

LA DIMENSIÓN EMOCIONAL DE LOS EDIFICIOS Y DE LOS OBJETOS: UNA APROXIMACIÓN DIDÁCTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS VISUALIDADES

THE EMOTIONAL DIMENSION OF BUILDINGS AND OBJECTS: A DIDACTIC APPROACH TO THE CONSTRUCTION OF NEW VISUALITIES

Raúl Ursúa Astrain y Alfonso Revilla Carrasco



vol. 15/ fecha: 2025 Recibido:01/10/24 Revisado:24/11/24 Aceptado:06/03/25

Ursúa Astrain, Raúl; Revilla Carrasco, Alfonso. "La Dimensión Emocional de los edificios y de los objetos: una aproximación didáctica en la construcción de nuevas visualidades." En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, vol. 15, 2025.

DOI: 10.4995/sonda.2025.22514

LA DIMENSIÓN EMOCIONAL DE LOS EDIFICIOS Y DE LOS OBJETOS: UNA APROXIMACIÓN DIDÁCTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS VISUALIDADES

THE EMOTIONAL DIMENSION OF BUILDINGS AND OBJECTS: A DIDACTIC APPROACH TO THE CONSTRUCTION OF NEW VISUALITIES

Raúl Ursúa Astrain y Alfonso Revilla Carrasco

raulursua@posta.unizar.es

Universidad de Zaragoza

Resumen

Este artículo es un análisis sobre cómo “la voz” de los objetos y de las estructuras arquitectónicas vehiculan nuevas visualidades permitiendo amplificar la hibridación de los lenguajes contemporáneos. Tanto en el ámbito artístico como en el funcional, son capaces de comunicar y transmitir emociones a través de su potencialidad persuasiva, capacidad comunicativa y construcción de significados. Las visualidades domesticadas decodifican los significados privándoles de interpretaciones libertarias (Moxey y Hernández, 2016). Algunos de ellos generan respuestas emocionales de manera inconsciente ya que su creador tenía únicamente una intención funcional. Sin embargo, ser conscientes de la capacidad expresiva de las formas a través del estudio del entorno, nos ayuda a realizar interpretaciones tan sensibles a efectos de presencia como a efectos de significado (Gumbrecht, 2004), dotando al creador de nuevas perspectivas que completan y amplifican las posibilidades de su discurso.

Palabras clave

comunicación visual; arquitectura fisiológica; diseño emocional arte contemporáneo; arquitectura.

Abstract

This article analyzes how the “voice” of objects and architectural structures conveys new visualities, allowing for the amplification of the hybridization of contemporary languages. Both in artistic and functional contexts, they are capable of communicating and transmitting emotions through their persuasive potential, communicative capacity, and the construction of meanings. Domesticated visualities decode meanings, stripping them of liberating interpretations (Moxey and Hernández, 2016). Some of these evoke emotional responses unconsciously, as their creator may have had only a functional intent. However, being aware of the expressive capacity of forms through the study of the environment helps us to make interpretations that are as sensitive to effects of presence as to effects of meaning (Gumbrecht, 2004), providing the creator with new perspectives that enrich and expand the possibilities of their discourse.

Keywords

visual communication; physiological architecture; emotional design; contemporary art; architecture.

1. INTRODUCCIÓN

Las creaciones contienen capas de significado que se desvelan con cada nueva mirada, bajo la influencia de las experiencias y el bagaje personal del observador. Así, los modos de ver y experimentar nuestro entorno evoluciona con el tiempo, haciendo del arte una conversación continua entre el objeto estético y el espectador (Diego, 2022). Los edificios y los objetos cotidianos son capaces de transmitir y provocar emociones más allá de su funcionalidad (Munari, 2019). Por mucho que se analicen los objetos, es difícil saber la manera en la que cumplen su función. Conocemos cómo su iconografía permite desdoblar la realidad, jugando con evocaciones y sugerencias. No obstante, la iconografía tiene una fuerte relación de dependencia con respecto a la realidad a la que se le asocia, por ello el tallista va más allá de lo que se puede advertir como acto de percepción (Revilla, 2013).

El ser humano proyecta en su hábitat personal su forma de ser y su estado emocional, generando metáforas y mensajes visuales mediante sus acciones. El simple hecho de abrir o cerrar las ventanas de una casa, la forma de cuidarla, los materiales escogidos o los elementos seleccionados para habitar una repisa, hablan constantemente de su habitante. Los cuentos de Maupassant ya relataban una historia sobre objetos con alma (de Maupassant, 1981), reflejo de una forma de fetichismo burgués donde se creía que en algún momento habían sido habitados por un espíritu. La comunicación no verbal de los objetos y de los edificios tiene la capacidad de expresar la identidad de un lugar o del propio usuario; siendo fundamental no considerar únicamente su morfología sino ser conscientes de la relevancia que tiene la construcción de significados a través de la combinación de sus elementos estructurales. Cuando el espectador se identifica con estas sintaxis visuales, facilita su conexión con el objeto estético (Marín, 2005) a través de identidades compartidas. La potencialidad persuasiva de los mismos, tiene una gramática y unos códigos que en algún lugar del inconsciente trascienden al alcance de las palabras. En el caso de la arquitectura, la comunicación visual mantiene un equilibrio entre

el ámbito físico (Cabrelles, 2008) y el ámbito “paralingüístico, pues expresan sentimientos, actitudes y dan énfasis y significado al habla” (Blanco, 2007). El espectador decodifica el objeto observado generando un diálogo empático bidireccional que permite una comunicación efectiva gracias a las neuronas espejo (Gallese et al. 1996) aportando “una experiencia interna directa y, por tanto, una comprensión de los actos, intenciones o emociones” (Rizzolatti et al., 2007). El cuerpo humano y su entorno se retroalimentan como dos “entidades en continuidad que evolucionan de manera paralela (Barros, 2021) a la experiencia humana .

A través de una lente interdisciplinaria creada recientemente, se confirman las relaciones dinámicas entre las fuerzas biológicas y arquitectónicas. El neurocientífico y arquitecto John Eberhard defendió que la biología humana y la forma construida ocupan una relación bidireccional en donde cada una influye y guía a la otra en una interacción constante (Eberhard, 2008). La confluencia entre las neurociencias, la psicología ambiental y el diseño arquitectónico ha ido revelando nuevas alternativas para cultivar conscientemente esta interacción biológico-arquitectónica que otorga la posibilidad al creador de aplicar este conocimiento en el proceso de diseño. A través de los trabajos pioneros sobre la “arquitectura neuro adaptativa” en los procesos creativos (Rooney, Condia, y Loschky, 2017), denotando que existen estructuras y asentamientos capaces de adaptarse a los estados cognitivos y afectivos humanos, que benefician el florecimiento humano (Makanadar, 2024). Es esencial y ventajoso que los arquitectos tengan en cuenta el impacto que un espacio tiene en el usuario ya que influye emocionalmente a través de las formas, la iluminación, el color y los materiales (Rognoli y García, 2020). Esta capacidad de comunicación es utilizada conscientemente por artistas y diseñadores e inconscientemente por un tipo de usuario habitual, sin ningún tipo de intención creativa. El artista antropomorfiza ciertos objetos cotidianos pero es necesario un mínimo de educación e inteligencia estética (Marín, 2005) para leer estos mensajes subliminales. Un ejemplo representativo de cómo los objetos pueden evocar emociones se observa en la escalera central de Villa Savoye de Le Cor-

busier. Una estructura arquitectónica diseñada para generar una respuesta emocional que era visualmente efectiva, pero funcionalmente limitada. Aparentaba ser un proyecto con un enfoque práctico, pero las intenciones del arquitecto eran predominantemente artísticas, lo que comprometió el aspecto funcional de la casa. En última instancia, Villa Savoye fue calificada como una construcción de gran belleza estética, pero impráctica y difícilmente habitable (Botton, 2021).

A pesar del potencial expresivo inherente a ciertas formas habituales, el espectador sin una formación visual previa ni una perspectiva creativa no realiza interpretaciones personales ni segundas lecturas de los objetos o de la arquitectura. Las metáforas visuales y los significados secundarios suelen pasar desapercibidos en la fase inicial del proceso de percepción visual (Ursúa Astrain, 2016), debido a la tendencia a observar el mundo desde perspectivas estereotipadas. En contraste, para apreciar esta poética visual, el espectador debe educar la mirada, adquirir una cultura visual mínima, y adoptar una actitud receptiva evitando asociaciones mecánicas como consecuencia de conocimientos previos (Revilla, 2015).

La belleza ha sido históricamente uno de los objetivos primordiales de la arquitectura. Sin embargo, según el Keyworth Institute de la Universidad de Leeds, el diseño afectivo asocia las características físicas y funcionales de los productos con los efectos emocionales o subconscientes que generan (Borrazás, 2003). Se espera que un edificio cumpla una función práctica, pero que también contribuya a la creación de un ambiente capaz de evocar sensaciones positivas o incluso placenteras (Rosa, Raposo-Grau, y Butragueño, 2023).

2. METODOLOGÍA

El proyecto se desarrolla en función de una metodología experiencial centrada en el aprendizaje activo a través de la práctica y la experimentación fomentando la comprensión analítica de las imágenes al involucrar a los estudiantes en procesos creativos donde exploran, interpretan y expresan ideas de manera personal y signifi-

cativa desde la recreación y recontextualización facilitando una conexión emocional y cognitiva con el arte desde tres fases.

Fase 1: Lectura crítica del estado de la cuestión a partir de las referencias bibliográficas para identificar los conceptos clave desde la semiótica, fenomenología de las formas y visualidades contemporáneas.

Fase 2: Análisis de objetos y estructuras en función de la selección de casos de estudio desde la relación con las ideas de Gumbrecht sobre presencia y significado, y con la crítica a las interpretaciones domesticadas de Moxey y Hernández.

Fase 3: Experimentación práctica con intervenciones sobre los objetos/estructuras comenzando por la realización de bocetos, maquetas o reinterpretaciones digitales para experimentar con nuevas visualidades. A partir de aquí se integra la hibridación de lenguajes y la creación de narrativas que generen relaciones visuales que amplifican el significado de los objetos analizados, explorando cómo el creador puede reconfigurar su discurso.

Este artículo se sustenta en un enfoque cualitativo a través de la investigación artística e investigación basadas en artes. Mediante un estudio conceptual y reflexivo de fuentes primarias destacadas en el contexto artístico, de la arquitectura y la semiótica, se evalúa cómo “la voz” de los objetos y de las estructuras arquitectónicas son capaces de comunicar mensajes que trascienden a su función primaria. Se seleccionaron ejemplos específicos de formas y objetos cotidianos aumentando progresivamente su complejidad hasta llegar a composiciones de aspecto surrealista en donde el cuerpo humano se entrelaza con los propios objetos y la arquitectura. El enfoque interdisciplinario del artículo abarca teoría y práctica, combinando estudios de estética, semiótica, teoría del arte y arquitectura. Se formaliza con una exposición en el Museo de Huarte en Navarra y en el Centro de Historias de Zaragoza y se comprueba mediante una metodología basada en imágenes (artes visuales), que estas estructuras y objetos son capaces de “hablar” y enviar mensajes a través de

su tridimensionalidad. La arquitectura y la propia fotografía contienen el discurso en términos de deducción, comparación, secuenciación o argumentación. Finalmente se concluye que la capacidad expresiva de estas formas influye en la creación de nuevas visualidades y perspectivas interpretativas.

3. FORMAS TRIDIMENSIONALES CON CARGA EMOCIONAL

La vida que transfieren los objetos es leída durante la experiencia perceptiva y su contenido afectivo no puede ser desestimado. A través de ellos, el observador viaja al pasado y al futuro revisitando imaginariamente aquellos sucesos que han resultado más extremos. Esta propuesta se conceptualiza como un estudio experimental que explora la interrelación entre la arquitectura y el cuerpo. En donde el cuerpo se interpreta como una extensión de formas y estructuras que emergen del propio individuo y se integran simbólicamente con edificios construidos por sus pensamientos, representativos de la biotectura personal del retratado. Construcciones surrealistas que se hacen visibles en forma de escenografías en miniatura, para representar aquello que es invisible en lo cotidiano. Es una forma de “prestar atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede a las posibilidades de una interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención y a lo que nunca podrá ser definido, y ofrece un sorprendente contraste con los paradigmas disciplinarios dominantes del pasado reciente” (Moxey y Hernández, 2016).

En la figura 1 se parte de la línea como uno de los elementos más simples de la expresión visual, se comprueba su capacidad expresiva teniendo la habilidad de transmitir aspectos tan complejos como los estados de ánimo, las relaciones de pareja o la evolución de la economía. Rudolf Arheim ya proponía a sus alumnos ejercicios donde tenían que representar el concepto de relación intraespecíficas humanas mediante la línea (Arnheim, 2023). En muchas de las propuestas se podían interpretar las curvas que relataban las subidas y bajadas de relaciones inestables. Los elementos básicos de expresión

plástica son capaces de representar el carácter de una persona equilibrada en una línea horizontal, y de una persona desequilibrada en una línea compuesta dentada. Estas metáforas visuales pueden ir adquiriendo matices a través de formas más complejas: el diálogo visual entre dos sillas refleja el estado de una relación, grifos que reflexionan sobre la amistad, o una camiseta blanca transformada mediante un proceso performativo que reflexiona sobre la angustia. Por ejemplo, al considerar las formas del respaldo de las sillas es posible comprobar que ambas podrían representar un carácter: los curvos se podrían identificar con la desenvoltura y el entusiasmo; los rectos, con la formalidad y el razonamiento. “Estas actividades nos resultarían más sencillas si los elementos arquitectónicos estuvieran más explícitamente conectados con lo que expresan; si hubiese un diccionario, por ejemplo, que relacionara de manera sistemática medios y formas con ideas y emociones” (Botton 2021). Mediante un sofisticado proceso de generación de explicaciones, racionalizaciones y comprensión del entorno, el cerebro humano demuestra su gran capacidad para interpretar lo que le rodea. En un análisis más específico, los objetos con un buen diseño facilitan el proceso interpretativo y cognitivo. Al contrario, aquellos con un diseño deficiente generan problemas significativos de usabilidad (Norman 1998; Tobin y García, 2018).

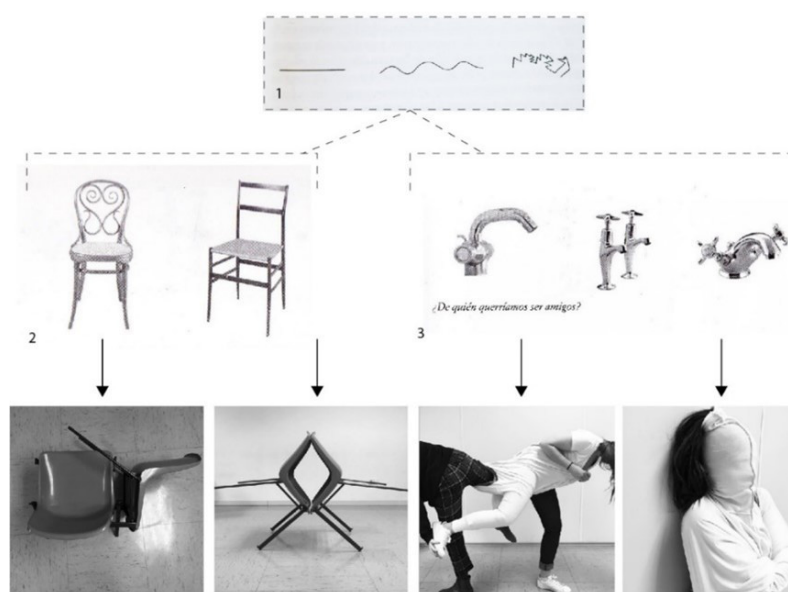


Figura 1. Autoría múltiple: 1) Bristan.com 2) Christie's images 3) Marc Newson 4) ejercicios realizados en clase por la alumna Caelia Rebanal.

Para el artista Yann Sérandour, “modificar es tanto el modo de participar de aquello que captura su atención como la manera de actualizar y reemplazar tensiones estéticas o históricas” (Mayer, 2015). Al plantearse un análisis de la arquitectura emocional es complejo establecer una correlación entre formas específicas y estados emocionales concretos (Banaei et al., 2020). Algunos estudios a inicios del siglo XX describieron formas utilizando adjetivos como “curvas perezosas” y “ángulos duros” (Lundholm, 1921), o bien “curvas elegantes” y “ángulos robustos”. Para llegar a estas conclusiones se realizaron experiencias con estudiantes de psicología a los que se les presentaron diferentes líneas (círculos, cuadrados, ángulos y ondas) y debían asociarlas con una serie de adjetivos asociados al mundo del diseño (Hevner, 1935). Actualmente es posible afirmar que los ángulos agudos y los contornos curvos influyen de manera diferente sobre la percepción mental (Bar y Neta, 2006). La mirada humana realiza un análisis constante del entorno asociando a las formas características de la personalidad. La actitud crítica del observador valorando el contorno de un objeto, vincula las formas curvas con sensaciones de bienestar (Bertamini et al., 2016) y los ángulos agudos con percepciones incómodas (Poffenberger y Barrows, 1924). Otras investigaciones paralelas hallaron un patrón de evitación hacia la angularidad y de aproximación hacia la curvatura (Bertamini et al., 2016). Cuando interactuamos con productos las relaciones emocionales se activan. Durante las últimas dos décadas, una serie de investigaciones alrededor de las emociones que ocurren entre los productos y sus usuarios han revelado que los materiales juegan un papel importante en el desarrollo de estas relaciones. El presente artículo evidencia los diferentes antecedentes teóricos alrededor del tema de las emociones en el campo del diseño, focalizándose en la influencia que ejercen los materiales dentro de las relaciones emocionales que se crean entre los productos y quienes los utilizan. Adicionalmente, presentaremos dos clases de materiales emergentes conocidos como Materiales DIY y Materiales ICS, y la relevancia que estos representan en la disciplina del diseño gracias a la capacidad de convertirse en activadores emocionales, tanto en los usuarios como en quienes los crean. A diferencia de los

materiales tradicionales desarrollados por las ciencias y la ingeniería, estos materiales emergentes establecen y mantienen una relación emocional con el diseñador durante sus fases de desarrollo. Estos lazos exaltan las cualidades expresivo-sensoriales de los materiales, por encima de las propiedades físicas y las convierten en características esenciales del proyecto. Bedolla (2016) propone el diseño de los espacios como artefactos que benefician positivamente el comportamiento de las personas, al mismo tiempo que Alarcón y Llorens (2016) profundizan en el vínculo existente entre las texturas habitables y la emocionalidad. En este contexto, se producen confluencias entre el arte, la arquitectura y la psicología que derivan en consecuencias emocionales. El espectador asocia inconscientemente el mundo psicológico interior con el mundo visual exterior. Un espectador sensible es capaz de percibirlos de manera abstracta o poco evidente. Se antropomorfiza a los objetos asignándoles personalidades ya que las características humanas están interiorizadas. Una pequeña variación en el contorno de una copa de cristal puede cambiar la percepción de un objeto y trasladarnos de la humildad a la soberbia (Arnheim, 2023).

4. REFERENCIAS ARTÍSTICAS PREVIAS

4.1. Le Corbusier y Ange-Jacques Gabriel

La morfología de los elementos tridimensionales de una escalera destinada prioritariamente a acceder a un piso superior o inferior, ejercen otras funciones perimetrales que en este caso son intencionadas. La escalera de Villa Savoye creada por Le Corbusier y la del pabellón clásico del Petit Trianon en Versalles trataban de provocar emociones. Con el paso del tiempo, los problemas constructivos de esta obra de Le Corbusier reflejaron que las motivaciones artísticas entorno a la forma y a la apariencia estaban por encima de la usabilidad (Botton, 2021). Las líneas curvas de la escalera, sus proporciones, la propia barandilla y la iluminación natural que rebota constantemente entre las superficies blancas, permiten entender su estructura más como



Figura 2. Autoría múltiple: 1) FLC 2) Alain de Botton. Le Corbusier y Ange-Jacques Gabriel.

un objeto escultórico que como un objeto útil. Su belleza y aparente simplicidad no dejan impasible a un tipo de espectador con una educación estética avanzada. Destila paz, amabilidad y sensaciones de bienestar.

4.2. Karljosef Schattner

La contundencia de un cubo no excesivamente grande, se ve remarcada por una puerta de aspecto minimalista de gran envergadura marcando una simetría clara. Esta aparente composición tan evidente por su simetría, posee un detalle significativo en el superior del vano de la puerta: una pequeña abertura vertical que desde el punto de vista formal no queda claro si perjudica o beneficia a la estructura, pero emite un mensaje sutil que puede ser leído como metáfora desde múltiples puntos de vista. Lo más destacable de esta pieza y lo que le hace realmente “hablar” es el emplazamiento elegido: La escasez de espacio en la facultad de periodismo de Eichstätt indujo a sus gestores a realizar un proyecto innovador que no solo solucionó el problema, sino que lo hizo de una manera sorprendentemente audaz. Se erigió un bloque moderno de cemento y vidrio en el patio abierto en forma de U de este edificio barroco. Aunque los estilos son radicalmente distintos, entre la parte antigua y la nueva

se ha producido una armoniosa interacción, una especie de flirteo que refleja incluso una desconcertante dependencia mutua.

4.3. Willem de Haan / Monumento Público

Hasta que este artista decidió transfigurar la estatua ecuestre de Logroño del General Espartero, nunca antes una peana había sido habitable. La sustitución del pedestal del monumento por un típico y modesto hogar español con una intervención arquitectónica efímera, cuestiona con un toque de humor el papel de las estatuas honoríficas en el espacio público, ya que juxtapone dos mundos opuestos: la estética de la glorificación con el estereotipo de “mediocridad” representado a través de un escenario cotidiano.

Otros artistas como Chema Madoz, Fermín Jimenez Landa o Carlos Irijlaba con *Überlegung* o *Environment* en 2005, transforman objetos comunes en composiciones que desafían la lógica y nos inducen a ver más allá de su función habitual. Metáforas visuales que emiten múltiples mensajes al alterar la escala, la forma o el contexto. Juegan con el simbolismo, la dualidad y el humor para generar una conexión emocional entre el espectador y el objeto estético.



Figura 3.1. Autor: Klaus Kinold, 2008. Karljosef Schattner.



Figura 3.2. Autor: Willem de Haan, Festival Concéntrico 10, 2024. Willem de Haan / Monumento Público.

5. DESARROLLO

A continuación, se muestran creaciones propias que forman parte de un proyecto personal en donde se pone en práctica la teoría anterior para crear, en una primera fase, piezas y maquetas aisladas que son capaces de hablar sobre aspectos humanos. En una segunda fase, estas estructuras se mixtifican con el cuerpo potenciando los mensajes, al producir imágenes simbólicas más elaboradas. Un mismo objeto tridimensional adquiere distintos significados en función del lugar del cuerpo en el que habita, ya que el contexto donde se ubica transforma el mensaje; no es lo mismo emerger o acoplarse a una pierna que al propio rostro o al corazón.

Hay edificaciones que afectan o incluso que hacen enfermar a sus habitantes, como si la arquitectura no fuera sólo una fachada que hace translucir las emociones, sino una capa adicional que trastoca lo que somos. “La relación entre la arquitectura y el cuerpo no es únicamente física y exterior, es importante entender el cuerpo en su totalidad, como ente complejo que posee unas condiciones físicas cambiantes, como un conjunto de sistemas completamente funcionales con capacidad de intercambio y autorregulación, pero también como una entidad que ha sido siempre esencial en nuestro desarrollo cultural, una construcción subjetiva que

debe ser abordada también desde lo conceptual” (Barros, 2021).

En una de las muestras del proyecto se exhiben en la pared pequeñas maquetas de escaleras, grúas y engranajes. Estas piezas blanquecinas dialogan con una veintena de fotografías en una propuesta expositiva en la que se habla sobre el éxito y el fracaso, focalizando la mirada en construcciones futuristas preparadas para futuros distópicos. Creaciones estéticamente amables y de apariencia delicada debido a los materiales y a la mezcla de blancos, que en realidad encierran un trasfondo dramático. Tal y como indicaba la comisaria Alexandra Baurés, las maquetas de escaleras simbolizan el subir y el bajar constante de la vida, el ganar y el perder. Las escaleritas están expuestas con maquetas de grúas que aluden al proceso de construcción y destrucción que acompaña a nuestras vivencias.

Las construcciones, los elementos, los objetos, las geometrías que brotan de los individuos de las imágenes representan ese nivel de realidad que excede al cuerpo, que no es visible, pero que se puede intuir a través de algunos sentidos. Una manera de hacer visible lo invisible. Muchas veces compartimos consciente o inconscientemente estas realidades geométricas abstractas e imposibles que en ocasiones “nos atraviesan” o circulan alrededor. También es po-



Figura 4. Imagen propia. 2021.



Figura 5. Imagen propia. 2021.

sible representar el alzado o la planta del interior de un edificio que ya ha traspasado la piel y representa una vivencia del retratado; este análisis visual puede ayudar a comprender lo que allí sucedió. Una estructura industrial multiplica su simbolismo al estar colocado entre dos cuerpos uniéndolos, reflejando dependencia. Más allá de los abrazos y de la proximidad de los cuerpos, esas construcciones representan la realidad inmaterial de los sentimientos, de las emociones y de las ideas.

También se construye un tipo de arquitectura preparada para sobrevivir a futuros distópicos. El diseño como comunicación a través de maquetas arquitectónicas que simbolizan edificios que tratan de protegerse para afrontar problemas futuribles. El problema del agua está planteado en la Figura 4 a través de la maqueta de una casita con tejado a dos aguas en donde están superpuestos varios contenedores para recolectar agua de lluvia en épocas de sequía. En la parte inferior la sociedad líquida altamente debilitada (Bauman, 2013), se muestra a través de una estructura delicada y bella que no soportaría por sí misma el peso de la casa mucho tiempo. Desde el alzado, se observa cómo la carpintería de la ventana protege mediante un prisma diagonal que impide la entrada, haciendo referencia a las señales de “prohibido”. Esta parte del diseño es una consecuencia de las conexiones entre objetos y arquitecturas con afinidades visuales que derivan en sujetos híbridos con múltiples lecturas vinculante entre conceptos opuestos (Munari, 2018). Una arquitectura amable, complaciente y delicada, que contrasta con un contenido conceptual cargado de dramatismo. Durante la historia del arte hasta el neoclasicismo, el concepto de belleza era el eje fundamental y se definía desde lo exterior, a través de la forma, el equilibrio y la armonía. Se buscaba un ideal estético y una perfección formal basada en la proporción matemática, la simetría y la naturaleza como referente. Sin embargo, a partir del siglo XX en el arte contemporáneo la noción de belleza no está necesariamente ligada a la apariencia externa o a los aspectos formales, sino a la decodificación del mensaje por parte del observador. Incluso hay cierto rechazo a la idea tradicional de belleza, a “lo bonito” interpretado como una elección que resta seriedad al concepto.

Los beneficios de trabajar con conceptos opuestos en el arte han sido tratados por múltiples autores a lo largo de la historia del arte. Schopenhauer reflexiona cómo los opuestos influyen en la experiencia estética, argumentando que la tensión entre estos conceptos puede intensificar la experiencia emocional del espectador (Schopenhauer y Claros, 2010). Carl Jung también exploró cómo los conceptos antagónicos como la luz y la oscuridad, el bien y el mal, y su integración en el arte son capaces de reflejar el inconsciente colectivo y la construcción de arquetipos, afectando a la percepción y a la interpretación (Jung, 1966). A través de esta misma combinación de conceptos opuestos también forman parte de la instalación dos edificios gemelos verticales de la figura 5.

La planta triangular ha sido planteada con la intención de construir una estructura defensiva ante posibles amenazas, mostrando una actitud humana aplicada a la arquitectura que enfatiza la protección frente a posibles riesgos potenciales. La casa cuyo alzado posee una esquina vertical sobresaliente no es una forma arquitectónica amable, ya que en realidad está tratando de disuadir cualquier aproximación excesiva que denote peligro. Al igual que una estructura arquitectónica aparentemente hospitalaria y cálida puede esconder intenciones negativas; las líneas del dibujo de la planta de una construcción pueden esconder las trampas y los obstáculos que en ellas se esconden. Finalmente, se presentan objetos, estructuras y maquetas arquitectónicas humanizadas que reflejan las complejidades de la vida humana y sus fluctuaciones.



Figura 6. Imagen propia. Exposición en el Centro de Historias de Zaragoza. 2021.

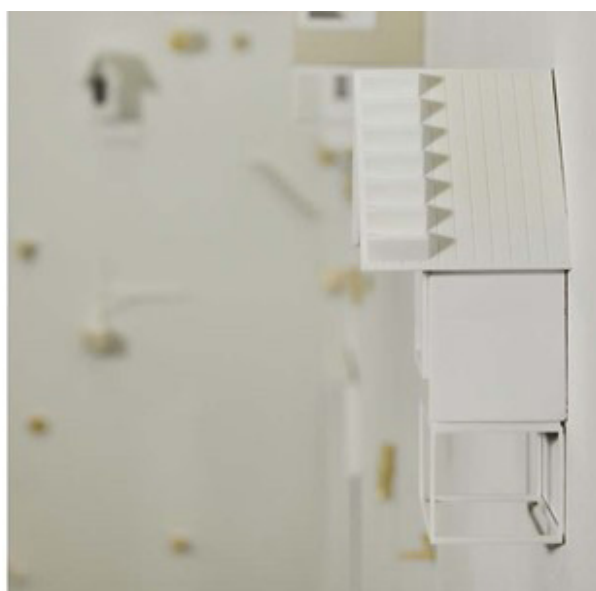


Figura 7. Imagen propia. Exposición en el Centro de Huarte de Arte Contemporáneo. 2020.



Figura 8. Imagen propia. Exposición en el Centro de Huarte de Arte Contemporáneo. 2020.

6. CONCLUSIONES

El arte es una territorio al que se llega no tanto para implantar algún tipo de gesto o imagen, “sino para continuar e intervenir aquello que se inició en otro espacio-tiempo” (Mayer, 2015). Al ser sensibles a los edificios y a los objetos cotidianos para percibir un “aura” capaz de transmitir y evocar emociones que trascienden su funcionalidad, se evidencia la proyección emocional y metafórica que los seres humanos transfieren a su entorno (Munari, 2019). Para ello es importante observar lo que éstos nos dicen antes de asignarles de manera mecánica ciertos patrones de significado (Moxey y Hernández, 2016). Es importante que los arquitectos y diseñadores tengan en cuenta cómo afectan emocionalmente sus creaciones sobre los usuarios, siendo fundamentales factores como las formas, la iluminación, el color y los materiales (Rognoli y García, 2020). Esta capacidad para comunicar mensajes visuales puede ser empleada intencionadamente por artistas y diseñadores para transmitir conceptos complejos. La comprensión de estas metáforas visuales y significados subyacentes requieren un nivel mínimo de educación estética (Marín, 2005). Sin una formación y cultura visual apropiada, la percepción inicial de los objetos y espacios tiende a quedarse en interpretaciones superficiales, ya que las lecturas profundas y las metáforas visuales complejas suelen pasar desapercibidas (Ursúa Astrain, 2016). Resulta fundamental fomentar una mayor conciencia y educación estética para que tanto el creador como el espectador, puedan apreciar, comprender y ser capaces de beneficiarse del potencial expresivo de su entorno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arnheim, Rudolf. 2023. *Visual thinking*. Berkeley, CA.: Univ of California Press.

Banaei, Maryam, Ali Ahmadi, Klaus Gramann, y Javad Hatami. 2020. «Emotional evaluation of architectural interior forms based on personality differences using virtual reality». *Frontiers of Architectural Research* 9 (1): 138-47. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2019.07.005>

Barros, Laura. 2021. *Habitar (se): El cuerpo como lugar*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Bauman, Zygmunt. 2013. *Sobre la educación en un mundo líquido*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bertamini, Marco, Letizia Palumbo, Tamara Nicoleta Gheorghes, y Mai Galatsidas. 2016. «Do Observers like Curvature or Do They Dislike Angularity?» *British Journal of Psychology* 107 (1): 154-78. <https://doi.org/10.1111/bjop.12132>

Botton, Alain de. 2021. *La arquitectura de la felicidad*. Barcelona: Penguin Random House.

Diego, Estrella De. 2022. *El Prado inadvertido*. Barcelona: Anagrama.

Eberhard, J. P. (Ed.). (2008). *Brain landscape the coexistence of neuroscience and architecture*. New York: Oxford University Press.

Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., & Rizzolatti, G. (1996). Action recognition in the premotor cortex. *Brain*, 119(2), 593-609. <https://doi.org/10.1093/brain/119.2.593>

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.

Hevner, K. 1935. «Experimental studies of the affective value of colors and lines». *Journal of Applied Psychology* 19:385-98. <https://doi.org/10.1037/h0055538>.

Jung Carl, G. 1966. «El hombre y sus símbolos». Madrid: Aguilar.

Lundholm, H. 1921. «The Affective Tone of Lines: Experimental Researches». *Psychological Review* 28:43-60. <https://doi.org/10.1037/h0072647>

Makanadar, Ashish. 2024. «Neuro-adaptive architecture: Buildings and city design that respond to human emotions, cognitive states». *Research in Globalization* 8 (junio):100222. <https://doi.org/10.1016/j.resglo.2024.100222>.

Marin, Ricardo. 2005. *Didáctica de la Educación Artística para primaria*. Massachusetts: Pearson.

Maupassant, Guy de. 1981. *Qui sait?*. Phonereader.

Mayer, Mariano. 2015. «Yann Sérandour». *NEO2*, 1 de mayo de 2015.

Moxey, Keith PF, y Miguel Ángel Hernández. 2016. *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*. Sans Soleil.

Munari, Bruno. 2018. *Fantasía*. Madrid: Leya.

———. 2019. *Artista y diseñador*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Norman, Donald A. 1998. *La psicología de los objetos cotidianos*. Vol. 6. Vitoria: Editorial Nerea.

Poffenberger, A. T., y B. E. Barrows. 1924. «The Feeling Value of Lines». *Journal of Applied Psychology* 8:187-205. <https://doi.org/10.1037/h0073513>.

Revilla, A. (2013). Imagen y palabra, el conocimiento en las plásticas artísticas negroafricanas. En Mindán Manero, J., et. al., (2013, junio). *VIII Boletín de estudios de filosofía y cultura; estéticas de la imagen, estéticas de la palabra*, 8(6) P. 267-288. ISSN: 1699-5244. <http://fundacionmindanmanero.org/publicaciones/>

Revilla, A. (2015). El proceso cognitivo en las representaciones de infantil a través del pensamiento visual. En Mindán Manero, J., et. al., (2015, junio). *X Boletín de estudios de filosofía y cultura; estéticas de la imagen, estéticas de la palabra*, 10(1), P. 131-138. ISSN: 1699-5244. <http://fundacionmindanmanero.org/publicaciones/>

Rognoli, Valentina, y Camilo Ayala Garcia. 2020. «Materia emocional: los materiales en nuestra relación emocional con los objetos». *Revista Chilena de Diseño: Creación y Pensamiento* 3 (4): 1-15. <https://doi.org/10.5354/0719-837x.2018.50297>.

Rooney, Kevin K., Robert J. Condia, y Lester C. Loschky. 2017. «Focal and ambient processing of built environments: intellectual and atmospheric experiences of architecture». *Frontiers in psychology* 8:326. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00326>

Rosa, María Asunción Salgado-de la, Javier F. Raposo-Grau, y Belén Butragueño. 2023. «Arquitectura fisiológica. Propuestas artísticas para hábitats futuros». *Arte, Individuo y Sociedad* 35 (2): 543-62. <https://doi.org/10.5209/aris.83883>.

Schopenhauer, Arthur, y Luis Fernando Moreno Claros. 2010. *El mundo como voluntad y representación*. Vol. 1. Madrid: Gredos.

Tobin, Mónica del Carmen Aguilar, y Andrés Abraham Elizalde García. 2018. «Arte y Diseño, semejanzas y diferencias». *Psicumex*, n.o 7, 11-14.

Ursua Astrain, R. (2016). *La perspectiva olvidada en el proceso de percepción visual de los espacios cotidianos y de creación: análisis de su aplicación en el arte contemporáneo* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).