y desarrollamos como erróneo, sino con el propósito de construir cimientos que nos permitan extender y defender los alcances de nuestra disciplina tanto a nivel práctico como conceptual e introspectivo, puesto que así como aseveran Pallasmaa o González respecto al arte y la arquitectura, igualmente consideramos sustancial asimilar que el interiorismo articula y constituye nuestras experiencias del ser-en-el-mundo (Pallasmaa, 2012).

Referencias

- Ábalos, I. (2019). *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Aguilera, S. (2012). Tejiendo conocimiento y recreando mundo. Un análisis comparativo de los textiles tarahumaras. En A. Gutiérrez, *Hilando al Norte: nudos, redes, vestidos, textiles* (pp. 47-88). México: El Colegio de San Luis/El Colegio de la Frontera Norte.
- Albers, A. (1974). *On Weaving*. Londres: Studio Vista Publishers.
- Avendaño, G. y Álvarez, H. (2013). Aplicación de la ingeniería kansei con redes neuronales. *Revista de la Facultad de Ingeniería*, pp. 7-27.
- Baal-Teshuva, J. (1995). *Christo & Jeanne-Claude*. Köln: Benedikt Taschen.
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2000). *Poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bahamón, A. (2004). *Arquitectura textil. Transformar el espacio*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones.
- Batalla, J. (2019). *La naturaleza de Ernesto Neto, el chamán brasileño del arte*. Infobae. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2019/11/29/la-naturaleza-de-ernesto-neto-el-chaman-brasileno-del-arte/>
- Bedolla, D. (2013). Experiencias y emociones, nuevas perspectivas en el estudio de usuarios para el diseño. En Rodríguez, L., *Diseño: Tesis y Discursos* (pp. 50-61). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bedolla, D. (2018). *Emociones y Diseño*. Ciudad de México: Editorial Designio.
- Bedolla, D. y Caballero, A. (2014). La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 49*, pp. 73-89.
- Berglin, L. (2013). Smart Textiles and Wearable Technology. A study of smart textiles in fashion and clothing. *Baltic Fashion/Swedish School of Textiles, University of Borås*, pp. 1-34.
- Bolaños, L. (2014). El estudio socio-histórico de las emociones y los sentimientos en las Ciencias Sociales del siglo XX. *La Revista de Estudios Sociales*, pp. 178-191.
- Bolio, P. (2012). Husserl y la fenomenología trascendental: Perspectivas del sujeto en las ciencias del siglo XX. *Reencuentro(65)*, pp. 20-29.
- Botelho, F. (2008). La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación. *Signo y Pensamiento, XXVII(52)*, pp. 68-83.

- Bruton, K. (2016). El espacio poético en la poesía de Luis Cernuda. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, pp. 171-177.
- Buchanan, R. (2001). Design Research and the New Learning. *Design Issues, Massachusetts Institute of Technology*, pp. 3-23.
- Buckle, H. (2013). *HUSH by Freyja Sewell*. Deezen. Recuperado de <https://www.deezen.com/2013/05/27/hush-felt-pod-by-freyja-sewell/>
- Caan, S. (2011). *Rethinkin design and interiors*. Londres: Laurence King Publishing Limited.
- Camacho, M. (2002). *Hacia una teoría del espacio: reflexión fenomenológica sobre el ambiente*. Puebla: Benemerita Universidad Autonoma de Puebla.
- Carranco, A. (2014). El habitar poético en el contexto del mundo contemporáneo. Una lectura y una posible respuesta fenomenológica. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, pp. 65-80.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Clarke, S. (2011). *Diseño textil*. Barcelona: Art Blume, S.L.
- Crawford, I. (2014). *A frame for life*. Nueva York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Cuahonte, L. (2015). *Pensamientos y dudas autocríticas. El Eco de Mathias Goeritz*. Ciudad de México: Turner.
- Dawe, G. (s.f.). *Bio Gabriel Dawe*. Gabriel Dawe: Recuperado de <https://www.gabrieldawe.com/new-page-1>
- de Botton, A. (2006). *The Architecture of Happiness*. Nueva York: Vintage Books.
- de Gialdino, I. (2006). *Estrategias de investigacion cualitativa*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- _____. Design Indaba. (22 de mayo de 2019). *Freyja Sewell on meditation and designing for the mind* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vlekJOVgqcQ&t=5s>
- Desmet, P. (2002). *Designing Emotions*. Paises Bajos: Delft University of Technology.
- Desmet, P. (2003). A Multilayered Model of Product Emotions. *The Design Journal*, pp. 1-13.
- Desmet, P. y Hekkert, P. (2007). Framework of Product Experience. *International Journal of Design, Vol. 1*, pp. 13-23.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Dewey, J. (2010). *Experiencia y Educación*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Droste, M. (2002). *Bauhaus*. Köln: Taschen.
- Ekambi-Schmidt, J. (1978). *La percepción del hábitat*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

- Fernández, O. (2012). El hilo de la vida: diosas tejedoras en la mitología griega. *Revistas - Feminismo/s* (20), pp. 107-125.
- Figuroa, A. (1989). *El arte de ver con inocencia. Pláticas con Luis Barragán*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Frayling, C. (1993/4). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers. Volume 1, Number 1*.
- Frijda, N. y Sundararajan, L. (2007). Emotion Refinement. A Theory Inspired by Chinese Poetics. *SAGE Publications*, 227-241.
- Gallego, E. (2016). *Un refugio tensado: Membrane-House por LHCR Arquitectura*. Metalocus. Recuperado de <https://www.metalocus.es/es/noticias/un-refugio-tensado-membrane-house-por-lhrc-arquitectura>
- Gardner, V. (2002). *Annie Albers and Ancient American Textiles. From Bauhaus to Black Mountain*. Ashgate Publishing Limited.
- Garrido, I. (2000). *Psicología de la emoción*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A.
- Gatica, P. (2015). *Diseño y emoción. La vinculación de dos conceptos como propuesta cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Giedion, S. (1982). *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Dossat.
- González, F. (2014). *Arquitectura: pensamiento y creación*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica.
- Hansell, M. (2000). *Bird Nests and Construction Behaviour*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ *Harmonic Motion*. (2013). Obtenido de Domus: https://www.domusweb.it/en/art/2013/12/09/harmonic_motion.html
- Harris, J. (2004). *5000 years of textiles*. Londres: Smithsonian Books en asociación con The British Museum Company.
- Heidegger, M. (1951). Construir, habitar, pensar. *Coloquio de Darmstadt*, (pp 1-8). Darmstadt.
- Hernández, M. (2003). *La arquitectura de la poesía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Holl, S. (2018). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Hollen, N. (2017). *Introducción a los textiles*. México: Editorial Limusa.

- Iranzo, J. (2020). *Cumulus, un lugar para la calma. por Jordi Iranzo, Stefanie Rittler and Nadine Kesting*. Obtenido de More with less: <https://morewithlessdesign.com/cumulus-space-calm/>
- Jackman, D., Dixon, M. y Condra, J.. (2003). *The guide to textiles for interiors*. Canada: Portage & Main Press.
- Jerez, J. (2018). *Descubre la arquitectura animal de Ernesto Neto*. Archdaily. Recuperado de <https://www.archdaily.mx/mx/887015/descubre-la-arquitectura-animal-de-ernesto-neto>
- Jordan, P. (2000). *Designing pleasurable products: an introduction to the new human factors*. Londres: Taylor & Francis.
- Juez, M. (2002). *Contribuciones para una antropología de diseño*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Kadolph, S. y Langford, A. (2002). *Textiles*. New York: Editorial Macmillan.
- Kesting, N. (s.f.). *About Nadine Kesting*. NadineKestingJiménez: Recuperado de <http://nadinekesting.de/about/>
- Klein, C. (1982). Woven Heaven, Tangled Earth. A Weaver's Paradigm of the Mesoamerican Cosmos. *Annals of the New York Academy of Sciences*, pp. 1-35.
- Lemaistre, D. (2016). El hilo textil y el hilo sonoro: dos mundos que se entrelazan. En A. Gutiérrez, *Hilando al Norte: nudos, redes, vestidos, textiles* (pp. 303-320). México: El Colegio de San Luis/ El Colegio de la Frontera Norte.
- Mapelli, C. y Castelló, T. (1987). *La tejedora de vida. Colección de trajes mexicanos*. México: Banca Serfín.
- Margalef, J. (2012). *Dificultad en la búsqueda moderna del habitar. El territorio doméstico como confrontación artística y vivencial*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Margolin, V. (2012). *Las políticas de lo artificial. Ensayos y estudios sobre diseño*. México: Editorial Designio S.A. de C.V.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *La fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, S.A.I.C.
- Miranda, D. (2016). *La disonancia de El Eco*. Ciudad de México: Arquine.
- Mohar, L. (1997). *Manos Artesanas del México Antiguo*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Monjo, J. (1985). La arquitectura textil. *Informes de la Construcción*, 36(367), pp. 6-30.
- Montaner, J. (2015). *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

- Norman, D. (2005). *El diseño emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, S. A. .
- Oliva, G. (2015). Frei Otto a través de los ojos de J. Gerardo Oliva. *Repentina, Boletín electrónico de la Facultad de Arquitectura*, pp. 28-37.
- _____ OpenSeed (2020). *OpenSeed featured in 'Bill & Ted face the Music'*. Recuperado de OpenSeed: <https://openseed.co/design/openseed-introduces-spacetime-a-new-time-travel-meditation-pod-prior-to-the-futuristic-chambers-debut-on-the-silver-screen/>
- Ortony, A., Norman, D. y Revelle, W. (2005). Affect and Proto-Affect in Effective Functioning. En J. A. Fellous, *Who needs emotions: The brain meets the robot* (pp. 175-202). Nueva York: Oxford University Press.
- Oxman, N. (s.f.). *Silk Pavilion. CNC Deposit Silk Fiber & Silkworm Construction*. Recuperado de Mediated Matter Group: <https://mediatedmattergroup.com/silk-pavilion>
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Pallasmaa, J. (2020). *Animales Arquitectos* . Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Parajó, M. (2019). *Ernesto Neto, el artista que propone construir puentes entre el cuerpo, la mente y el espíritu*. Perfil. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/arte/ernesto-neto-el-artista-que-propone-construir-puentes-entre-el-cuerpo-la-mente-y-el-espiritu.phtml>
- Phillips, S. (2013). *Ismos para entender el arte moderno*. España: Turner Publicaciones, SL.
- Pintado, A. (2012). El tejido de la vida: Rimuwaka y la creación de la humanidad. En A. Gutiérrez, *Hilando al Norte: nudos, redes, vestidos, textiles* (pp 89-108). México: El Colegio de San Luis/El Colegio de la Frontera Norte.
- Pomar, M. y Coronel, J. (2003). *Arte textil : colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya*. México: Fomento Cultural Banamex .
- Press, M y Cooper, R. (2009). *El diseño como experiencia. El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Quirk, V. (2012). *Meet the Artist Behind Those Amazing, Hand-Knitted Playgrounds*. Obtenido de ArchDaily: https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds?ad_medium=gallery

- Ramírez, A. (2005). *Habitar, una quimera*. México: Seminarios de la Teoría de la Arquitectura.
- Ramírez, R. (2014). Mujeres, diosas y tejido. *Arqueología Mexicana*, pp. 70-73.
- Rasmussen, S. (2004). *La experiencia de la arquitectura : sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Rivas, A. (1950). *Fenomenología de lo poético: notas de asedio*. México: Tezontle.
- Roca, M. (2006). *Habitar, construir, pensar: tipología, tecnología, ideología*. Buenos Aires: Nobuko.
- Rodríguez, A. (2012). Los rimuká, ‘hilos de vida y muerte’ elemento cardinal en la etiología rarámuri. En A. Gutiérrez, *Hilando al Norte: nudos, redes, vestidos, textiles* (pp. 235-279). México: El Colegio de San Luis/ El Colegio de la Frontera Norte.
- Schoeser, M. (2003). *World Textiles; a concise history*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Schütt, S., Eklund, J., Axelsson, J. y Nagamachi, M. (2004). Conceptos, Methods and Tools in Kansei Engineering. *Theoretical Issues in Ergonomics Science*, pp. 1-21.
- Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. México: Taurus.
- Sewell, F. (s.f.). *uniliver SCS*. Freyja Sewell. Recuperado de <http://www.freyjasewell.co.uk/work/unilever.html>
- Sewell, F. (s.f.). *HUSH*. Freyja Sewell. Recuperado de <http://www.freyjasewell.co.uk/work/hush.html>
- Sustersic, P. (2001). Habitar en el siglo XXI : espacios domésticos en la era de la información. *Pasajes de arquitectura y crítica*,(24), pp. 30-36.
- Syduzzaman. (2015). Smart Textiles and Nano-Technology: A General Overview. Bangladesh. *Textile Science & Engineering*, 5, pp. 1-7.
- Sztulwark, P. (2006). Formas de habitar, formas de vivir. En Sarquis J., *Arquitectura y modos de habitar* (págs. 109-122). Argentina: Nobuko.
- _____. TED. (29 de octubre de 2015). *Design at the Intersection of Technology and Biology | Neri Oxman | TED Talks* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=CVa_IZVzUoc
- _____. UICA. (28 de marzo de 2012). *Ernesto Neto: Penny W. Stamps Lecture at UICA* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=qfgW5hitYds&feature=emb_logo
- Vygotsky, L. (2004). *Teoría de las emociones*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- von Drathen, D. (2011). Places at a Zero Point. En Weinthal, L., *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory* (pp. 27-35). New York: Princeton Architectural Press.

- Wendt, T. (2015). *Design for Dasein. Understanding the design of experiences*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Worbin, L. (2010). *Designing Dynamic Textile Patterns*. Borås: Universidad de Borås.
- Xirau, R. (1968). *Palabra y silencio*. Ciudad de México : Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V.
- Zátonyi, M. (2006). *Gozar el arte, gozar la arquitectura. Asombros y soledades*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Poseidon .
- Zumthor, P. (2014). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

Índice de tablas

Tabla 1 , Teorías de las emociones: investigadores principales y aportaciones.	11
Tabla 2 , Niveles de la emoción y el diseño por Donald A. Norman, 2005.	24
Tabla 3 , Niveles simultáneos de recepción de información a través de los sentidos, por Bedolla, 2018.....	40

Índice de fotografías

Fotografía 1, Detalle del Proyecto ‘Autorretrato (del bloqueo y otras penas)’, como parte de la entrega final en la asignatura Arte y concepto, MEPCAD, 2018, por Susana Lucio. 98

Índice de figuras

Figura 1 , Jerarquía de las necesidades del consumidor por Jordan, 2000.	19
Figura 2 , Modelo de las emociones por Desmet, 2002.....	20
Figura 3 , Reloj “Pie” de Time by Design.	29
Figura 4 , Niveles de procesamiento, según Ortony, Russell y Norman (2003), en Norman, 2005.	30
Figura 5 , Modelo de la experiencia del diseño, adaptado de A new perspective on design: focusing on customer experience, por D. Rhea (1992), en Press y Cooper, 2005.....	33
Figura 6 , Estructura de la experiencia del producto, por Desmet y Hekkert, 2007.....	37
Figura 7 , Manifestaciones y necesidades psicológicas humanas y los elementos o dimensiones humanas que las determinan, en Bedolla, 2013.	41
Figura 8 , Museo Guggenheim en Bilbao, España, diseñado por el arquitecto Frank O. Gehry e inaugurado en 1997.....	49
Figura 9 , Bocetos y plantas arquitectónicas de El Eco, por Mathias Göeritz.....	67
Figura 10 , Interior de la Casa Gilardi construida en 1976 por Luis Barragán en la Ciudad de México.	68
Figura 11 , Fuente ‘El bebedero’, de Luis Barragán, 1958-1961.	69
Figura 12 , Pieza South on the Border, por Anni Albers, 1985.....	86
Figura 13 , Tienda Tuareg desde el exterior.	87
Figura 14 , Exterior de las tiendas ‘yurts’ o kazajas.	88
Figura 15 , Cubierta del Pabellón Alemán, por Frei Otto y Rolf Gutbrod, 1967.	89
Figura 16 , Instalación Plexus A1 en la Galería Renwick del Museo de Arte Americano Smithsonian en 2015 por Gabriel Dawe.	90
Figura 17 , Wrapped Reichstag 1971-1975, en Berlín por Christo y Jean-Claude.....	91
Figura 18 , Experimento Colour and form changes due to external objects por Linda Worbin... 92	
Figura 19 , Esquema de la relación entre el interiorismo, el textil y el nido. Elaboración propia, 2019.....	101
Figura 20 , Módulos acústicos para muro, con relleno de lana mineral y exterior revestido con textil, por In Mezzo.....	104
Figura 21 , Instalación Baôli, por la artista textil Sheila Hicks, en Le Palais de Tokyo en Paris, 2014.....	106
Figura 22 , Interior de las oficinas con los cubículos de la firma mmw architects, 2002.....	107
Figura 23 , Cubículos inflables de la firma mmw architects, 2002.	108
Figura 24 , Membrane-House por LHCR, en Barcelona. Fotografía por Simón García.	109
Figura 25 , Detalles de la estructura Membrane-House, por LHCR.....	109
Figura 26 , Vista posterior de la Membrane-House.....	110
Figura 27 , Silk pavilion, por The Mediated Matter Group, 2013.....	111
Figura 28 , Cúpula Silk pavilion, 2013.....	112
Figura 29 , Detalle de la estructura Silk pavilion, 2013.	113
Figura 30 , Silla HUSH diseñada por Freyja Sewell, 2011.	114
Figura 31 , Sillas HUSH dentro de un espacio público.	115
Figura 32 , Vista exterior e interior del módulo SCS diseñado por Freyja Sewell, 2014.....	116

Figura 33 , Módulos SCS y HUSH de Freyja Sewell en un espacio público.	117
Figura 34 , Instalación Cumulus en la Universidad de Arte y Diseño Burg Giebichenstein en Halle, Alemania, 2015. Fotografía por Thomas Lewandovski.	118
Figura 35 , Interior de la instalación Cumulus.	119
Figura 36 , Meditation pods por la empresa OpenSeed.	120
Figura 37 , Prototipo del módulo Meditation pod en un espacio interior, 2019.	121
Figura 38 , Wonder Space II, por Toshiko MacAdam e Interplay, en el Hakone Open Air Museum, 2009. Fotografía por Masaki Koizum.	123
Figura 39 , Whammock!, por Toshiko MacAdam en The New Childrens Museum, 2019. Fotografía por Brandon Colbert.	124
Figura 40 , Harmonic Motion, por Toshiko MacAdam, en el Museo de Arte Contemporáneo, Roma, 2013. Fotografía por Roberto Boccaccino.	125
Figura 41 , Interior de Celula nave (it happens in the body of time, where truth dances), en el Museo Boijmans Van Beuninge de Róterdam, Países Bajos, 2004. Fotografía de i8 Gallery. ..	127
Figura 43 , Instalación Navedenga de 1998, a través de la exhibición Soplo, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2019.	128
Figura 42 , Life is a Body por Ernesto Neto, en el Espace Louis Vuitton, Tokyo, 2012.	129

