



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

Hoteles del bienestar: estudio de casos (2 de 2)

Trabajo Final de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura
ETS de Arquitectura de Valencia

Autor: Alfredo Pascual Millán

Tutor: Javier Poyatos Sebastián

Noviembre 2016

RESUMEN

Palabras clave: hoteles, bienestar, ambiental, fenomenología, habitar.

“Hoteles del bienestar: estudio de casos (2 de 2)” constituye un proyecto teórico-práctico que investiga el bienestar ambiental a través de la arquitectura de hoteles contemporánea, tomando como base la experiencia humana desde el punto de vista de la fenomenología del habitar. En la fase hermenéutica se desarrolla un método de análisis fenomenológico de carácter empírico basado en los niveles del habitar – corpóreo-sensoriales y anímicos – junto a sus sinergias; entendidos como los componentes esenciales que, al relacionar al habitante con el ambiente, integran la experiencia del habitar. Posteriormente se aplica el método de análisis cualitativo desarrollado a tres casos modélicos de estudio fuera del continente europeo, escogidos tanto por su calidad arquitectónica y constatada satisfacción de los usuarios como por su alto grado de bienestar ambiental.

ABSTRACT

Keywords: hotels, well-being, environment, phenomenology, dwelling.

“Well-being Hotels: case studies (2 out of 2)” is a theoretical and practical project that investigates the environmental well-being through the contemporary architecture of hotels, based on the human experience from the point of view of the phenomenology of dwelling. The hermeneutics phase develops an empirical and phenomenological method of analysis based on the levels of dwelling – sensory and mood – alongside their synergies; as they are understood as essential components that integrate the experience of dwelling by relating the inhabitant with the architectural environment. Afterwards, the qualitative analysis method developed is subsequently applied on three exemplary case studies outside the European continent, chosen both for its architectural quality and proven user satisfaction, as well as its high degree of environmental well-being.

RESUM

Paraules clau: hotels, benestar, ambiental, fenomenologia, habitar.

“Hotels del benestar: estudi de casos (2 de 2)” constitueix un projecte teòric-pràctic que investiga el benestar ambiental per mitjà de l'arquitectura contemporània d'hoteles, prenent com a base l'experiència humana des del punt de vista de la fenomenologia de l'habitar. En la fase hermenèutica es desenvolupa un mètode d'anàlisi fenomenològic de caràcter empíric basat en els nivells de l'habitar – corpori-sensorials i anímics – tenint en compte les sinergies establertes; entesos com els components essencials que, relacionant l'habitant amb l'ambient, integren l'experiència de l'habitar. Posteriorment s'aplica el mètode d'anàlisi qualitatiu desenvolupat a tres casos modèlics d'estudi que pertanyen fora del continent europeu, escollits tant per la seva qualitat arquitectònica i constatada satisfacció dels usuaris com per l'alt grau de benestar ambiental.

Índice

1. Especificaciones previas	pág	1
2. Introducción	pág	2
3. Marco Teórico	pág	3
4. Objetivos	pág	3
5. Desarrollo del método	pág	4
6. Aplicación del método	pág	26
7. Conclusiones	pág	61
8. Bibliografía	pág	65
9. Relación de figuras	pág	67

1. Especificaciones previas

Es preciso destacar que, dada la extensión y complejidad de la investigación, el proceso previo de teorización se ha realizado de manera conjunta entre ambos autores¹. Hecho que ha derivado en una mayor y contrastada elaboración crítica. Mientras, la selección de casos de estudio, su posterior estudio y análisis se ha llevado a cabo de forma individual.

¹ María del Carmen Conca Tortosa, autora de “Hoteles del bienestar: estudio de casos (1 de 2)”.

2. Introducción

52.500.000 es el número de turistas que visitó España en los primeros ocho meses del 2016, un récord histórico que se refleja también en 46.400.000 pernoctaciones registradas en establecimientos hoteleros únicamente durante el mes de agosto del mismo año. Económicamente se traduce en 53.296.000.000,00€ de gasto realizado en España por turistas internacionales aún a expensas de cerrar el año; lo que proporciona una idea de la magnitud e importancia del sector turístico español.¹

Dentro de este espectro socio-económico, los hoteles representan una pieza esencial del motor turístico, siendo además reflejo directo de su calidad. A su vez, los hoteles también suponen el perfecto paradigma del bienestar y por ello constituyen el eje sobre el que orbita esta investigación.

Si bien tradicionalmente se ha recurrido al PIB (producto interior bruto) como indicador del nivel de vida de un país, en un mundo cada vez más cualitativo, el bienestar ha pasado a ser el término por excelencia en cuanto a calidad de vida. Sin embargo la arquitectura contemporánea, en la mayoría de los casos, no ha seguido esta evolución sino que, con cierta tendencia al amaneramiento, se ha quedado con frecuencia estancada en el esteticismo, dejando de lado la dimensión antropológica.

Desde una perspectiva arquitectónica, el componente fundamental para la satisfacción humana es el bienestar ambiental, tema de muy amplio recorrido que habitualmente ha sido tratado cuantitativamente. Este hecho ha derivado en hipótesis científico-técnicas que definen horquillas de confort higrotérmico, acústico, lumínico etc., las cuales consideran aspectos puramente fisiológicos y eluden la experiencia humana integrada. Si bien es obvio que el bienestar depende, en parte, de una componente subjetiva -cada individuo y sus condiciones particulares-, también existe un gran consenso consecuencia de la común condición humana. De ahí que para este estudio cualitativo sobre la experiencia del habitar, se haya tomado como base la fenomenología arquitectónica.

Si bien la fenomenología como concepto filosófico cuenta con amplio recorrido histórico, su aplicación a la arquitectura, en relación a la experiencia intuitiva o evidente del habitar, es relativamente reciente. Aquí se realiza un estudio fenomenológico de tipo empírico, no tanto basado en un desarrollo filosófico, sino en la articulación conceptual de la experiencia directa del habitar. A partir de este enfoque fenomenológico, se pretende el desarrollo de un método analítico, creativo y proyectual, cuya base es el bienestar ambiental. Para ello se estudiará la percepción del espacio a través de los niveles habitativos del ser humano -corpóreo-sensoriales y anímicos- teniendo en cuenta las sinergias que se establecen.

¹ Según la nota de prensa del Instituto Nacional de Estadística (INE) del 30 de septiembre de 2016. URL < http://www.ine.es/dyns/INEbase/es/categoria.htm?c=Estadistica_P&cid=125473557686 > [Consulta: 1 de octubre 2016]

3. Marco Teórico

El punto de partida de la fenomenología aplicada a la arquitectura se ubica en Estados Unidos de la mano de Charles W. Moore, con su tesis 'Water and Architecture' (1958) desarrollada en la universidad de Princeton. Mientras que su desarrollo en Europa se produjo en torno a las décadas de los 70 y 80 alcanzando su apogeo con figuras como Christian Norberg-Schulz y su libro 'Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture' (1979) quien, altamente influenciado por el existencialista alemán Martin Heidegger, consiguió convertirse en lectura de referencia en cuanto a la fenomenología aplicada al campo del diseño arquitectónico.

Por otro lado, la 'School of Comparative Studies' de la universidad de Essex bajo la influencia de Dalibor Vesely ('The Architectonics of Embodiment in: Body and Building', 2002) y Joseph Rykwert ('The Dancing Column: On Order in Architecture', 1996) constituyeron los cimientos sobre los que se asentó la nueva generación de arquitectos fenomenologistas como David Leatherbarrow, Alberto Pérez-Gómez y Kenneth Frampton entre otros. A lo largo de los años 90, conforme el estudio de la fenomenología se establecía en las academias de arquitectura, se desarrollaron seminarios teóricos con la intención de expandir el rango de ideas más allá de las inicialmente aportadas por los filósofos Gastón Bachelard y Martin Heidegger. Estos incluyeron a pensadores como Maurice Merleau-Ponty ('Phénoménologie de la Perception' 1945) y Hannah Arendt.

En el siglo XXI, el enfoque fenomenológico se mantiene en evolución, habiéndose realizado hasta la fecha dos conferencias internacionales de Arquitectura y Fenomenología (Haifa 2007 y Kyoto 2009) y múltiples publicaciones teóricas en las que destacan el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa ('The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses', 1996) y el británico-libanés Nader El-Bizri ('The Phenomenological Quest between Avicenna and Heidegger', 2000). En el terreno práctico de la arquitectura fenomenológica contemporánea son notorios los arquitectos Peter Zumthor, Steven Holl y Daniel Libeskind.

4. Objetivos

1. Desarrollo de un método de análisis fenomenológico del bienestar ambiental, con posible aplicación creativa y proyectual.
2. Selección de casos -hoteles- contemporáneos paradigmáticos y representativos en los que esté constatado un alto grado, tanto de satisfacción por parte de los usuarios como de calidad arquitectónica.
3. Presentación y estudio arquitectónico de los casos seleccionados.
4. Aplicación del método de análisis fenomenológico del bienestar ambiental a cada caso.
5. Conclusión de los fenómenos ambientales que participan en mayor medida del bienestar en los hoteles y por tanto del grado de satisfacción de los usuarios.

5. Desarrollo del método

El estudio de cada caso-hotel propuesto se desarrolla en tres fases. Primero se parte de una presentación arquitectónica; un análisis descriptivo no pormenorizado, de carácter conciso y ecuánime. Delimitado a la comprensión de la obra y su contexto, por ende, se apoya en infografía -tanto técnica como no- y abarca las siguientes dimensiones de la configuración arquitectónica del hotel: la adecuación y respuesta al lugar, el edificio en sí (estructura, programa, distribución, materialidad, tipo...) y la continuidad arquitectónica en el interiorismo y exteriorismo.

Seguidamente se procede con el estudio del bienestar ambiental propiamente dicho, particularizando, en inicio, un análisis de bienestar en cada ámbito arquitectónico relevante dentro del proyecto (habitaciones, restaurante, terraza, etc.) que valora el grado de satisfacción integrada del usuario en dicho ámbito. Un estudio fenomenológico de tipo empírico a partir de los niveles del habitar: corpóreo-sensoriales (los cinco sentidos tradicionales y la cinestesia), anímicos (pensamiento, emociones y empatía) y sus sinergias.

Finalmente y a modo de conclusión, el estudio de cada caso se ultima con un análisis del bienestar ambiental en el conjunto arquitectónico, en el cuál se pondera la experiencia absoluta del bienestar y la satisfacción de la configuración arquitectónica global del hotel.

Esquema metodológico:

1. Presentación arquitectónica
 - a. Dimensiones de la configuración arquitectónicas
 - a.i. Adecuación al lugar
 - a.ii. Edificio
 - a.iii. Continuidad arquitectónica en el interiorismo/exteriorismo
2. Análisis de bienestar en cada ámbito arquitectónico relevante
 - a. Niveles corpóreo-sensoriales del bienestar
 - a.i. Vista
 - a.ii. Tacto
 - a.iii. Oído
 - a.iv. Olfato
 - a.v. Gusto
 - a.vi. Cinestesia
 - b. Niveles anímicos del bienestar
 - b.i. Pensamiento
 - b.ii. Emociones
 - b.iii. Empatía
3. Análisis de bienestar en el conjunto arquitectónico

Se procede a la explicación singular y detallada de los nueve niveles del habitar en su concepción como aspectos fundamentales de la experiencia de bienestar ambiental:

Niveles corpóreo-sensoriales del bienestar ambiental:

Vista

“Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que no solo pueden ver sino que son capaces de verse a si mismos viendo”

Peter Sloterdijk¹, Extrañamiento del mundo (1993)

La cultura occidental vive en lo que se conoce como 'Ocular-centrismo'²: el privilegio epistemológico de la vista sobre el resto de sentidos. Histórica e irónicamente es el sentido en el que más confiamos, pero también él que más nos engaña; insensibilizado a base de sobre-exponerlo continuamente. La preponderancia actual del ojo lleva a la excesiva racionalización del objeto (y el espacio), al relego del resto de sentidos, quedando impedida la experiencia sinérgica y con ello se desarrolla cierta insensibilización anímica. Con los avances tecnológicos -fotografía, cine, impresión y digitalización- la supremacía de la vista se ha afianzado más si cabe, la multiplicación y repetición sin fin de contenido visual nos ha empapado, como describe Italo Calvino³, de “una infinita lluvia de imágenes”. Nos hemos tornado devoradores insaciables, veloces e irreflexivos, capaces -en teoría- de comprender un proyecto en tan solo una docena de 'clicks' y unas cuantas fotografías: frontales, fijas y enfocadas que olvidan por completo la amplitud periférica de nuestra experiencia visual.

7

Martin Heidegger, Michael Foucault, Jacques Derrida o Maurice Merleau-Ponty, entre otros, han criticado severamente este reino visual, cada uno a su manera, han puesto de manifiesto la necesidad de destronar al ojo de su aventajada posición. Merleau-Ponty, por su lado, propuso una visión osmótica, receptiva y conjunta, entre el cuerpo que siente y los objetos observados -la percepción no supone una suma de informaciones sensoriales, sino una estructura compleja pero singular de lo que capta todo el ser- en contraposición a la visión del 'ojo cartesiano'⁴, imparcial, atemporal, acorporal y segregada de la realidad tangible que le rodea. Heidegger los denominó 'ojos narcicista y nihilista'⁵, pues juntos han llegado a subyugar toda la producción cultural y artística que nos rodea, volviéndonos apáticos por naturaleza y egocéntricos por definición. Han hecho de la arquitectura un medio de declaración personal, una imagen atractiva y sugerente, hedonista, que deja de lado la dimensión antropológica,

1 Filósofo alemán y catedrático en la Escuela de Arte y Diseño de Karlsruhe, Alemania.

2 PALLASMA, J. (2006). Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili.

3 Periodista y escritor italiano del S.XX. (Las ciudades invisibles, 1972)

4 MERLEAU-PONTY, M. (2012). Phenomenology of perception. New-York: Routledge.

5 HEIDEGGER, M. (2012). Ser y Tiempo. Madrid: Trotta.

colectiva y social; naturales en la arquitectura.

En su libro 'Oralidad y escritura (1982)', W. J. Ong apunta que fue en el momento en el que se pasó a transmitir la cultura de forma escrita y no oral, cuando el espacio - en principio sonoro - se volvió visual. Afirma que "el predominio del oído en el mundo del pensamiento y la expresión se vio remplazado por el predominio de la vista [...]", transfigurando la realidad a un continuo de datos impersonales: "[...] la escritura encierra la palabra oral tiránicamente y para siempre en el campo visual [...]"¹. El predominio de la vista ha derivado en lo que Pallasmaa ha descrito en numerosos textos como "arquitectura retiniana"², que deriva en el olvido de la conexión del saber tácito del cuerpo. La hegemonía de la vista, empero, no implica necesariamente una animadversión con el resto de sentidos pues no hay más que observar la arquitectura griega la cual supone, con su proporción y corrección óptica, un deleite de la vista pero también estimula, a través del ojo, las sensaciones hápticas más íntimas.

Actualmente se puede volver a un balance sensorial si somos capaces de eximir a la visión de su ansia de poder y desenfocarla, como destacaba Merleau-Ponty, hacia un modelo más empático y colaborativo³. La vista tiende buenamente a participar con el resto de sentidos, el ojo palpa, saborea e identifica desde la lejanía antes de que el resto de sentidos de proximidad confirmen la experiencia; lo distante y lo cercano forman una amalgama sensorial consecuente y afín.

En "Fenomenología de la percepción"⁴ la percepción -visual- del color se ve afectada drásticamente por la iluminación y la superficie de los objetos que entran dentro del campo perceptivo. Por lo tanto nunca percibimos colores 'puros', aunque los interpretemos gracias a otros aspectos del objeto en cuestión, es decir: el escorzo 'color' de un ladrillo, por ejemplo, no aparece nunca separado de sus escorzos 'iluminación', 'superficie', 'textura', 'forma' etc. Y aquí es donde los métodos tanto empiristas como intelectualistas no logran dar solución al problema de las constancias cromáticas: ¿cómo es que percibo un color como uniformemente repartido cuando el objeto con color presenta multitud de matices que varían temporalmente? Para el autor francés, lo percibimos estable porque efectivamente siempre viene acompañado de otras apariciones sensibles que somos capaces de estructurar. Fenomenológicamente, con nuestro cuerpo podemos desagregar la estructura compleja de un espacio, o un edi-



fig 1. DALÍ I DOMÈNECH, S. (1938). La imagen desaparece [Óleo sobre lienzo]. Teatro-museo Dalí, Figueras, España.

1 ONG, J.W. (1982). Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra. Mexico, D.F: Fondo de Cultura Económica

2 PALLASMA, J. (2006).

3 MERLEAU-PONTY, M. (2012).

4 Ídem.

ficio, en sub-estructuras subyacentes y superpuestas hasta llegar al propio ladrillo en sí mismo.

La fenomenología perceptiva sentó las bases de la teoría 'gestalt'⁵, que intenta dar explicación al modo en que la mente configura, mediante un conjunto de leyes, los elementos que llegan a ella a través de la percepción o de la memoria. Tratando de arrojar luz a nuestra manera de entender las formas u otros fenómenos como la relación fondo-figura, la 'multiestabilidad perceptiva' o nuestra tendencia a simplificar en 'buenas formas' construcciones complejas. Por tanto, al contemplar un espacio arquitectónico procedemos intuitivamente a una descomposición estructural, con su consiguiente entendimiento espacial, además de englobar sus formas y analizar proporciones, conjuntos o repeticiones, colores y texturas.



fig 2. LIND, A. (1984). Tokonoma en Rōyan-ji, Kyoto. [Fotografía].

Son varios los factores que influyen en la satisfacción visual del bienestar ambiental, entre ellos destaca la iluminación, una de las funciones primordiales del cobijo. Varios teóricos, como Juhani Pallasmaa o Luís Barragán, critican en la arquitectura la luz resplandeciente y homogénea por debilitar la experiencia espacial y matar la curiosidad. La sombra y la penumbra activan la imaginación junto con la 'visión periférica inconsciente', dan profundidad amén de fomentar el recogimiento y la intimidad. El arquitecto no debería tanto proyectar con luz, como con sombra: es el claroscuro el culmen de los grandes espacios arquitectónicos del barroco, “la sombra inhala luz y la iluminación la exhala”⁶. Ese gusto por lo crepuscular y lo sombrío se aprecia en el 'toko no ma', un espacio de la vivienda japonesa concebido para resaltar las propiedades de la sombra y colocar una pintura valiosa junto a un delicado arreglo floral. Sobre el cuál Junichiro Tanizaki escribió: “[...]y aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable,[...] esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad.”⁷

5 “La teoría psicológica inicial de la Gestalt, basándose en consideraciones objetivas de la realidad, sostenía que la percepción, como fenómeno gobernado por leyes estructurales internas, tiene un carácter total y que los objetos son estructuras formales dotadas de organización autónoma; se afirma así el principio base según el cual el todo es más que la suma de sus partes.” ARREDI, M(2006) *Analitica dell’immaginazione per l’architettura*. Venezia: Marsilio.

6 PALLASMA, J. (2006).

7 TANIZAKI, J. (1998-2004). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

Tacto

“Asir el pomo o la manija de una puerta equivaldría a darle un apretón de manos al edificio.”

Juhani Pallasmaa ¹

Desde siglos atrás, la arquitectura ha ido pivotado en torno a lo conceptual – decoro, forma, espacio, función etc.- obviando aspectos sensoriales y corpóreos. Del mismo modo, el aprendizaje se ha racionalizado excesivamente negando los aspectos cognitivos propios de la intuición biológica. Si pensamos en un bebé explorando los misterios que lo rodean, sin duda, nos vendrá a la mente un pequeño ser que todo lo toma, lo toca, lo chupa, lo muerde si es el caso; tras este instintivo proceso farfulla los resultados de su investigación y se dirige a otros objetos. Es en este acercamiento al mundo tan temprano y básico que se manifiesta la naturaleza háptica -referido al conjunto de sensaciones derivadas de todo aquello que no es ni visual ni auditivo y, por tanto, involucra el tacto- del ser humano. A través del tacto percibimos textura y temperatura, aprendemos a medir la energía necesaria para asir una herramienta o acariciar una flor, ‘La mano es la ventana a la mente’ sentenció Imanuel Kant². Sin embargo, este sentido está continuamente relegado en nuestras vidas; no está comúnmente aceptado empezar a conocer a través de las manos, no desciframos los rostros por sus pliegues y asumimos el dogma ‘no tocar’.

10

El arte es por excelencia la disciplina de los sentidos pero no siempre se ha dado a ellos de la misma manera. Durante el renacimiento se estableció una jerarquía de sentidos que encumbró la vista y condenó el tacto. El mundo de los sentidos -dijo Galileo³- no es más que un jeroglífico sin descifrar y por eso no puede haber ciencia si, junto a las experiencias sensibles, no se llevan a cabo las demostraciones necesarias en las que las matemáticas se convierten en instrumentos indispensables de prueba. Contrariamente, las representaciones pictóricas barrocas pintaban con tal ahínco telas y figuras que la obra logra atravesar la memoria retiniana grabándose un recuerdo háptico. Las prietas y musculadas figuras de Pedro Pablo Rubens en ‘Las tres gracias’ se relacionan entre ellas de tal forma que en nuestra piel sentimos la suya. En ‘El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa’ de Jan Van Eyck, el manto de la señora Arnolfini está tan detalladamente texturizado que la sombra de sus pliegues nos induce a la catarsis visual, a la emancipación sensorial. Los pintores impresionistas desmaterializan luz y funden colores en persecución de una realidad momentánea y sensorial, un recuerdo instantáneo de



fig 3. BLISS, S. (2005). La alfarería [Fotografía].

¹ PALLASMAA, J. (2012). La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal. Barcelona: Gustavo Gili.

² Sobre el juicio estético y la analítica de lo bello: KANT, I. (2006). Crítica del Juicio. Barcelona: Espasa

³ El método científico de Galileo parte de la experiencia sensible y termina con la comprobación experimental de lo demostrado.

la mano del paisaje sobre el ser. Maurice Merleau-Ponty aseguró que la tarea de la pintura de Cézanne es ‘hacer visible cómo nos toca el mundo’⁴.

Por su parte, la tarea de la arquitectura es hacer tangible lo abstracto, concretar la imaginación. El arquitecto materializa el escenario de la experiencia habitativa contando, a través de su obra, una historia. Sigurd Lewerentz⁵ dejó plasmado en los cerámicos muros de la iglesia de St. Mark (Estocolmo), entre juntas gruesas de mortero, la voluntad manual de cada albañil. No sin antes convencerlos de que el muro se enluciría posteriormente, pues de otro modo no habrían ejecutado la obra de fábrica de forma tan íntima, áspera, brusca y espontánea. Y nosotros no habríamos sido capaces de leer con la mano su historia y orografía, de sentir en nuestra piel la densidad y el peso. Ser capaces de comprender la previa dimensión artesanal y el esfuerzo manual de los espacios que vivimos.

El habitante ofrece su cuerpo como canal háptico y el edificio lo recibe progresivamente en todas sus esferas proxémicas –desde la más distante contemplación de su volumen, al íntimo abrir de una puerta-. La experiencia del habitar se nutre de estos actos hápticos para configurar recuerdos que se urden con la trama de hilos que el resto de sentidos proporcionan. La arquitectura táctil apela a nuestras emociones desde lo más privado, desde lo personal, nos vuelve receptivos y nos inunda. Puesto que el sentido del tacto es una fuente de información inmensa, difícilmente podremos empatizar con una arquitectura anti-ergonómica y no háptica pues esta se nos antojará distante, hostil y carente de humanidad. La arquitectura del bienestar ambiental debe abrazar la naturaleza táctil del ser humano como parte connatural del proceso cognitivo del habitar; siendo esta un ingrediente fundamental de la satisfacción plena.

11



fig 4. GIRONÉS, T. (2007). Museo megalítico en Seró, Lleida [Fotografía del arqu.].

4 PALLASMAA, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
5 Arquitecto y diseñador de mobiliario sueco (1885-1975)

Oído

“El sonido es como un material de construcción capaz de crear límites invisibles y definir espacios”

Bernhard Leitner¹

El sonido es quizás el segundo sentido –por detrás de la vista– más sobreexpuesto en la actualidad. Vivimos en una continua sinfonía de sonidos artificiales incluso cuando creemos estar en el más absoluto silencio. Las alarmas de los smartphones, el imparable rugir del tráfico, los incesantes hilos musicales de los centros comerciales y un gran etcétera van provocando una progresiva deficiencia auditiva que nos aísla de los sonidos verdaderos, puros y reales en sí mismos.

Esta manera superflua de tratar el sonido ha potenciado que la arquitectura de los últimos siglos, pese a los múltiples estudios realizados sobre el binomio acústica y bienestar, deje paulatinamente de lado la intención acústica dentro del proceso de proyecto – salvo en los casos en los que el programa lo exige como salas de conciertos, teatros o auditorios– dando como resultado obras no comprometidas con la variable acústica en cuanto a su potencial efecto sobre el ser humano. Esto además de suponer una pérdida sensorial en la experimentación del espacio, nos priva en cierto modo de su comprensión.

El sonido es fundamental para el ser humano porque nos aporta información cognoscitiva sobre el entorno en el que nos hallamos inmersos, es decir, a través del oído podemos categorizar una determinada sonosfera² (conjunto de sonidos y objetos sonoros característicos de un determinado contexto). Así cada espacio arquitectónico concreto define una sonosfera propia: las campanas y los ecos gregorianos de una iglesia, las pisadas huecas y sonoras de una casa abandonada o el trémulo vibrar de voces infantiles en un colegio. Negar los sonidos propios de un espacio concreto o transmutarlos por otros es descontextualizarlo, desarraigar una parte intrínseca del mismo. ‘Todo espacio funciona como un gran instrumento; mezcla los sonidos, los amplifica y los transmite a todas partes. Imaginemos que eliminamos todos los ruidos ajenos al edificio. ¿Sigue teniendo el edificio un sonido? Yo creo que todo edificio emite un sonido.’ defiende Peter Zhumtor³.

La naturaleza del sonido omnipresente y omnidireccional hace que nos veamos envueltos por la atmósfera que crea, siendo al mismo tiempo partícipes de la acción. El sonido se nutre del espacio –no hay sonido en el vacío absoluto– y al mismo tiempo lo conforma, esculpe volúmenes, delimita contornos y dimensiona formas. En el Museo Judío de Berlín, obra del arquitecto D. Libeskind, pode-



fig 6. MUÑOZ, J. (1990). Conversation Piece 1 [4 figuras de bronce soldadas].

1 Arquitecto y compositor austriaco que trabaja con la ‘especialización’ del sonido, utilizándolo “como material de construcción capaz de crear límites invisibles y definir espacios”. BERNHARD, L. (1977) Manifiesto Sonido-Espacio. Nueva York.

2 MIYARA, F. (2001). El sonido, la música y el ruido. Revista Tecnopolitán. N° marzo-abril

3 ZUMTHOR, P. (2006). Atmósferas: entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor. Barcelona: gustavo Gili

mos llegar a escuchar el sonido por su ausencia a través del juego de volúmenes de hormigón e incómodos vacíos, proyectándose una complejidad sensorial, que evoca la angustia de los judíos en persecución. Esto implica que en la convergencia del sonido con el resto de dimensiones arquitectónicas radica un referente expresionista de la personalidad de cada espacio.

Además el sonido posee una delicadeza extrema y es fácilmente mutable, el hecho de añadir un determinado ente u objeto al espacio modifica radicalmente la respuesta acústica del mismo. De ahí la importancia de los materiales empleados tanto en la construcción como en los acabados, pues al igual que las distintas notas se agrupan según unas reglas armónicas, los materiales deberán conjugarse con una intención concreta que favorezca las virtudes de las partes en relación con un conjunto específico y único. Podemos asegurar que distintas cajas vacías tendrán respuestas sonoras diferentes en función del material con el que se hayan construido, pero además se podrá constatar que el sonido 'caja vacía' siempre será diferente del sonido 'caja llena', demostrando que el sonido es transferible y participativo.



fig 5. VERMEER, J. (1658). La lechera [óleo sobre lienzo]. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

Por otra parte, debido a las sinergias que somos capaces de establecer entre los distintos sentidos y a lo que aprehendemos del mundo que nos rodea, podemos establecer que como cita Francesc Daumal i Domènech⁴ existen sonidos propios y sonidos foráneos, atendiendo a si se corresponden o no con el que cabe esperar que producirá el material antes de haberlo hecho sonar. Así, por ejemplo, el pisar sobre un suelo de madera produciremos un sonido propio y característico que responde con concordancia a su apariencia, si en cambio caminamos sobre un linóleo que imite surcos y betas escucharemos una discordancia, una enarmonía, una sinergia contradictoria e incompleta.

Tradicionalmente a la arquitectura en general y más concretamente a los hoteles, se le ha exigido serenidad -componente esencial del bienestar ambiental-, esto implica cierto grado de quietud auditiva y silencio receptivo. La dimensión auditiva de la arquitectura debe ser capaz de centrar nuestra atención en la propia experiencia, intensificando y arrojando un haz de consciencia tanto sobre el espacio habitado como sobre el ser que habita. Por ello cada edificio, cada estancia, cada recoveco, debe proyectarse fiel a su natural 'sonosfera', la voz del espacio debe suponer un reflejo directo de su realidad tangible y un despertar de la sensibilidad del oyente.

⁴ DAUMAL-DOMÈNECH, F. (2002). Arquitectura acústica : poética y diseño. Barcelona: Ediciones UPC

Olfato

“Mi chiedevano: cosa c'è di più bello nella vita? [...] io solo rispondeva: 'l'odore delle case dei vecchi'. Ero condannato alla sensibilità!”

Jap Gambardella en 'La grande bellezza'¹

Pese a que el ser humano, dentro del reino animal, no destaca precisamente por tener un olfato notable aún somos capaces de diferenciar entre más de diez mil olores distintos. Y a menudo es el olfato, de entre todos los sentidos, el que genera la más persistente memoria. Muchos no tendremos una imagen clara de ciertos hogares que visitábamos de niños, pero si tenemos un recuerdo olfativo individual que activa lo olvidado por la memoria retiniana y es capaz de revivir diluidas imágenes y experiencias pasadas. “La nariz hace que los ojos recuerden”² asegura Pallasmaa.

Residimos en un mundo de olores complejos y característicos, donde a cada espacio se le asocia un efluvio aromático que genera una lectura sinestésica y emocional. Desde el tierno y cálido aroma de una panadería al denso y rústico olor a cuero de una marroquina o el sugerente y revitalizador perfume a café recién hecho de una cafetería hasta la particular esencia de un pueblo costero donde el olor de la brisa, las algas y el salitre nos hace sentir la inmensidad del océano. Incluso la vacuidad posee un aroma concreto, a hogar abandonado, que nos envuelve con su fragancia y nos atrapa en su historia; la de las rancias telas, las plantas marchitas y el polvo acumulado.

Este poder emocional y asociativo de la 'bienvenida' olfativa es bien conocido por expertos en marketing que diseñan desodorizantes concretos de 'marca' para sus tiendas, y así el cliente sea capaz de percibir en su nariz, el lujo o el frescor, la juventud o la inocencia, y además reconocer dicha 'marca' tanto en Milán como en Moscú e incluso inducir a un estado de ánimo o fomentar la compra. Pero es banal y simplista otorgar a un espacio un perfume vaporizado artificialmente cuando se puede disponer de una relación intrínseca, transversal y coherente entre lo que nuestros sentidos perciben y lo que nuestro cerebro procesa, es decir, gozar una experiencia holística. Imaginemos entonces: un patio cordobés y su profundo aroma floral; una vieja masía de muros de adobe con su acentuado aroma húmedo y térreo; y una catedral magnificente, con los poros de su piedra caliza saturados de incienso y espiritualidad. Se han formado imágenes completas. Ahora bien, ¿qué pasaría si intercambiásemos aleatoriamente el respectivo e inherente olor de cada situación? Sin duda la vivencia asimilada sería desconcertante, turbia y altamente contradictoria.



fig 7. MONET, C. (1916). Nenúfares. [óleo sobre tela]. Museo de la Orangerie, París, Francia.

¹ Toni Servillo como Jap Gambardella en 'La grande bellezza' (2013), film de Paolo Sorrentino.

² PALLASMA, J. (2006)

El olfato nos permite la comprensión de lo material a través de lo intangible, el aire, el vacío construido. Constituye un sentido de relación intermedia entre el distanciamiento de la vista, la reciprocidad del oído y la intimidad del tacto. “No solo se debería ir por el mundo con los ojos abiertos, sino con la nariz abierta”, sentencia el experto Hanns Hatt³. Estos aromas percibidos juegan un papel muy relevante en el bienestar ambiental, tanto por su capacidad sugerente y evocativa en lo que concierne pasado y presente, recuerdo e imaginación, como por actuar a modo de carta de presentación del aura de un espacio. Siendo el olfato un factor sensorial y fenomenológico, debe ser abordado desde la coherencia material y sus virtudes además de suponer una vía de continuidad arquitectónica.



fig 8. ZUMTHOR, P. & OUDOLF, P (2011). Serpentine Pavilion, Londres [Fotografía de John Offenbach].

3 Profesor catedrático en Fisiología y considerado uno de los mayores expertos en el estudio del olfato por sus descubrimientos sobre el efecto de los olores en el ser humano

Gusto

*“Me gustaría comerme este Verona,
pedacito a pedacito.”*

Adrian Stokes a John Ruskin.

Aunque quizá sea nuestro sentido más indirecto en el habitar, se refuerza altamente con el olfato, configurando juntos nuestro entendimiento químico del ambiente y, como se ha comentado con anterioridad, este dueto es el más propensos a inducir reminiscencias. El influyente crítico de arte del SXX. Adrian Stokes¹ destaca, en relación con la arquitectura, su incapacidad sensible de mantener en la memoria el recuerdo visual tanto como el bucal o el táctil. Recalcando de algún modo, la insinuación oral de los naturales materiales constructivos.

Existe una conexión sinestésica entre todos los sentidos y experiencias, especialmente el gusto, pese a ser el sentido menos expuesto, se impregna al escuchar determinadas melodías o rozar ciertas texturas. El uso de rojos vivos nos evoca un sabor picante, mientras que el marrón cálido se nos presenta dulce, otros como el naranja o el amarillo, y algunas tonalidades verdosas, se nos asemejan ácidos e incluso amargos. Esta respuesta sensorial se debe a que el sabor percibido es una combinación de temperatura, olor, sabor y textura, todo analizado a través de nuestras papilas gustativas y procesado en el lóbulos temporal-occipital; encargados cada uno del entendimiento auditivo y visual, respectivamente. No es de extrañar que la realidad tangible que percibimos afecte irremediabilmente a nuestra lectura 'oral' del espacio que nos rodea. En palabras de Pallasmaa, “El origen más arcaico del espacio arquitectónico está en la cavidad bucal”, y continúa, “hace 20 años me encontraba en California, a punto de entrar en un gris y duro edificio de piedra de los hermano Green, y tal como abrí la puerta y vi el deslumbrante y pulido mármol del umbral, yuxtapuesto a la tosca y porosa piedra exterior, no pude evitar si no agacharme y saborear la superficie con mi lengua”².

El sabor del espacio se asocia generalmente con aquellos lugares relacionados con alimentarse, su olor y aroma nos atrae intuitivamente. Como reafirma la tradición escocesa; en toda reunión familiar, por espaciosa que sea la casa, al final todos se aglomeran al calor de los fuegos de cocción en la estancia más pequeña pero más humana. No obstante, el aspecto gustativo de la arquitectura va más allá de cocinas y restaurantes, pues es capaz de generar fuertes vínculos emocionales con lugares y culturas. Tanizaki narra espléndidamente la experiencia holística de destapar un cuenco de sopa



fig 9. BUTTERWORT, C. (1992). Liking the Barcelona Pavillion. [Fotografía].

¹ Adrian Stokes (1902–72) fue un crítico, esteta, pintor y poeta inglés. Junto con John Ruskin y Walter Pater, uno de los críticos de arte más influyentes del S.XX, que exploró la reciprocidad entre color y textura en la arquitectura.

² PALLASMAA, J. (2012).

oriental, experiencia fácilmente comparable con la íntima cata de un espacio arquitectónico: “Desde que destapas un cuenco de sopa lacado hasta que te lo llevas a la boca, experimentas el placer de contemplar en sus profundidades oscuras un líquido cuyo color apenas se distingue del color del continente y que se estanca, silencioso, en el fondo. [...] una ligera exudación que cubre los bordes del cuenco y que dice que hay un vapor y el perfume que exhala dicho vapor ofrece un sutil anticipo del sabor del líquido antes de que te llene la boca. ¡Qué placer ese instante, qué diferente del que experimentas ante una sopa presentada en un plato plano y blancuzco de estilo occidental!”³.

La satisfacción oral del espacio no radica, pese a la esporádica tentación, en arrodillarse y degustar el ladrillo o la madera, pero sí en cuestionarse su impacto sobre el bienestar ambiental y su relación con el resto de niveles sensoriales. El ámbito arquitectónico debe, desde su concepción material, espacial y háptica, dejarnos literalmente con un buen sabor de boca.

17



fig 10. ALVAR, A. (1938) Villa Mairea [Archivos del Alvar Aalto Museum].

Cinestesia

“Los acontecimientos y los cambios espontáneos son más importantes que los monumentos y lugares.”

Rahul Mehrota¹

La cinestesia o Kinestesia siendo la percepción del conjunto de sensaciones derivadas del movimiento, se sirve de los sentidos y la constitución corpórea para proporcionar información sobre el equilibrio, la orientación y la posición. El ser humano, por sus capacidades propioceptivas es consciente de su propio cuerpo pudiendo llevar a cabo tareas como tocarse la nariz en plena oscuridad. Mientras que, por aprendizaje exteroceptivo es capaz de llegar a interactuar con entes externos al organismo como si fueran propios. El ser humano guarda en su memoria corpórea tanto la noción de existencia como la de situación en un determinado ambiente. Marcel Proust en su novela 'En busca del tiempo perdido' (1913) describe: 'Mi cuerpo [...] intentaba determinar la posición de la pared y el sitio de cada mueble, para reconstruir y dar nombre a la morada que le abrigaba. Su memoria, memoria de los costados, de las rodillas, de los hombros, le ofrecía sucesivamente las imágenes de las varias alcobas en que durmiera, mientras que, alrededor suyo las paredes invisibles, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, giraban en las tinieblas'.

18

El cuerpo humano, desde la propia percepción, es el centro de seis direcciones principales -un frente, un posterior, dos laterales, una parte superior y otra inferior-, lo que hegemonícamente ha condicionado la definición de los espacios -techo, suelo y cuatro paredes- arquitectónicos. Las experiencias motoras condicionan nuestra perspectiva del espacio y también lo moldean: La manera de disponer rítmicamente las piedras pasaderas que salvan el lago de un jardín japonés, 'Sawatari-ishi' responde a la subconsciencia muscular del salto. Le Corbusier en la Casa la Roche, desarrolla la 'Promenade architecturale'² de forma que la observación de los cuadros no depende únicamente de la horizontalidad -distancia y ángulo-, sino también de la verticalidad -la altura-. Esta forma de entender la vivencia de un espacio arquitectónico, induce ineludiblemente al dinamismo; haciendo del recorrido un factor indispensable para la comprensión de la arquitectura.

El movimiento es un concepto definido por la física como relativo -para detectarlo y calificarlo se requiere la previa referencia de un punto considerado fijo-, esto junto con la idea de los seres humanos como materia móvil, conlleva una distinción entre: movimiento experimental y perceptivo. Según una cinemática experimen-



fig 11. ELISOFON, E. (1952). Marcel Duchamp descending a staircase. [Fotografía].

¹ Profesor de diseño arquitectónico del MIT School of Architecture + Planning, comentario sobre la 'ciudad kinética'.

² SAMUEL, F. (2010). Le Corbusier and the architectural promenade. Basel: Birkhäuser.

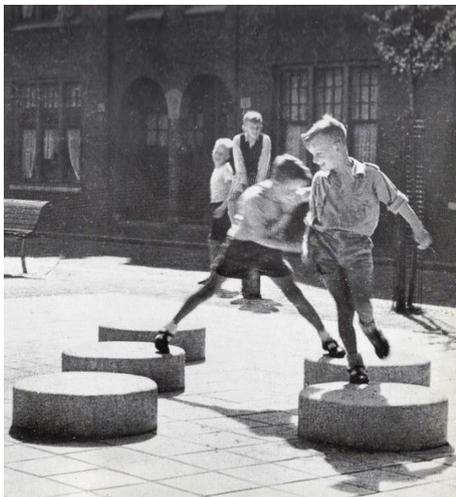


fig 12. VAN EYCK, A. (1959) Playground: Stones for jumping, Zaanhof, Spaarndammerbuurt, Amsterdam-Oudwest [Fotografía anónima].

tal, el movimiento es intrínseco al sujeto de estudio, mientras que si consideramos una cinemática perceptiva, el sujeto supone el 'punto fijo', o menos móvil, sobre el que se establecen referencias kinéticas. En este campo, el mecanicismo y la tecnificación han revolucionado la percepción del movimiento y con ello su manifestación en el arte y la arquitectura. Marcel Duchamp³, como predecesor al arte cinético, desarrolló composiciones motorizadas que evocaban tridimensionalidad a partir del movimiento. El futurismo observó, en palabras de Filippo Marinetti, como: 'Los objetos en movimiento se multiplican y se distorsionan como vibraciones a través del espacio'⁴. Más tarde el arte cinético, pretendiendo la integración entre obra y espectador, empleó todo tipo de recursos -viento, agua, motores, electromagnetismo o aproximación de colores contrastados- en su búsqueda del movimiento como constante, ya fuese real o mera ilusión. Richard Long con su obra 'A Line made by Walking'(1967) subraya el poder de la acción del movimiento corporal sobre el paisaje anticipando el arte corporal del 'performance' y temporal del 'happening'.

Todas estas manifestaciones son la prueba de que la cinética siempre ha constituido la vía de expresión de nuestro ser corpóreo e incluso psíquico, por lo que un ambiente acondicionado antropológicamente contemplará el movimiento en su vertiente más humana, con el tempo y ritmo propio de las acciones humanas. Pensar en la arquitectura como un volumen estático es desacertado puesto que no contempla la mutabilidad temporal que el movimiento supone. Toda arquitectura funciona como un estímulo de la cinemática biológica que rige las actividades humanas y por tanto, debe poder recorrerse conforme a los requisitos que estas demandan. Los espacios deben responder por igual a las demandas de estaticidad -pasividad, quietud y constancia- y dinamismo -celeridad, aceleración y relatividad- como mecanismo hacia el bienestar.

3 Artista conceptual francés (1887-1968), rechazó el trabajo de muchos de sus coetáneos, como Henry Matisse por ser 'arte retiniano'. En su lugar Duchamp quiso volver a poner el arte al servicio de la mente.

4 TOMMASO - MARINETTI, F. (1909). Manifeste du Futurisme. París: Diario Le Figaro

Niveles anímicos del bienestar ambiental:

Pensamiento

“Quizá el pensamiento arquitectónico no exista; pero si tuviera que haber uno, sólo se podría expresar con las dimensiones de lo elevado, lo supremo y lo sublime.”

Jacques Derrida¹

El pensamiento es, en su definición más básica, el conjunto de operaciones que el intelecto realiza para traer a la realidad -tangible o no- cualquier producto elaborado por la mente. Por su parte, la satisfacción intelectual es la complacencia que se recibe del entendimiento y por tanto implica que los procesos cognitivos involucrados en una acción conllevan bienestar psíquico.

Ahora bien, como cada mente es diferente, cada ser cognoscente dispondrá de un bagaje cultural propio y previo a la vivencia de la arquitectura que condicionará no solo su perspectiva sino su entendimiento y con ello el grado de satisfacción intelectual adquirido. Esto no supone necesariamente que una mente con más conocimientos artísticos logra mayor placer frente a la contemplación de una obra de arte y por contra, otra menos adiestrada se condena a la insatisfacción. Sin embargo no podemos pretender ignorar que, como cita Francisco Gil Tovar en su manual *Introducción al Arte*: 'Los puntos de vista dependen de la formación y los intereses de cada espectador [...]', y continua: 'el antropólogo ha de ver en la obra de arte una manifestación de la actividad cultural humana [...] el sociólogo estará más interesado en descubrir el significado de la obra como comunicación colectiva [...] el filósofo examinará el cuadro esperando que le aporte datos para proporcionarse alguna idea del mundo.'²

Si bien estas distinciones radican en el gusto subjetivo, es decir, en la relación establecida entre el sujeto y sus circunstancias con el objeto; por nuestra propia condición humana también estamos sujetos a un sentido del 'gusto universal'³. Por ejemplo, nos gusta lo verdadero porque nos facilita los procesos cognitivos y nos hace sentir la perfección en la realidad misma; la sinceridad material y formal conllevan mayor nivel de comprensión y apreciación que los falsetes. El filósofo escocés David Hume admitió que los objetos en sí poseen cualidades que por naturaleza son apropiadas para producir sensaciones o sentimientos de belleza⁴. Esta idea, aplicada al campo

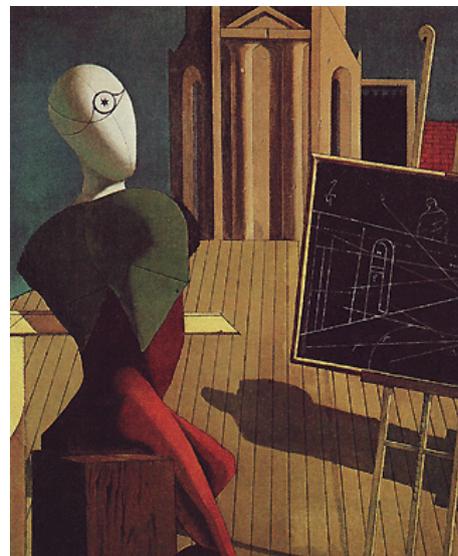


fig 13. DE CHIRICO, G. (1915) *El vidente* [Pintura sobre lienzo] Modern Art Museum, Nueva York, EEUU.

1 Entrevista de Eva Meyer en febrero de 1986, traducida en DERRIDA, J. (1999). *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro Ediciones

2 GIL TOVAR, F. (1999). *Introducción al Arte*. Bogotá: Plaza & Janes.

3 KANT, I. (2006)

4 HUME, D. (2008). *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Valencia: MuVIM

que nos ocupa, pone de manifiesto la necesidad de la arquitectura de ensalzar todo aquello que propicia el bienestar intelectual del habitante, en términos kantianos: 'lo bello', 'lo agradable' y 'lo bueno'. Con este tríptico se alcanzaría la satisfacción intelectual a partir del placer derivado del juicio de gusto, el deleite de los sentidos y lo racionalmente aceptado como útil.

Ahora bien, los medios intelectuales de los que un ambiente arquitectónico se sirve para apelar al bienestar son diversos. En primer lugar la armonía dialoga inconscientemente con la psique, leemos con facilidad el equilibrio entre las partes y el conjunto, apreciamos la coherencia de la continuidad arquitectónica en cuanto a composición y jerarquía. Por su parte el carácter artístico y estético de la arquitectura transmite ideas y valores propios de un ámbito geográfico-temporal, integrándola en su contexto. De forma semejante interpretamos el conjunto de razonamientos y reflexiones filosóficas en los que se fundamenta el sistema ético -social, económico y medio ambiental- de la obra. Sin embargo, es importante matizar que, para establecer un juicio de valor sobre una determinada arquitectura el intelecto en sí mismo no es suficiente, pues es en su inherente relación con las emociones y las sensaciones donde reside la vivencia completa de un espacio. Como cita Pallasmaa 'el impacto mental de la arquitectura no tiene su origen en un juego formal o estético, sino que surge a partir de la experiencia de un sentido de la vida auténtico.'⁵

21



fig 14. EISENMAN, P. (2003) Holocaust Memorial, Berlín, Alemania. [otografía]

Emoción

“Solo recibiendo de la arquitectura emociones, el hombre puede volver a considerarla como un arte.”

Mathias Goeritz¹

Las emociones, entendidas como fenómenos de raíz psico-fisiológica, son el conjunto de variaciones profundas pero efímeras que un sujeto experimenta y manifiesta con tal de adaptarse eficazmente a un cambio ambiental. Distintas personas frente a un mismo estímulo presentan respuestas emocionales diferentes puesto que éstas dependen de una multiplicidad de factores -bioquímicos, culturales, neurológicos, vivenciales y un largo etcétera-. El color rojo, por ejemplo, se asocia con la alegría en china, en sudáfrica se vincula a la aflicción del duelo, los aborígenes australianos lo relacionan con la tranquilidad, los indígenas cheerokees asumen el éxtasis de la victoria; y aún siendo emociones diferentes todos coinciden en que el detonante de todas ellas es el color. Éste junto con otros aspectos como la escala, la forma, la luz, la distribución, la memoria o el movimiento conforman las herramientas básicas de las cuales la arquitectura se sirve para modificar nuestra percepción.

El artista plástico mexicano Mathias Goeritz, en torno a la década de los 50, promovió la 'arquitectura emocional'²; corriente que, frente al racionalismo funcionalista, pretendió la reconciliación del hombre con el espacio y la forma de manera que las emociones exaltadas condujesen a la satisfacción espiritual y con ello a la recuperación de la arquitectura como arte. “Creo en la arquitectura emocional es muy importante para la humanidad que la arquitectura emocione por su belleza, si hay muchas soluciones técnicas igualmente buenas, la que trae un mensaje de belleza y de emoción buena para quien vive o admira los espacios... ésa es arte” cita Luíís Barragán³, arquitecto seguidor de esta tendencia quien mediante el juego de colores y texturas, los gruesos y voluptuosos muros, la dosificación de la luz y el agua o el acercamiento a la naturaleza expresa una arquitectura poética y emotiva desde y para la tranquilidad.

La emoción en la arquitectura va íntimamente ligada a su capacidad de crear lugares con sentido propio, otorgar carácter a los espacios y lograr que éstos conecten con los usuarios. La Sainte Chapelle de París, en su concepción de reliquiario erigido eleva el espíritu; en la biblioteca de la Phillips Exeter Academy, Louis Kahn proporciona un espacio casi metafísico para la inmensidad del conocimiento. Sin embargo, la emoción vinculada a un lugar debe equilibrarse con el resto de parámetros que lo definen, de lo contrario



fig 15. Autoría propia(2013) Studentenkarzer, Heidelberg, Alemania [Fotografía]

1 GOERITZ, M. (2014). El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía

2 Ídem

3 BARRAGÁN, L. (2000). Escritos y conversaciones. Madrid: ElCroquis

el habitante cede ante la exuberancia y desborda. Stendhal⁴ escribió expresando su sobrecogimiento tras visitar Florencia: 'Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme'⁵; y no son pocos los que se han visto embriagados por la atmósfera de misticismo que destila la ciudad Santa de Jerusalén viéndose avocados al delirio.

La arquitectura potencia su contexto, mensaje y significado a través de las emociones que es capaz de suscitar y para ello debe proyectarse desde los sentidos. En palabras de Daniel Libeskind 'La arquitectura no es sólo un ejercicio intelectual o abstracto, es una experiencia emocional al igual como lo es la música'⁶. Lo neutral resulta estéril anímicamente, mientras que aquello que se nutre de pasión, dedicación y cuidado nos inspira y nos conmueve. Si se pretende que la arquitectura proporcione bienestar a partir de la adecuación del ambiente, cada espacio deberá contemplar el carácter y la magnitud de las emociones que se experimentan y sobretodo los fenómenos que las originan.



fig 16. BARRAGÁN, L. (1964) Cuadra San Cristobal, Mexico, D.F. [Fotografía]

4 Pseudónimo de Henry-Marie Beyle (1783-1842), escritor francés. En la actualidad, el síndrome de Stendhal describe la reacción psicósomática experimentada al contemplar una obra de arte 'extremadamente bella'.

5 STENDHAL (pseudónimo de Henry-Marie Beyle). (1817). Nápoles y florencia: un viaje de Milán a Reggio.

6 Traducido de LIBESKIND, D. (2000). The space of encounter. New York: Universe.

Empatía

“Je suis l'espace
où je suis”

Noël arnaud¹

A finales del siglo XIX en Alemania el vocablo griego 'epathón': sentir dentro, se tradujo como 'Einfühlung'². Asentando el concepto de una teoría, en principio, filosófico-científica desarrollada y promovida por los filósofos alemanes Robert Vischer y Theodor Lipps, por la cual se entiende que la completa libertad de los sentimientos, en tanto que se rigen interiormente sin exigencia de reglas lógicas, es la base de la empatía. Entendida como la capacidad de equilibrar la complejidad del 'yo' con la heterogeneidad del 'mundo', la empatía estética es capaz de convertir el acto perceptivo en una experiencia de goce estético basado en la transferencia bidireccional de sentimientos, entre sujeto y objeto intuido. La teoría de 'Einfühlung' o endopatía, con gran impacto en movimientos de vanguardia como el Jugendstil o el Art Nouveau, trata la arquitectura como una expresión y un vínculo entre artista y morador.

En el mundo anglosajón la empatía arquitectónica vino de la mano de Geoffrey Scott, poeta, arquitecto y crítico de arte que escribió “The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste” (1914), donde defendió una metodología empático-espacial de diseño y análisis arquitectónico; entendiendo la empatía como elemento central de la experiencia arquitectónica. Personalidades como Philip Johnson o Charles W. Moore no tardaron en abrazar y aplicar sus teorías.

Es innegable que nuestro entorno se comprende desde el cuerpo y la mente pues habitamos antropocéntricamente. Coexistimos con nuestro entorno en una inconsciente y permanente interrelación, somos incapaces de proyectarnos en una obra -sentimental y sensorialmente- sin impregnarnos de su aura. Esto deriva en una genuina identificación con el ambiente, por ejemplo asimilamos el hogar como retiro del cuerpo, remanso del pensamiento y refugio de nuestra memoria.

Esta empatía arquitectónica se extiende más allá del espacio interior acotado y el propio edificio, llegando al paisaje y al lugar. Una múltiple afinidad con gran impacto en el bienestar ambiental, pues el ser humano tiene la necesidad de sentirse en armonía con el lugar que habita, de sentirlo propio, de pertenecer. En palabras de Pallasmaa, una 'mímesis corporal'³, un estado de simbiosis con el



fig 17. MOORE, C. (1963) Sea Ranch, California [Fotografía]

1 Escritor y editor francés. (1919-2003)

2 MALLGRAVE, H.F.; VISCHER, R. (1994). Empathy, form, and space: problems in German aesthetics. Chicago: University of Chicago Press.

3 PALLASMAA, J. (2006)

espacio, semejante a la experiencia exteroceptiva de un músico con su instrumento. De igual suerte, cuando nuestro ser sintoniza con el lenguaje tectónico y su escala, cuando resuena en nuestros músculos y huesos la estructura del espacio y podemos reconocernos en la memoria histórica e idiosincrasia del lugar, no podemos sino sentir satisfacción.

Respuesta radicalmente opuesta al 'malestar' ambiental -en términos empáticos- que generan los denominados, por el etnólogo y antropólogo, Marc Augé como 'no-lugares'⁴ o espacios del anonimato. Estos se caracterizan por la transitoriedad, no invitan ni a la simpatía ni la identificación y carecen de lo que define un lugar: relaciones humanas, identidad e historia. Podrían ser centros comerciales o autopistas, pero también entrarían en la definición aeropuertos y hoteles, lo que ha llevado al autor a recibir severas críticas y precisar aclaraciones. En ellas, Augé especifica que no existe un no-lugar puro, pues depende de la actitud del sujeto y la colectividad, de ahí que ciertos no-lugares de la globalización como el metro de Delhi se haya convertido en 'lugar' de interacción social y reunión. Por contra, hay espacios considerados 'lugar', como podría ser la Plaza de San Marcos en Venecia, que siendo un enclave histórico se han vuelto una atracción turística, donde el lugar físico y temporal permanece pero su identidad se va diluyendo.

25



fig 18. WOODMAN, F. (1977) Space Series. [Fotografía]

A su vez, abundan los hoteles, de cadenas y franquicias principalmente, que no conectan con el usuario ni concuerdan con el lugar. Optan por análogas respuestas arquitectónicas sin atención al entorno o la cultura y rechazan cualquier intento de asociación empática decantándose por un interiorismo impersonal y homogéneo. Estos hoteles son herramientas de pernoctación, de paso, y por ello no han sido englobados como 'Hoteles del bienestar', aun siendo convenientes y aportando cierto grado de confort, no alcanzan la complejidad ambiental suficiente para la satisfacción plena.

4 AUGÉ, M. (1998). Los 'no-lugares', espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa

6. Aplicación del método



WILD-INDUSTRIAL RETREAT PUMP HOUSE · POINT ****

"a landscape lost in its thoughts, as I in mine."

'Beyond Khankoban', A.D.Hope, poeta australiano (1907-2000)

Ubicación: Lake St.Clair, Tasmania, Australia

Año de construcción: 2014

Arquitectos: Cumulus Studio

Medio-ambiente y paisajismo: Red Sustainably / Green Building Surveyors

Ingeniería: Gandy&Roberts Eng. / TBS Eng. / Castellan Consulting

Fotografías: Adam Gibson, Stuart Gibson and Sharyn Cairns



fig 20. Vista aérea
del conjunto Pum-
phouse Point

1. Presentación Arquitectónica

Pumphouse Point se encuentra en el lago Saint Clair, el cuál forma parte del parque nacional Cradle mountain-Lake St. Clair, localizado en las Highlands centrales de Tasmania, a 180Km al noroeste de Hobart, capital de la isla. Declarado Patrimonio de la Humanidad, en la actualidad conserva 1,5 millones de hectáreas de denso bosque templado en un abrupto paisaje escavado por las glaciaciones de los últimos dos millones de años.

El proyecto involucró la reutilización adaptativa y remodelación de dos preexistencias para convertirlas en el hotel que son hoy en día. Ambas formaban parte de un esquema experimental hidroeléctrico en el que se embarcó Tasmania en los años 30, en este caso particular la idea era bombear agua desde el Lago St. Clair a la homónima laguna adyacente y así alimentar la central eléctrica. Sin embargo, pasado medio siglo de intermitente funcionamiento, fue finalmente desmantelada a finales de los 80 y se mantuvo en estado de abandono desde entonces.

Ambas son edificaciones catalogadas por su alto valor histórico industrial y arquitectónico, pues aunque son construcciones civiles de hormigón armado fueron proyectadas en estilo art-déco. La más singular, la 'Pumphouse', donde se alojaban las enormes turbinas de bombeo, asienta sobre el propio lago a 250m de la ribera, siendo la original canalización y embarcadero su única conexión con la orilla. Al comienzo de este muelle de hormigón se haya la coetánea Shorehouse, que alojaba una subestación eléctrica, las oficinas y el taller de mantenimiento de las turbinas. Actualmente, el primero aloja 12 habitaciones y espacios comunes, mientras que el último alberga otras 6 además del salón principal-comedor, un 'honesty' bar y una pequeña cocina. En la propiedad también se ubica, de la misma época pero no catalogada, la cabaña de los mecánicos que ha sido acondicionada como recepción, servicios del hotel y salas de personal. Si bien el estilo art-déco esta presente en la fachada de ambos edificios, es en la Shorehouse donde prevalece también en el interior, sobre todo en el vestíbulo de la escalera.

Como norma de proyecto la envoltura de los edificios patrimoniales se ha mantenido intacta, ya que solo se han llevado a cabo trabajos mínimos de mejora del rendimiento del aislamiento térmico en el intradós y los ventanales. A parte; la localización, la posible reversibilidad de la actuación y un presupuesto ajustado han condicionado el uso de métodos 'en seco', prefabricados y estandarizados. Sobretudo en la Pumphouse, pues originalmente carecía de forjados intermedios y se han creado 3 alturas alrededor de un atrio común central que alberga la escalera y otro 'honesty' bar.

La selección de productos y materiales responde a criterios de gestión medioambiental, favoreciendo aquellos naturales y endémicos. Por ello predomina a lo largo del proyecto el uso de la madera tasmaniana de roble en distintos formatos y acabados: cortes brutos sin tratamiento, mobiliario, listones, chapa al natural y teñida. Asimismo destaca la presencia del hormigón preexistente y el uso de acero, aluminio y cobre.



fig 21. Plano ubicación en Lake St.Clair.

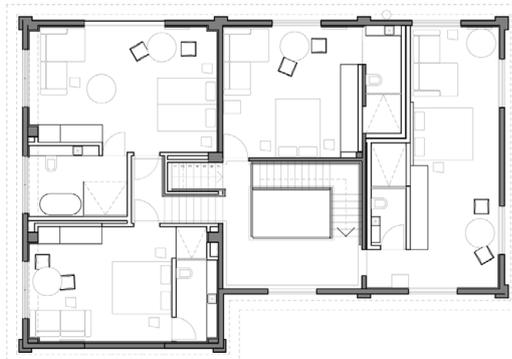


fig 22. Planta 2ª Shorehouse

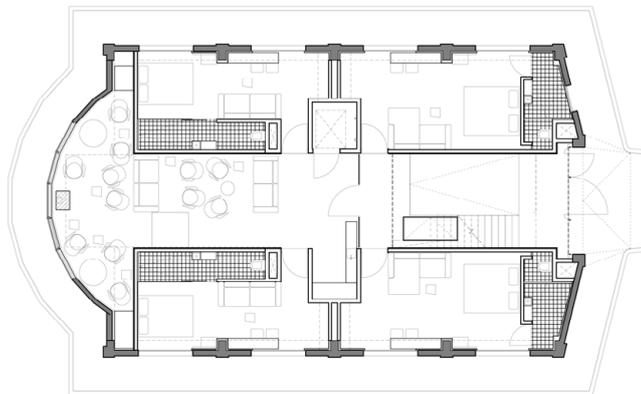


fig 23. Planta 1ª Pumphouse

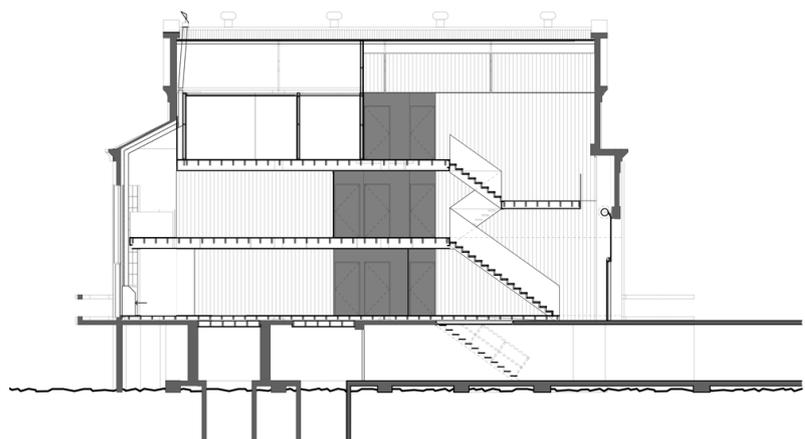


fig 24. Sección longitudinal Pumphouse

2. Bienestar en cada ámbito arquitectónico relevante

PUMPHOUSE

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

La cinemática de aproximación a la Pumphouse viene caracterizada por la perspectiva fugada del muelle que anticipa la sensación de llegada al edificio. Al atravesar sus sólidas y férreas puertas el habitante se adentra en el vestíbulo, una cálida estancia tiznada de aromas de roble y carbón que dejan atrás el cencío del lago y el susurrar del agua. Conceptualmente, se trata del núcleo del edificio, un espacio de 3 alturas que supone la prolongación interior de la directriz del canal, encadenando así el recorrido con las visuales y facilitando al usuario la lectura del espacio original.

Los materiales de las zonas comunes de este atrio-escalera están deliberadamente expuestos con toscas terminaciones. Especialmente las paredes laterales se presentan con rústico aspecto y tacto por estar revestidas con planchas de roble de Tasmania sin pulir, al natural y con las marcas del aserradero. Con esta misma madera se materializa la escalera que se combina con una plancha de acero negro. Sin embargo, la naturaleza áspera de los materiales de las zonas comunes se suaviza enormemente gracias a la calidez de la chimenea de hierro fundido, que reside enfrente de la quietud del vasto paisaje e invita a recogerse en el hipnótico chisporrotear de sus llamas.

La rudeza de los materiales se deja atrás al acceder a las 'suite-studio', donde los acabados se refinan, aparece delicada cerámica esmaltada, el panelado de roble se lija y barniza mientras que el oscuro acero es sustituido por cobre pulido: una serie de señales hápticas que avisan del cambio de dominio público a privado. Por otro lado, una paleta de colores neutros acentúan la robusta sencillez y el confort sin complicaciones que defiende este refugio natural para sus moradores. Una forma de acentuar el protagonismo del silencioso paisaje que le rodea, incitando al residente al deleite visual de perfectas simetrías sobre la superficie del lago.

Niveles anímicos:

Desde el paisaje exterior, indomable y naturalmente hermoso, nos aproximamos focalmente al edificio que, aunque bello en sus proporciones y detalles art-decò, se nos muestra basto, con descascarada pintura y manchas de líquen; el testimonio de décadas de exposición al severo clima. Una vez en el interior, desde el atrio se accede sutilmente al bienestar de las habitaciones, en un proceso donde el espacio va refinándose y concretándose. De esta forma se lleva al habitante gradualmente desde la inmensidad de un paisaje que puede resultar abrumador al recogimiento y abrigo de la habitación, una transición secuencial que adecua la respuesta emocional del usuario.

El interiorismo utilizado realiza un guiño al pasado industrial: desde el tratamiento de la madera a las instalaciones vistas, pasando por el uso del acero o el estilo de las luminarias. Se mantiene la sintonía del espacio con su concepción, ofreciendo al huésped una experiencia coherente con el carácter fabril del lugar que habita. A su vez, a lo largo del edificio se esta revelando la historia del lugar, el ayer del edificio se torna parte de la experiencia de hoy. Con el transcurrir del tiempo, el paisaje se va adueñando del pensamiento y las ataduras de dimensión urbana se van desvaneciendo hasta el punto que la vivencia holística de la Pumphouse es como la de un barco que deriva entre el agua, la historia y las montañas.

fig 25. Estancia común Pumphouse



fig 26. Habitación Pumphouse



SHOREHOUSE

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

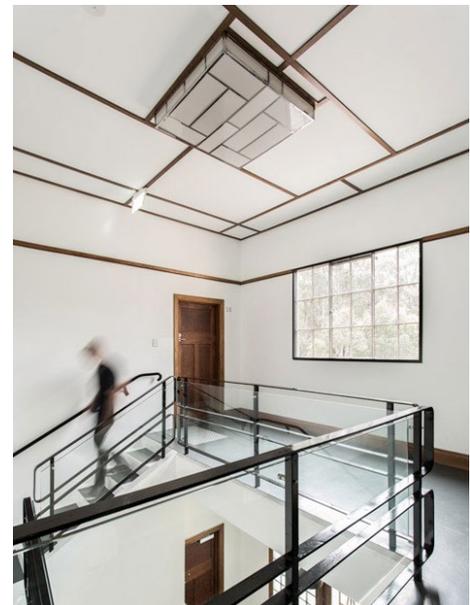
El interior de la Shorehouse se encuentra más condicionado por sus particiones originales, en parte debido al valor artístico del art-déco que se conserva. Por ello mientras que la Pumphouse realiza una graduación háptica de sus espacios en base a los materiales, la Shorehouse lo realiza con la temperatura y tono del ambiente. En vez de recurrir a la forma tradicional en la que un hotel mantiene todas las estancias acondicionadas al mismo nivel, los arquitectos decidieron dividir los espacios en distintas categorías: no-condicionados (vestíbulos de entrada), semi-condicionados (salones y áreas comunes) y condicionados (habitaciones). De esta forma el habitante se adapta progresivamente al interior y la temperatura de su piel, y por consiguiente la del ambiente, le indica el grado de privacidad de la estancia en la que se haya.

Los espacios de la Shorehouse se caracterizan por amplios ventanales con profundos marcos de madera local, muchas veces recorridos de un banco que invita al fresco contacto sobre el vidrio y a la contemplación del paisaje que encuadran. Un paisaje protagonizado por los picos del parque, el bosque y la Pumphouse sobre el lago. En este caso, la cercanía a la espesura permite al huésped deleitarse con la vívida melodía del batir de la hojas y el canto de las aves rodeado de un distintivo aroma a mirto-limón.

De igual forma, en el interior destaca una muda paleta monocromática que se rompe con el uso del pulido panelado de roble, los detalles de índole industrial y el sabor metálico de las luminarias y las tuberías vistas de cobre. Particularmente el techo conserva una serie de subdivisiones de carácter art-déco que contrastan plásticamente con el resto de elementos, pero mantienen la continuidad del interiorismo en todo el volumen. De igual forma, las habitaciones han sido concebidas como 'suite-estudio' y disponen de una 'kitchennette', para degustar todo tipo de productos propios de la isla desde el confort de la estancia. En las zonas comunes predominan los tonos neutros y blancos, que destacan sobre ellos, el oscuro color del mobiliario de haya, las luminarias recuperadas y la atezada chimenea, que impregna el salón con el crepitar del fuego y su aroma.

fig 27.

Vestíbulo escalera Shorehouse



Niveles anímicos:

La transición dispuesta desde el exterior a espacios progresivamente acondicionados permite variar el carácter y tono de la temperatura ambiental; mientras que en las salas comunes el calor esta focalizado en un hogar y en braseros -fomentando así las relaciones sociales-, las habitaciones disfrutan de un calor mas uniforme y doméstico. De esta forma, los distintos ambientes del edificio se adaptan empáticamente a las actividades humanas que albergan.

Asimismo, habitar el hotel es reconocer su historia a través tanto de su localización y su paisaje, como de una serie de artefactos y fotografías de época que muestran el pasado y el contexto del espacio. Algunos grupos se opusieron al desarrollo del Pumphouse Point, ya que al tratarse de un proyecto sobre edificios catalogados en un Parque Nacional suscitó cierta sensibilidad al respecto de lo que se podía llevar a cabo. Por este motivo, el hotel no dispone de un restaurante propiamente dicho y encomienda esta tarea gastronómica a una cocina satélite fuera de los límites del parque y a kitchenettes 'en suite'. Debido a esto, los desayunos y cenas son un acto social y de reunión de los huéspedes entorno al fuego, la comida y la bebida; favoreciendo, a través de la arquitectura, una atmósfera afable y acogedora que repercute directamente sobre la satisfacción emocional de los moradores del hotel.



fig 28. Habitación
planta baja Shorehouse

3. Bienestar en el conjunto arquitectónico

Existe algo etéreo en habitar el linde con el agua: la forma en que la luz incide sobre su superficie, los matices y reflejos que revela, la velocidad con la que se desvanecen. Los primeros habitantes del lago St. Clair, la tribu del Gran Río, se referían a él como Leeawulleena, significando 'Aguas Durmientes', ya que sus cristalinas aguas de color índigo cuando tranquilas reflejan perfectamente el cielo y sin embargo cuando turbias, generan mercuréos efectos.

Siglos más tarde, en nombre del progreso, se decidió construir un templo a la industrialización en el lago más profundo de Oceanía. Gracias a que un arquitecto de obras públicas decidió imbuir de art-déco el proyecto, este fue catalogado y sobrevivió al desuso, convirtiéndose en la actualidad en un refugio natural. Un santuario desde el que poder gozar del ignoto paraje de Cradle Mountain y además, adentrarse con una mirada introspectiva, a la par que retrospectiva, en la peculiar historia hidroeléctrica del país.

El lago no sólo es un paraíso estático sino que la estancia vendrá acompañada de una íntima aproximación a la vida silvestre. Desde cisnes negros sobrevolando el lago, a vespertinas visitas de wombats y wallabíes. Un paisaje vivo y en continuo movimiento deja patente que el énfasis de este remoto 'wilderness retreat' reside en el exterior. Los huéspedes disfrutaban de la panorámica de los montes Hugel y Rufus sobre el lago y habitan, desde el confort, uno de los últimos y más antiguos bosques subalpinos del globo. Para ello, Pimphouse Point sirve como base desde la que realizar numerosas actividades; senderismo, paseos en barca o bicicleta e incluso pesca, y a la que regresar al refugio del calor del hogar.

El proyecto es un modelo de como el turismo dentro de los parques naturales protegidos puede funcionar. La arquitectura actúa como un sutil y respetuoso apoyo al paraje que la rodea; un refugio desde el que abarcar y experimentar el parque en primera persona, brindando una oportunidad que de otra forma sería inexistente. El 'retreat' fomenta así el disfrute sensato del patrimonio natural que lo circunda y contribuye al aumento de las visitas turísticas. Convirtiéndose en el buque insignia de una iniciativa que pretende convertir Tasmania en la capital mundial del turismo medio-ambiental, ya que prácticamente el 50% de sus superficie son reservas de alto valor ecológico.



fig 29. Aproximación detalle de estancia en Pumphouse

“Ocasionalmente, me intento convencer de que estoy buscando en las profundidades del lago algún ornitorrinco, pero no, por lo que parece la primera vez en meses, estoy disfrutando de una genuina paz y tranquilidad”

James Stewart (TheTelegraph 2016)

—

“Serenidad y lujo rodeado de naturaleza”

“Justo lo que necesitábamos... Tal como llegamos nuestros hombros descansaron como si un enorme peso se hubiera retirado [...] Nada mas abrir la habitación nos invadió el paisaje y un maravilloso aroma natural a mirto-limón [...] Nuestra única queja es que tuvimos que irnos!”

Liv&John, Hobart, Tasmania (GourmetTravellers 2016)

—

“Posiblemente perfecto”

“La adecuación de los edificios se ha llevado a cabo con gran gusto y simpatía por el diseño original sin dejar de lado la elegancia y el confort de la modernidad. El resultado es un balance ideal entre privacidad y vistas. Los acogedores salones son simplemente soberbios, poder tomar un vino en compañía junto al fuego y hablar del siempre cambiante paisaje no tiene parangón [...]”

35

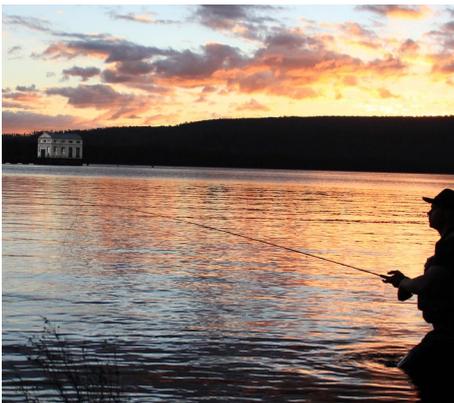


fig 30. Vista de pescador al atardecer.
Pumhouse al fondo

JulzE, Newcastle, UK (TripAdvisor 2016)

HERITAGE BOUTIQUE HOTEL RAAS JODHPUR *****

*"because some things / sometimes / aren't ours to hold
but just beautiful / to listen to."*

'Turquoise Silence', Sanober Khan, poeta y escritor indio contemporáneo.

Ubicación: Jodhpur, Rajasthan, India

Año de construcción: 2011

Arquitectos: The Lotus Praxis Initiative (StudioLotus + Praxis inc.)

Paisajismo: Akshay Kaul & Associates

Interiorismo: Arun Kullu, Radha Muralidharan, Anuja Gupta, Ruchi Mehta

Fotografías: André J. Fanthome & Rajen Nandwana



fig 31. Vista del
jardín del Raas con la
fortaleza Mehrangarh
al fondo

1. Presentación Arquitectónica

Al noroeste del país, rodeada del desierto del Thar se encuentra la ciudad amurallada de Jodhpur. En su centro histórico, dominado por la impresionante Meharangarh -una fortaleza del siglo XV-, se hallaba una singular maharajas haveli, la mansión de un gobernador. El complejo, antes de su transformación a hotel conservaba, aunque muy deteriorados, cuatro edificios de época Rajput; periodo que comprende desde el S.VI hasta entrado el S.XX en el cual una serie de clanes territoriales dominaron el norte del subcontinente indio.

La parcela se desarrolla en el interior de una de las intrincadas e irregulares manzanas del azulado 'barrio Brahman', siendo su único nexo con la ciudad un portón de entrada de dos alturas que data del S.XVII. De las construcciones originales, de principio y mitad del S.XVIII, se mantuvieron en pie: el haveli -la mansión- al fondo de la parcela, el darikhana -establos y casa de invitados- a un lateral y el baradavi -un pabellón de entretenimiento- en el centro. Además se vislumbraban trazas de edificios secundarios sobre las que se proyectaron tres nuevos volúmenes que albergan prácticamente la totalidad del programa de habitación y han recuperado el original juego espacial y las relaciones visuales propias del conjunto.

38 Al atravesar la pseudo-amurallada entrada se desemboca en un patio de acceso que permite el giro de vehículos o el tradicional tuk-tuk indio. Aquí, el nuevo bloque A genera un segundo filtro visual, en su centro, un estrecho paso con altos muros laterales enmarca el jardín principal, protagonizado por los restos históricos y el fondo de perspectiva que supone la fortaleza Meharangarh. El baradari, 'doce columnas' en hindú, configura el restaurante del hotel y se extiende hacia los jardines sobre un podio que se relaciona directamente con una piscina exterior y un estanque de flor de loto. Al lateral, el darikhana, término hindú para 'sala de alfombras', resuelve un espacio umbral de relax y asiento en planta baja, mientras que en su cubierta dispone de un café/bar. Tras el jardín, el cuál se nutre de los restos encontrados y la estética regional, se encuentra el haveli que, acondicionado como un tradicional spa de Ayurveda -medicina natural hindú-, también acoge tres 'heritage suites'. A derecha e izquierda del haveli los volúmenes B y C completan la nueva intervención con un total de 36 unidades de habitación, a su vez incluyen parte del programa de dirección, personal y servicios del hotel.

La rosada piedra arenisca que singulariza toda la arquitectura del estado de Rajasthan es también el dialogo común del complejo del Raas, siendo el elemento más característico, tanto de lo nuevo como de lo antiguo. Las fortalezas y palacios de Jodhpur están altamente influenciados por los Rajput quienes, pese a su belicoso carácter, eran grandes mecenas de la cultura y el arte: de ahí que sus mansiones tardías, aún con un fuerte carácter defensivo, estuvieran ricamente decoradas con un cierto eclecticismo hindú y moghal. Es esta doble vertiente la que predomina en los edificios del haveli y el portón, por otro lado; el baradavi y el darikhana, por su carácter recreativo, son volúmenes abiertos y todavía más engalanados.

Destacan los delicados trabajos de talla ornamental del mineral rosáceo, en particular los paneles de jaali (entramado) y los adornados jharokhas -balcones/mirador propios de la arquitectura rajasthani- que constituyen la habitual, en la arquitectura indo-islámica, segunda piel de los edificios. En las nuevas construcciones se ha recurrido a una solución análoga que, con un patrón actualizado y simplificado formalmente, mantiene la coherencia y unidad del conjunto sin eclipsar a los jaali históricos. Esta segunda y pétrea piel funciona, al igual que en los edificios tradicionales, como un elemento de ventilación pasivo, control lumínico y filtro visual. En los interiores históricos predominan las labores con mortero y revoco de cal, también existentes en los volúmenes contemporáneos en combinación con panelados de arenisca rojiza local. Por su parte, el mobiliario es sencillo y de materiales nobles, no resta protagonismo y se integra en la arquitectura con líneas de diseño actual.

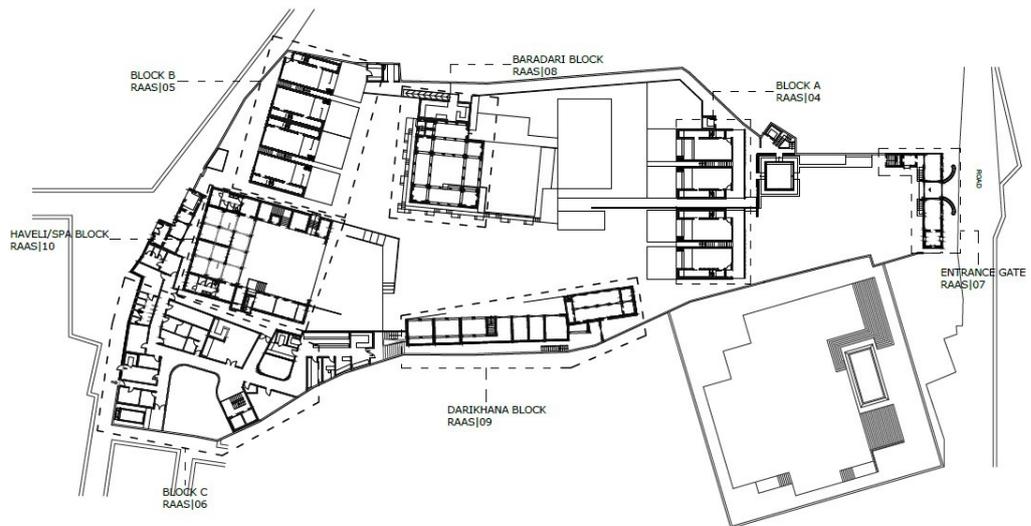
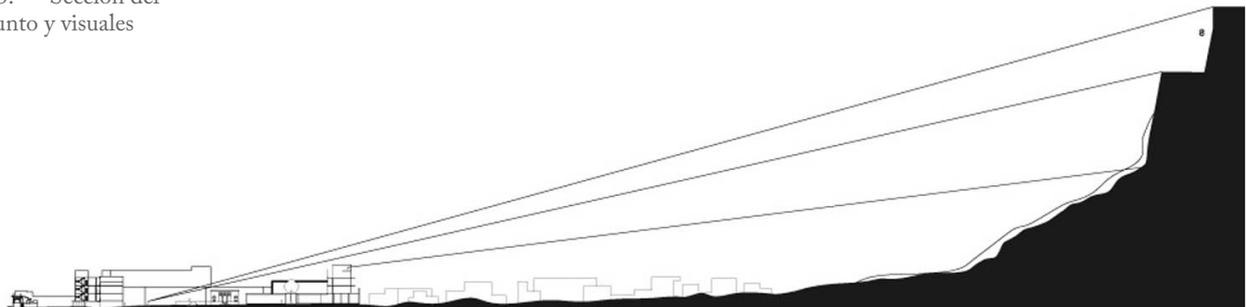


fig 32. Plano del conjunto de Raas Jodhpur

fig 33. Sección del conjunto y visuales



2. Bienestar en cada ámbito arquitectónico relevante

JARDINES

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

El jardín del Raas Jodhpur recrea la ciudad en si misma, articulando la vida del boutique hotel. Genera una 'promenade' que discurre, descifrando los edificios nuevos y antiguos, entre la aromática flora y el reflejo en el agua de un impresionante skyline, propiciando una experiencia sinestésica. Los muros suponen un remanso de paz del bullicio y ajetreo urbano, pero no por ello se olvida la ciudad pues en su recorrido siempre está presente la colosal fortaleza y el singular tejido urbano. El tratamiento cuasi monocromático de los edificios -tanto históricos como no- que recurren a la rosácea caliza, les permite mimetizarse con el resto de monumentos. Esto ofrece al observador un deleite óptico y espacial al comprender el hotel en unidad paisajística con la ciudad en la que se haya. De igual forma, la controlada paleta tonal es un alivio para la vista, pues el país indio está repleto de brillantes e intensos pigmentos.

El proyecto del jardín aboga por la botánica local generando un paseo de endémicos perfumes, acompañados del fresco rumor de la piscina y un estanque repleto de flor de loto que suponen el corazón del jardín. Alrededor de este, se disponen diversas zonas de estancia que se aproximan íntimamente a los límites materiales e invitan, desde la suavidad de un mobiliario que combina madera con niveo algodón, al descubrimiento háptico de la temperatura y textura de los trabajos de albañilería y mampostería.

Niveles anímicos:

La experiencia de llegada es un diafragma compositivo: desde las angostas calles, a través del portón se accede al amplio patio de acceso, el cuál conduce a un estrecho paso que nos comprime horizontalmente antes de finalmente liberarnos en la grandiosidad del jardín y sus vistas. La mayor sorpresa viene al encontrarse tal generoso jardín en el mismo centro histórico de una urbe tan densificada y caótica como Jodhpur. Dado que las ciudades en India no destacan precisamente por disponer de grandes lugares públicos y mucho menos ajardinados, el espacio común del hotel se presenta al huésped como un oasis privado de tranquilidad. Es indudable que un espacio verde al aire libre trae consigo bienestar; la naturaleza -aunque antropizada- tiene sobre el morador un inherente y beneficioso impacto emocional que se encuentra arraigado en lo más profundo de nuestra condición humana.

fig 34. Paso por el
Bloque A, segundo
filtro visual



fig 35. Terraza del
Baradavi con vistas al
jardín y el paisaje



DARIKHANA-BARADARI-HAVELI

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

Estos 3 edificios históricos tienen en común el aspecto sólido además del áspero tacto del azafranado mineral calizo. En el exterior, los paneles de jaali, aligeran la fachada, generan un juego lumínico y visual, que da paso a un aterciopelado interior blanco. La espontaneidad de las sedosas telas contrasta con los rústicos, a la par que minuciosos, trabajos de mortero de cal, aunque ambos convergen en la frescura de su tacto y percepción. Las paredes, tras lustros de incienso y especias, destilan aromas de jazmín y sándalo; la experiencia se completa gracias a una iluminación propia de oriente; variable y tamizada por ricos patrones perforados.

El Darikhana nos permite refugiarnos en la penumbra de sus distintas alcobas mientras nos deleitamos con las vistas del Baradavi y el jardín. Protegidos en el epicúreo tacto del ladrillo, la roca calcárea y los revocos de cal, nos llegan los perfumes florales del jardín, el concierto del agua y los atenuados cantos de los templos religiosos. En su cubierta, el café/bar nos entrega, entre los aromas del té Assam, una visual elevada del complejo y el celeste barrio. El Baradavi, mantiene una sugerente relación con la lámina de agua, escuchando el rumor del agua. Esta abierta estancia destaca por su liviano recubrimiento de telas y el efecto lumínico que las acompaña, un etéreo escenario para la intensa y colorida gastronomía rajasthani, la reina de las fragancias. Por último, el Haveli conlleva una profunda experiencia corporal envuelta en tejidos, entre el petricor de la piedra, la templada iluminación de las diyas -lmparillas de arcilla- y las trémulas sombras sobre las superficies.

Niveles anímicos:

Los edificios históricos son aquellos para el deleite de los sentidos, embriagan al habitante en una experiencia esencialmente espiritual y exótica. Suponen para el visitante una pauta construida hacia la meditación y la contemplación, desde el encuadre de las vistas, a la experiencia gastronómica y ritual. Para ellos, estos espacios crean una atmósfera serena y equilibrada que, pese a diferir drásticamente del estereotipo hindú, conserva la esencia mística del país sin acarrear con ello una farsa turística.

Estos edificios se apoyan en la capacidad del contexto ambiental arquitectónico y cultural para inducir una respuesta receptiva en el morador: vivifican la memoria, estimulan la fantasía y recuperan el imaginario literario oriental, la estancia en el hotel se torna parte de Hazar Afsaneh, 'las mil leyendas'. El habitante, durante todo el proceso habitativo, es capaz de apreciar la recuperación de las técnicas tradicionales y el valor manual que artesanos locales plasmaron en Raas Jodhpur.

fig 36. Terraza superior del Darikhana



fig 37. Desde el interior del Baridavi (restaurante) al jardín



HABITACIONES

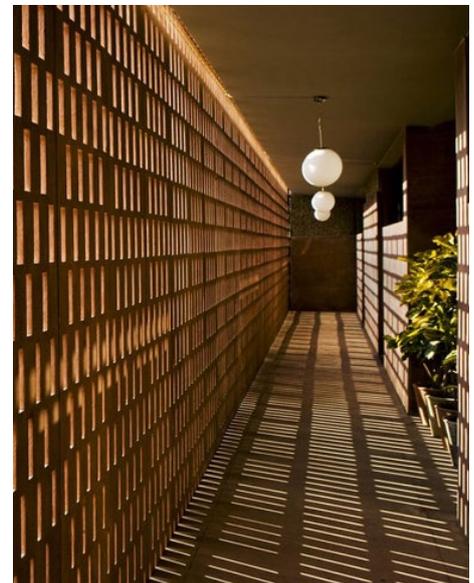
Niveles Corpóreo-Sensoriales:

El acceso a las habitaciones de los bloques A, B y C se realiza en dos estadios. Desde la inmensidad del jardín se entra al edificio, donde pasamos a encontrar una serie de corredores y escaleras, en ellos, los nuevos paneles de jaali tamizan el sol y canalizan la brisa. Se genera un rítmico espacio 'in-between' de tonalidades rojizas; una transición lumínica y espacial que nos da la bienvenida a las habitaciones del hotel.

En todas ellas destaca el uso de la rosácea caliza regional, forma particiones interiores, el brise-soleil exterior, detalles en el baño e incluso piezas de mobiliario. Todos estos elementos fueron tallados a mano, se dio margen a la creatividad de los artesanos para plasmar distintos patrones que mano y ojos recorren sensualmente. Los motivos circulares, grabados en la roca a cincel y martillo, una esponjosa textura que otorga profundidad e invita a la experimentación sensorial de los materiales. La estancia se completa con mobiliario contemporáneo pero realizado en su mayoría con materiales vernáculos de Rajasthan, como la veteada y atezada madera sheesham. El dulce sabor de los rosados tonos térreos produce una vivencia sinestésica que se suma al melódico despertar de los rezos al-fayr al alba y el isha, que marca el anochecer, ambos orientan temporalmente y suponen la particular sonosfera de las habitaciones.

El Raas dispone de cuatro modelos de habitación: las denominadas 'Garden Room', en planta baja, dispone de un fresco patio privado, donde los calizos muros de la habitación se prolongan en la luminosidad del jardín y se embeben en la vegetación. El tipo más habitual, las 'Luxury Room' y las 'Duplex Suite', se caracterizan por la piel de jaali que protege un balcón propio, todos ellos con privilegiadas visuales de la ciudad y la fortaleza; monumento que se aproxima hápticamente gracias al tacto de la arenisca presente en la estancia y al alcance de la mano. Por último, las 'Heritage Suite', en la segunda planta del original haveli, son aquellas de la roca pulida y bruñida por el tiempo, de históricas estancias a cielo descubierto y de jharokhas que se abren al paisaje entre carpinterías de azul bhamín.

fig 38. Atmósfera del corredor, Bloque B



Niveles anímicos:

Las habitaciones del Raas Jodhpur son el perfecto equilibrio entre encanto histórico y diseño hodierno, simple y elegante. Este sensual, a la par que mágico, ambiente permite a los huéspedes disfrutar del esplendor de épocas pasadas, mientras que simultáneamente se rodean de los lujos de la era moderna. La misticidad de la ciudad y el enclave del hotel se filtra por el jaali mineral de la fachada, penetrando en la habitación. Es este purpúreo material; presente en la ciudad, los edificios preexistentes, el exterior e interior de las estancias, el nexo de unión entre pasado y presente.

La conmemoración háptica en los interiores contemporáneos es una componente artesanal relevante en la que el ser que habita descubre personalidad y belleza que, procedentes del esmero y habilidad del artífice, estimulan una gratificante mimesis corpóreo-sensorial entre ambiente y usuario. La arquitectura actúa como un canalizador de cultura, historia y técnica, enriqueciendo la experiencia habitativa.

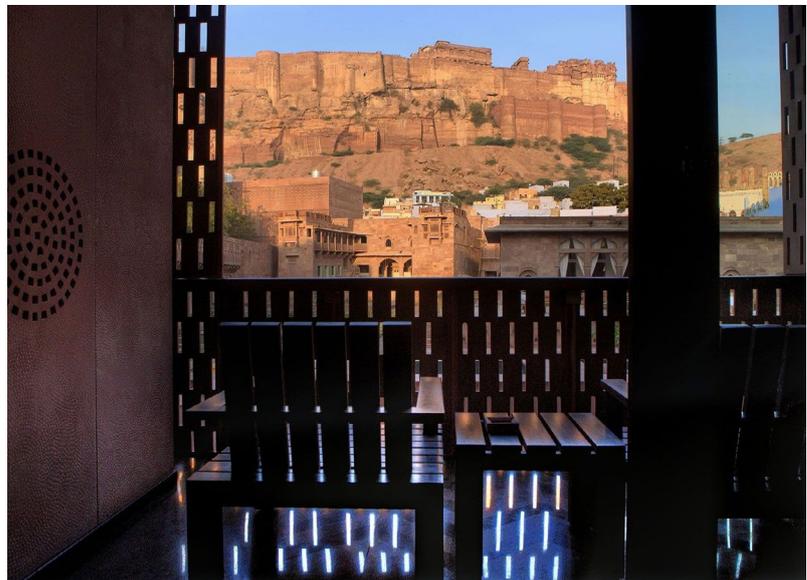


fig 39. Terraza de habitación con vistas directas a la fortaleza

3. Bienestar en el conjunto arquitectónico

La idea central del proyecto era hacer de los antiguos edificios y el jardín el eje central de la experiencia del Raas. Por ello, el grueso del programa de habitación se proyectó en nuevos bloques residenciales y así mantuvo el patrimonio arquitectónico como espacio compartido. A tal fin fueron laboriosamente acondicionados y restaurados por más de un centenar de artesanos locales recurriendo a sistemas y materiales tradicionales. El habitante del hotel es capaz de leer con la mano la continuidad háptica del conjunto a través de la edad y técnica con la que se trabajaron los materiales pues fueron los mismos artesanos los que trabajaron para realizar la fachada y los detalles en roca caliza de los nuevos edificios.

Los volúmenes construidos abrazan el jardín y al habitante, que se siente en refugio pese a hallarse en un espacio abierto. Esto se suma a la fuerte componente patrimonial imposible de eludir por los moradores, pues no solo está presente en los edificios del complejo y en el mismo jardín sino que protagoniza el paisaje circundante. El habitante queda al abrigo de la historia y a merced del tiempo, en un crescendo mágico que se aproxima con el ocaso, cuando el jardín y los edificios se iluminan con cálidas velas y puntuales luminarias. Una atmósfera íntima y sensual, un juego de luces y sombras que enaltece la arquitectura y alimenta el espíritu.

Inspirado por la arquitectura rajasthaní, el hotel es un ejercicio compositivo de privacidad en alza, desde la ciudad a las habitaciones, pasando por el jardín y los corredores. Los nuevos volúmenes se vuelven elementos de fondo y encuadre que responden a su contexto, acentuando las relaciones formales entre los edificios históricos y el fuerte Meharangarh. Los exóticos filtros lumínicos y visuales -jaali- entrañan una activa componente emocional y psicológica que otorga intimidad de forma progresiva e incluso adaptativa. Este matiz vincula, de manera tradicional, al habitante con su entorno; la vivencia consiste en formar parte del centro histórico y la ciudad desde un complejo que se mimetiza con el tejido urbano, morfológica y culturalmente. En definitiva el Raas Jodhpur ofrece satisfacción desde una experiencia ambiental sensual, táctil y auténtica a través de una cuidada armonía entre historia, cultura, naturaleza y contemporaneidad.

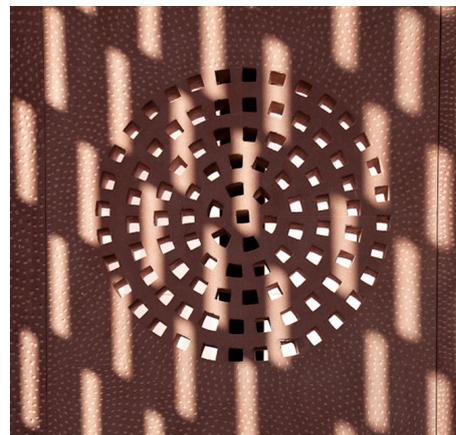


fig 40. Detalle artesanal contemporáneo en textura caliza local

“Sacado de las mil y una noches, una elegante mezcla de historia y modernidad [...]”

Jessica Gold (MrandMrsSmith 2016)

—

“Es surrealista encontrar este nivel de contemporaneidad, historia y refinamiento en el laberíntico sector amurallado de la ciudad de Jodhpur. [...]”

The Telegraph Review, Pippa de Bruyn, 2014

—

“Una soberbia restauración, [...] el fascinante juego de la luz modela geoméricamente pasillos y habitaciones, el atemporal jaali ofrece intermitente, el místico paisaje del viejo haveli”

Análisis Cathy Teesdale, i-scape.com

—

“realmente asombroso”

“Los arquitectos han conseguido algo remarcable: crear un hotel de 5 estrellas, perfectamente integrado en el centro de la ciudad; un barrio trabajador y residencial, la esencia misma de la ciudad. Nunca da la sensación de estar fuera de lugar, o imponerse a su entorno como cualquier resort. Es un santuario [...]”

Penguin96822, Londres, Reino Unido (TripAdvisor 2015)

47



fig 41. Iluminación al ocaso del jardín

INDIGENOUS ECO-LODGE ADRÈRE AMELLAL *****

'the famous oasis of siwa...cannot be said to have fallen from its high estate...only it has stood still while the world went on.'

Wilfred Jennings-Bramly, en una visita al oasis de Siwa, 1896

Ubicación: Siwa Oasis, Egipto, África

Año de construcción 2000

Arquitectos: Ramez Azmi, Emad Farid y Mounir S. Neamatella

Promotor: EQI (Environment Quality International)

Fotografías: Khaled Nagy, Nabili Tazari

Superficie: 310.800 m² (126.000 de dátiles y olivares)



fig 42. Zona de estancia exterior con vistas al oasis

1. Presentación Arquitectónica

El Oasis de Siwa se localiza entre la depresión de Qattara y el Mar de Arena Egipcio, a 750km de El Cairo y 50km de la frontera con Libia. Al oeste de la ciudad homónima, cruzando el lago salado Birkat Siwa, se encuentra la imponente Montaña Blanca. Esta singular formación rocosa se adentra y domina el lago, en su falda meridional se sitúa el eco-lodge Adrère Amellal junto al manantial Ain Jaafar, que irriga y nutre la vasta plantación de dátiles y olivos.

Contruído sobre los restos abandonados de la antigua población bereber de Sidi Jaafar, el eco-lodge es una iniciativa privada de desarrollo sostenible llevada a cabo por la organización EQI. Su principal objetivo fue demostrar que es posible preservar el medio ambiente, fomentar la cooperación local y revitalizar la tradición cultural a la par que constituir un proyecto lucrativo.

Los nuevos edificios se irguieron entre el tejido de las casas halladas en el lugar, así se recuperaron los restos históricos a la vez que se amplió la original villa. Al aproximarnos al conjunto el primer volumen que encontramos es dar haboub -la casa del encargado-, que contiene la recepción, área de personal, zona de reunión, biblioteca y sala de lectura al aire libre. Debido a la afluencia de visitantes interesados por el proyecto, se decidió construir el dar bakreen -galería de visitantes-, con tal de no perturbar a los huéspedes.

La mayor parte del programa de habitación se adosa al pie de la montaña y configura el volumen Shali Ghadi, donde también se halla el restaurante, el hammam -variante islámica de los baños romanos- y el maqqam -mausoleo de la antigua villa-. Otros espacios comunes como zonas de relajación al aire libre, un pequeño bar o un 'parlour' femenino, se distribuyen de manera intercalada a lo largo de la villa-hotel. Sobre la misma meseta de manera exenta se disponen Dar Jafaar, Dar sokaria y Khameesa, tres construcciones adicionales que albergan unidades dobles para uso familiar. Por último, el Dar El-Meshmesh, ubicado en la planicie próxima al lago y junto a la piscina de origen manantial, es el volumen residencial más aislado.

El Adrère Amellal queda perfectamente integrado en el paisaje tanto por su morfología como por su materialidad, pues ha sido construido con materiales locales y mediante técnicas constructivas tradicionales de Siwa que logran un impacto ambiental mínimo. Las nuevas unidades se orientan este-oeste, siguiendo el patrón original del pueblo con tal de canalizar las frescas brisas y protegerse del Khansin -viento arenoso del desierto-. En cuanto a materiales destaca el Kershef, una mezcla de sal de roca secada al sol, con barro y arena del desierto que se utiliza en los muros de carga del edificio. Este material modera la temperatura interior y regula las amplias variaciones térmicas del desierto. En la parte interior de los muros, distintas combinaciones de mortero arcilloso con sal del lago, en forma de guijarros o pequeñas losas, logran acabados variados. Los techos están hechos con vigas y entrevigado de madera de palma, mientras que en elementos de carpintería se emplea madera de olivo procedente de las podas anuales. El mobiliario y resto de enseres han sido realizados por artesanos locales, respondiendo a la filosofía general del proyecto.

fig 43. Esquema emplazamiento Adrére Amellal

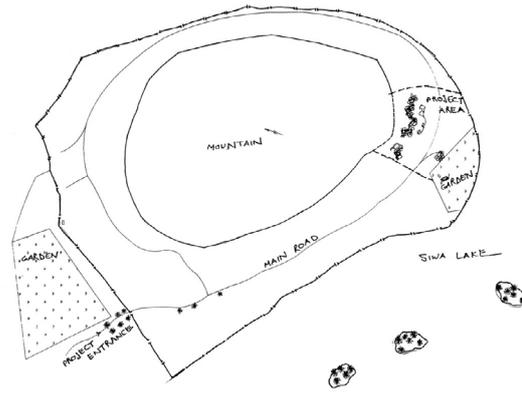


fig 44. Plano del conjunto del eco-lodge



fig 45. Volumen principal del Adrére Amellal

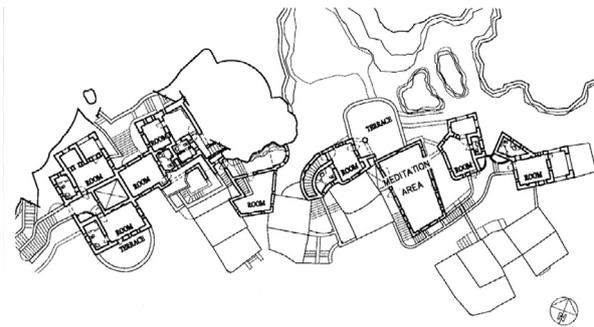
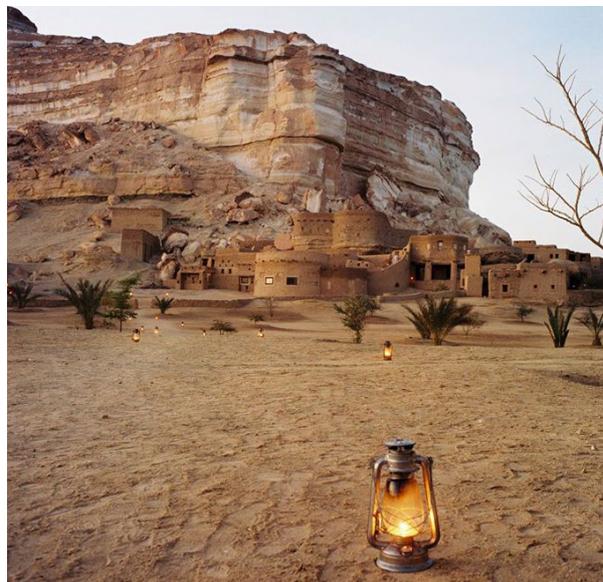


fig 46. Fotografía de conjunto



2. Bienestar en cada ámbito arquitectónico relevante

ESPACIOS OASIS

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

Los 'espacios oasis' del Adrère Amellal comprenden las zonas comunes tanto exteriores, interiores como espacios 'in-between' que se van descubriendo al recorrer el intrincado complejo arquitectónico. Una 'promenade' paisajística que nos conduce desde la vasta inmensidad del oasis hasta las cavas más recóndita ofreciendo en cada situación una experiencia sensorial distinta.

Su situación privilegiada sobre el único peñón del lago Siwa ha brindado espacios exteriores que con ligera intervención permiten al visitante contemplar, sentado en un banco de piedra, el amanecer y el atardecer -el reflejo del crepúsculo sobre el lago, la tenue brisa en el rostro y la frescura del agua en los pies-. Sobre la monolítica construcción del eco-lodge, una serie de terrazas permiten divisar la cálida inmensidad del desierto durante el día y como al caer la noche la majestuosa bóveda celeste supone el único abrigo. El azul del cielo se desdibuja con el agua cuyo movimiento supone un trémulo rumor en la distancia que armoniza el susurro de las palmeras y olivos a merced del viento. Entre los habitáculos más íntimos sorprende descubrir la alternancia de recónditas salas a cielo abierto donde las paredes nos resguardan del viento y las sombras que se proyectan nos cobijan del sol. El calor se modera, los suaves tejidos mullen los bancos pétreos y con su color blanco destacan sobre el ensombrecido ocre predominante. En el Hammam -variante islámica de los baños romanos-, los vapores con notas florales inundan el olfato y difuminan la cuasi penumbra de un ambiente diseñado para la purificación sensorial.

52

Niveles anímicos:

Cada lugar y rincón supone una atmósfera sutilmente diferente dentro del conjunto del Adrère Amellal: Los exteriores conmueven, la esencia agreste del desierto demuestra la futilidad efímera de la existencia y recuerda la genuina necesidad humana de soledad. Las terrazas erguidas sobre el edificio ofrecen una mirada elevada y, con ello, alzan el ánimo del que mira ofreciendo el control momentáneo de un paraíso indomable. Los espacios más interiores son entresijos al abrigo de muros que incitan al descubrimiento, a la interacción social y devuelven la tranquilidad propia de la escala doméstica. Esta variedad de ambientes supone que el morador puede escoger, según su estado emocional, el lugar donde estar en sintonía, ocupar su ámbito y apropiarse de su halo.



fig 47. Espacio umbral y detalle de muro 'kershef'



fig 48. Terraza. Distintos trabajos de mampostería

RESTAURANTE

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

Una vez en el interior de las salas que conforman el restaurante el arduo calor y la cegadora luz del inclemente sol del desierto quedan atrás proporcionando el ansiado alivio. La iluminación diurna forma un mosaico de claros y sombras a través de los huecos dobles en sección, por contra al ponerse el sol son las centelleantes velas en la penumbra y el tembloroso fulgor de la lumbre los protagonistas de la noche. La naturalidad de la luz destaca la textura irregular y áspera de los gruesos muros de Kershef -barro, arena y roca de sal-, singularizados por un patrón visto de guijarros de sal. El tacto del mineral en bruto evoca el origen manual del trabajo tradicional de albañilería, ofreciendo el deleite háptico propio de lo artesanal. Las atemperadas brisas que recorren el lago Siwa penetran silvando en la estancia, desalojan a su paso el aire caldeado y depositan sobre la piel aromas de salitre.

La desnudez primigenia de los materiales constituye un escenario discreto para los exóticos y suntuosos manjares de la gastronomía bereber de Siwa. Los sabores propios de Oriente Medio se degustan en platos de intensos aromas y llamativos tonos. El colorido despliegue culinario se superpone a los cálidos tonos del espacio, los sabores dulces de postres como Aish Serail o Baklava -a base de miel de hierbas y frutos secos-, contrastan con la salobreña estancia. El sordo chisporrotear de la madera ardiendo junto con el gorgoteante servir del Shia Nana -té negro aromatizado con menta- definen el sonido del espacio. Un eco distante que muere en la techumbre de madera de palmera.

Niveles anímicos:

La rugosidad mineral de los muros y la presencia del fuego rememora el refugio ancestral por antonomasia, la cueva. Una atmósfera de quietud y sosiego, que nos transporta a épocas pasadas despertando nuestro interés por lo vernacular. Carente de decoración suntuosa, el ambiente enfatiza el disfrute gastronómico y la experiencia social, inhibiendo al usuario de estímulos ajenos al momento. El contexto arquitectónico se vuelve el maridaje idóneo, arquitectura y gastronomía van de la mano, desde el lugar y su contexto, a cada plato servido y su elaboración: productos ecológicos cultivados en el propio oasis de Siwa se emplean en recetas locales como el kushari o el molokheya. Así a través de las coherentes sinergias corporeo-anímicas que se establecen queda definida una experiencia habitativa completa.

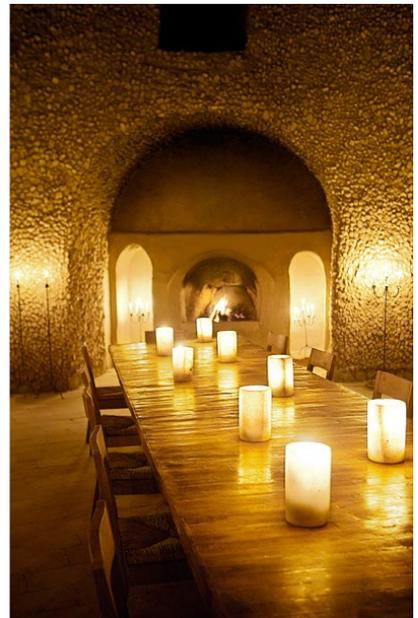


fig 49. Comparativa
restaurante día/noche

HABITACIONES

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

Las 40 habitaciones se distribuyen irregularmente en el complejo, singularizadas por su posición, acceso y forma, lo que hace que cada una de ellas cuente con un recorrido singular; una secuencia cinestésica única. Este paseo, en la mayoría de ocasiones, nos conduce incluso a un patio o terraza privado en el que los deleites sensoriales del espacio abierto desdibujan los límites de lo construido.

En el interior, las paredes de Kershef se caracterizan por dejar visto el patrón de mampuestos de roca caliza, de rústico tacto y vernacular aspecto. Un robusto muro que mantiene fresca la estancia durante el día, pero libera la energía acumulada durante las frías noches del desierto. Sobre él, profundas y puntuales perforaciones filtran haces de luz que tiñen de sombras los pigmentos de la alcoba. Estas pequeñas ventanas están dispuestas para, desde la comodidad del lecho, enmarcar un fragmento del vasto paisaje exterior. Mientras, una suave brisa destila de la carpintería y dinteles aromas de olivo que se fusionan con los perfumes de los cándidos cirios. La blanca y fina caliza del pavimento se adorna con vistosas y tupidas alfombras de lana, y en el plano opuesto, la techumbre tradicional de vigas y entramado de palmera define el oscuro y fibroso telón de fondo. En este firme y rocoso escenario la sedosa cama cubierta de algodón egipcio se presenta liviana, como el único elemento enteramente ergonómico que invita al reposo.

56

Niveles anímicos:

La artesanía tradicional de la región está presente en cada rincón de la sala, a través del espacio, cada objeto y su materialidad, el saber háptico de Siwa se transmite desde el artesano al habitante. Así el morador es consciente de la implicación social e histórica del eco-lodge con su entorno, es testigo y promotor de un conocimiento popular que se había quedado atrás en la memoria. El depurado mobiliario es fruto del talento local, del trabajo manual de la madera de palmera y olivo, incluso los enseres como teteras, cuencos y porta-velas son resultado de la alfarería y la talla de sal de roca. El ambiente resulta íntimo, pues la honestidad de los materiales primitivos y la etérea iluminación evocan una atmósfera de paz atemporal, de recogimiento y descanso. Toda esta sintonía e integridad del ambiente despierta una respuesta empática en el ser que habita, quien al estar privado de ciertas comodidades modernas vive una experiencia auténtica y depuradora.



fig 50. Vista interior habitación. Detalle muro 'kershef'.

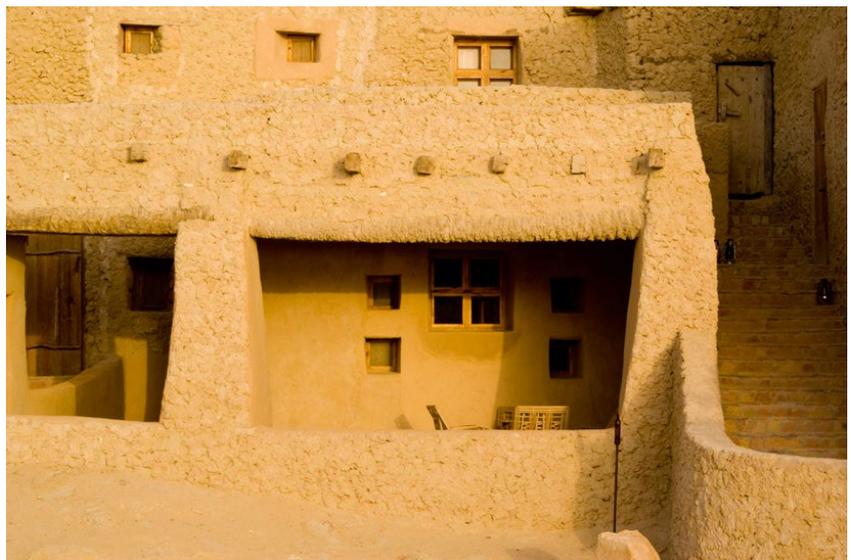


fig 51. Vista de terraza vinculada a estancia

3. Bienestar en el conjunto arquitectónico

El Oasis de Siwa se presenta como un paraíso en el desierto oeste de Egipto, famoso desde el siglo IV a.C tanto por ser el hogar del oráculo de Amón quien Alejandro Magno visitó en su camino a la conquista de Persia, como por los cultivos de olivos y dátiles. Puesto que es uno de los oasis más aislados del mundo sus pobladores bereberes desarrollaron una fuerte cultura e idioma propio. Al habitar el hotel se vive la historia a la que se vincula, se es testigo de este largo trasfondo idiosincrático.

El éxodo rural que sufrió el oasis dejó abandonados varios asentamientos, entre ellos Sidi Jaafar, villa que más tarde el hotel recuperaría en favor de la memoria histórica. Para su construcción se recurrió a técnicas tradicionales y materiales autóctonos, involucrando a más de 120 trabajadores y artesanos locales. Por ello habitar el eco-lodge aporta la satisfacción emocional e intelectual de haber contribuido con su compromiso cultural, social, e histórico. Aún en la actualidad, la totalidad de los empleados es natural de Siwa y se fomenta especialmente la inclusión laboral de la mujer bereber, además su probado éxito ha impulsado un movimiento neo-vernacular en toda la región.

58

El conjunto, aún con las comodidades de un cinco estrellas funciona sin electricidad: velas de cera de abeja sirven de iluminación, cavas talladas en la falda del cerro proveen refrigeración a las cocinas, el fuego es la única fuente de calor tanto para la cocción como el ambiente y el agua proviene de un manantial ubicado en el punto más elevado de la finca. En este paraje pensado para evadir el estrés de la contemporaneidad, las tecnológicas modernas como internet, cobertura telefónica o televisión no tienen cabida pues se busca volver a la sencillez de nuestras raíces y conectar con culturas ancestrales.

En definitiva, el proyecto es un extraordinario ejemplo de desarrollo sostenible en una de las áreas medioambientales más frágiles del mundo. Además ofrece una experiencia habitativa pura y auténtica, intelectualmente íntegra y emocionalmente intensa. Todo esto le ha valido al Adrère Amellal ser considerado como uno de los mejores, sino el mejor, eco-lodge del mundo.

“Un lugar congelado en el tiempo”

“Este es un lugar con un especial y lujoso sentido de lo primitivo, rodeado por el tipo de magia que sólo tribus antiguas, montañas magestuosas y el implacable clima del desierto puede conjurar”

W.Geordine Greig, Nomad’s Land, Tatler Magazine, Abril 2007

—
“Las noches son tan calladas que se escuchan las estrellas”

Benedict Allen, Desert Retreats, Harper’s Abroad, Junio 2002

—
“Pura magia”

“En nuestra primera noche nos llevaron a un espacio que parecía una cueva, los muros estaban decorados con piedras de sal, reflejaban la centelleante luz de las velas y un pequeño fuego en un cuenco de barro sobre la mesa nos calentaba. No recuerdo que cené porque estaba perdida en la magia del lugar, aún así esa primera noche es mi memoria preferida de mis tres semanas en Egipto”

Pam b, California (TripAdvisor 2015)

59

—
“Un pedacito de cielo en la tierra”

“He viajado por todo el mundo y me he hospedado en infinidad de hoteles pero NUNCA un lugar me había impactado tanto como este. El silencio era ensordecedor, Gordon Ramsey no habría cocinado mejor.”

Rufustheredhead, Chipre (TripAdvisor 2011)



fig 52. Panorámica de la Montaña Blanca con Adrére Amellal

7. Conclusiones

Tras el proceso dialógico en el que se desarrolló el método fenomenológico de tipo empírico para el análisis del bienestar ambiental realizado por sendos autores: Hoteles del bienestar: estudio de casos (1 de 2 / 2 de 2), se llevó a cabo la consiguiente aplicación individualizada del método sobre 3 casos seleccionados fuera del continente europeo. En este proceso analítico y puesta en práctica de la metodología se han encontrado una serie de convergencias en cuanto a los fenómenos con mayor incidencia sobre el bienestar ambiental de los usuarios. A continuación se desglosa dichas concomitancias que, aún siendo altamente sinérgicas, se han expuesto según el principal nivel habitativo estimulado, destacando factores singulares de cada caso concreto.

Niveles corpóreo-sensoriales

Vista

Predomina una mirada participativa con el resto de los sentidos, una visión jerarquizada y 'gestáltica' que resalta la relación fondo-figura. En los proyectos, particularmente en Pumhouse Point y Raas Jodhpur, el fondo se caracteriza por colores y texturas neutras que destacan y focalizan la atención sobre otros elementos, materiales o el propio paisaje. En general, siendo Adrére Amellal un buen modelo, se denota una atmósfera visualmente calmada y apacible pero que mantiene el contraste y variedad. El paisaje forma parte intrínseca e íntima de los hoteles y consigue, aunque con distintos grados de antropización - casco histórico consolidado, periferia suburbana rural y un ambiente prácticamente natural -, singularizar y enriquecer el entorno visual de los distintos hoteles.

Tacto

Existe una aproximación háptica al proceso habitativo y los materiales, estos ofrecen una lectura organoléptica coherente y con frecuencia son de origen natural. Los distintos acabados de los muros de 'kershef' en Adrére Amellal, los 'jaali' de caliza rosácea en Raas o los recubrimientos de roble endémico en Pumhouse Point dan cuenta de esta concepción manual, disponiendo una fuerte reciprocidad en la relación con el usuario debida a su esencial componente artesanal, sobre todo en los dos primeros ejemplos. La heterogeneidad deriva en un elevado valor háptico que facilita la comprensión de la realidad tangible e intensifica la experiencia sinestésica del habitar.

Oído

Los hoteles, mayoritariamente, son edificaciones para el descanso y como tales, mantienen una predilección por el silencio. Frente a esto, en los casos analizados existe una predisposición a ofrecer una quietud audible, es decir; una sonosfera propia e inherente que contextualiza la experiencia habitativa. En Adrére Amellal esta destaca por el particular silbido del viento del desierto al arrastrar la arena, en el Raas es el murmullo lejano del ajetreo urbano y los armoniosos cantos de la mezquita mientras que en Pumphouse Point se trata de una sonosfera viva y natural.

Olfato y Gusto

Los ambientes arquitectónicos con mayor bienestar ambiental activan nuestra cavidad bucal en sinestesia y avenencia con el resto de los sentidos. La aromática del espacio cuando acorde con el lugar y el contexto, deviene en una fuerte remembranza distintiva: el salobre oasis de Siwa, el balsámico rocío alpino de lago St. Clair o las exóticas especias de Rajasthan, junto con los espacios destinados al disfrute gastronómico originan un idóneo y congruente maridaje entre habitante y espacio habitado.

62

Cinestesia

En los casos estudiados se brinda una experiencia en movimiento, se definen dinámicas controladas de aproximación como en el caso del 'wilderness retreat' en Tasmania donde destaca un proceso de anticipación, o el 'eco-lodge' egipcio, en el cual una serie de fortuitos recorridos versan en la curiosidad y la sorpresa. Una suerte de estrategias que adecuan la respuesta del hotel a su entorno y paisaje. Además, en ellos se desarrollan una serie de transiciones sensoriales; en Rass se trata de un diafragma compositivo lineal que comprime/libera el espacio y las visuales, mientras que el interior de la Pumphouse establece una graduación háptica de sus espacios.

Niveles anímicos

Pensamiento

Todos los casos manifiestan un trasfondo y una huella histórica particularizada: desde el legado industrial a la recuperación de una villa rural abandonada pasando por la conservación del patrimonio arquitectónico tradicional. De la misma forma, y en distintos grados, se evidencia un alto compromiso cultural, ambiental y social, que fomenta un turismo responsable, sostenible (Adrére Amellal), etnográficamente integrado (Raas Jodhpur), sensato y respetuoso (Pumphouse Point). Si bien el vínculo con el ambiente no es directo, la conciencia y pensamiento del huésped contemporáneo alberga una responsabilidad latente que se libera al ser satisfecha de forma participativa e integrada.

Emociones

Las emociones que los distintos casos suscitan son variadas pero en ocasiones comparten el mismo fenómeno detonante. Es el caso del agua, mientras en Pumphouse Point y específicamente en Adrére Amellal es sinónimo de vida y propiedad del paisaje, despierta sentimientos profundamente arraigados en la conciencia humana; en el 'heritage boutique' indio la lámina de agua artificial es un elemento de exteriorismo y tiene carácter recreativo. De igual manera, los tres casos se aderezan con iluminaciones tenues y cálidas, pero en el fulgor del desierto sugieren sencillez y humildad, en el jardín del antiguo 'haveli' en Jodhpur proyectan exotismo y misterio mientras que en el paraje subalpino de Tasmania son sinónimo de recogimiento, hogar y abrigo.

63

Empatía

En su propia dimensión, la respuesta armónica del huésped dependerá de aspectos idiosincráticos, la unificación e integración en la amplitud del contexto. Los casos de estudio muestran distintas estrategias para despertar la empatía en el usuario: en Adrére Amellal se aboga por la singularización de cada estancia, en su localización y morfología, que además se potencia con la relación directa con espacios exteriores, lo que también se da en Raas, completando una íntima experiencia habitativa. En Pumphouse Point, la identificación y apropiación del espacio se fomenta con las relaciones sociales y gastronómicas que se dan en las zonas comunes en el interior, provocando simpatía y familiaridad.

8. Bibliografía

Consultada en el desarrollo del método

- AUGE, M. (1998). Los no-lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa
- BERNHARD, L. (1977) Manifiesto Sonido-Espacio. Nueva York.
- BARRAGÁN, L. (2000). Escritos y conversaciones. Madrid: ElCroquis
- DAUMAL-DOMÈNECH, F. (2002). Arquitectura acústica : poética y diseño. Barcelona: Ediciones UPC
- DERRIDA, J. (1999). No escribo sin luz artificial. Valladolid: Cuatro Ediciones
- GIL TOVAR, F. (1999). Introducción al Arte. Bogotá: Plaza & Janes.
- GOERITZ, M. (2014). El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía
- HEIDEGGER, M. (2012). Ser y Tiempo. Madrid: Trotta.
- HUME, D. (2008). La norma del gusto y otros escritos sobre estética. Valencia: MuVIM
- MALLGRAVE, H.F. ; VISCHER, R. (1994). Empathy, form, and space: problems in German aesthetics. Chicago: University of Chicago Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (2012). Phenomenology of perception. New-York: Routledge.
- MIYARA, F. (2001). El sonido, la música y el ruido. Revista Tecnopolitan. N° marzo-abril
- ONG, J.W. (1982). Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra. Mexico, D.F: Fondo de Cultura Económica
- PALLASMAA, J. (2012). La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J. (2016). Habitar. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J. (2006). Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili.
- SAMUEL, F. (2010). Le Corbusier and the architectural promenade. Basel: Birkhäuser.
- KANT, I. (2006). Crítica del Juicio. Barcelona: Espasa
- STENDHAL (1817). Nápoles y florencia: un viaje de Milán a Reggio.
- TANIZAKI, J. (1998-2004). El elogio de la sombra. Madrid: Siruela.
- TOMMASO - MARINETTI, F. (1909). Manifeste du Futurisme. París: Diario Le Figaro
- LIBESKIND, D. (2000). The space of encounter. New York: Universe.
- ZUMTHOR, P. (2006). Atmósferas: entornos arquitectónicos. Barcelona: Gustavo Gili

Consultada en la selección de casos

- MINGUET, JM. (2009). Small hotels & Rural hotels. Barcelona: EGEDSA.
- CORCUERA ARANGUIZ, A. (2006). Country hotels = Hoteles en el campo. Madrid: Loft Publications.
- LAWSON, J. (2004). Hoteles acogedores. Barcelona: Atrium.
- ASENSIO, P ; KLICZKOWSKI, H ; KLICZKOWSKI, S. (2004). Hoteles 100% Hoteles. Madrid: H KLICZKOWSKI
- BROTO, C. (2007). Hoteles de diseño. Barcelona: Links
- CASTILLO, E. (2003). Hotels: designer and design. Barcelona: Loft Publications
- KOTTAS, D. (2014). Hoteles de Impacto. Barcelona: Links
- LLORELLA ORIOL, A ; ROLSHOVEN, M. (2004). Hoteles urbanos: relajación y diseño. Barcelona: Loft Publications
- ASENSIO CERVER, F. (2001). Hoteles IN. Barcelona: Loft publications
- GALLARDO, F. (2008). Hoteles con encanto: españa 1999. Madrid: El país Aguilar
- LOSANTOS, A. (2006). Hoteles: diseño con personalidad. Barcelona: Loft Publications
- MINGUET, JM. (2012). Mini rural hotels. Sant Adrià de Besòs: Instituto Monsa de Ediciones
- KUNZ, M.N. (2015). Authentic and charming top hotels. Barcelona: Loft Publications
- PLUNKETT, D ; REID, O. (2013). El detalle en el diseño contemporáneo de hoteles. Barcelona: Art Blume
- BLANCO, H ; CELDRAN, E ; CONESA, J ; XICOLA, M. (2009). World Architects Hotels. Barcelona: Manelpadura.
- ARCH DAILY. Hotels (402 artículos). < http://www.archdaily.com/search/projects/categories/hotels?ad_name=flyout&ad_medium=categories > [Consulta Enero - Octubre 2016]
- DESIGNBOOM. Hotel architecture and design (102 artículos). < <http://www.designboom.com/tag/hotel-architecture-and-design/> > [Consulta Enero - Octubre 2016]
- DEZEEN MAGAZINE. Hotels. < <http://www.dezeen.com/tag/hotels/> > [Consulta Enero - Octubre 2016]
- ARCHITONIC. Hotels. < <https://www.architonic.com/en/projects/hotels/0/5920011/1> > [Consulta Enero - Octubre 2016]

9. Relación de figuras

pág

Desarrollo método

- 8 fig 1. DALÍ I DOMÈNECH, S. (1938). La imagen desaparece [Óleo sobre lienzo]. Teatro-museo Dalí, Figueras, España.
- 9 fig 2. LIND, A. (1984). Tokonoma en Royan-ji, Kyoto. [Fotografía].
- 10 fig 3. BLISS, S. (2005). La alfarería [Fotografía].
- 11 fig 4. GIRONÉS, T. (2007). Museo megalítico en Seró, Lleida [Fotografía del arq.].
- 12 fig 6. MUÑOZ, J. (1990). Conversation Piece 1 [4 figuras de bronce soldadas].
- 13 fig 5. VERMEER, J. (1658). La lechera [óleo sobre lienzo]. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.
- 14 fig 7. MONET, C. (1916). Nenúfares. [óleo sobre tela]. Museo de la Orangerie, París, Francia.
- 15 fig 8. ZUMTHOR, P. & OUDOLF, P (2011). Serpentine Pavilion, Londres [Fotografía de John Offenbach].
- 16 fig 9. BUTTERWORT, C. (1992). Liking the Barcelona Pavillion. [Fotografía].
- 17 fig 10. ALVAR, A. (1938) Villa Mairea [Archivos del Alvar Aalto Museum].
- 18 fig 11. ELISOFFON, E. (1952). Marcel Duchamp descending a staircase. [Fotografía].
- 19 fig 12. VAN EYCK, A. (1959) Playground: Stones for jumping, Zaanhof, Spaarndammerbuurt, Amsterdam-Oudwest [Fotografía anónima].
- 20 fig 13. DE CHIRICO, G. (1915) El vidente [Pintura sobre lienzo] Modern Art Museum, Nueva York, EEUU.
- 21 fig 14. EISENMAN, P. (2003) Holocaust Memorial, Berlín, Alemania. [otografía]
- 22 fig 15. Autoría propia(2013) Studentenkarzer, Heidelberg, Alemania [Fotografía]
- 23 fig 16. BARRAGÁN, L. (1964) Cuadra San Cristobal, Mexico, D.F. [Fotografía]
- 24 fig 17. MOORE, C. (1963) Sea Ranch, California [Fotografía]
- 25 fig 18. WOODMAN, F. (1977) Space Series. [Fotografía]

Aplicación del método

26 fig 19. Mapa-mundi

Hotel Pumphouse Point

- 27 fig 20. Vista aérea del conjunto Pumphouse Point
- 29 fig 21. Plano ubicación en Lake St.Clair.
- 29 fig 22. Planta 2ª Shorehouse
- 29 fig 23. Planta 1ª Pumphouse
- 29 fig 24. Sección longitudinal Pumphouse
- 31 fig 25. Estancia común Pumphouse
- 31 fig 26. Habitación Pumphouse
- 32 fig 27. Vestíbulo escalera Shorehouse
- 33 fig 28. Habitación planta baja Shorehouse
- 34 fig 29. Aproximación detalle de estancia en Pumphouse
- 35 fig 30. Vista de pescador al atardecer. Pumphouse al fondo

Hotel Raas Jodhpur

- 37 fig 31. Vista del jardín del Raas con la fortaleza Meharangarh al fondo
- 39 fig 32. Plano del conjunto de Raas Jodhpur
- 39 fig 33. Sección del conjunto y visuales
- 41 fig 34. Paso por el Bloque A, segundo filtro visual
- 41 fig 35. Terraza del Baradavi con vistas al jardín y el paisaje
- 43 fig 36. Terraza superior del Darikhana
- 43 fig 37. Desde el interior del Baridavi (restaurante) al jardín
- 44 fig 38. Atmósfera del corredor, Bloque B
- 45 fig 39. Terraza de habitación con vistas directas a la fortaleza
- 46 fig 40. Detalle artesanal contemporáneo en textura caliza local
- 47 fig 41. Iluminación al ocaso del jardín

Hotel Adrére Amellal

- 49 fig 42. Zona de estancia exterior con vistas al oasis
- 51 fig 43. Esquema emplazamiento Adrére Amellal
- 51 fig 44. Plano del conjunto del eco-lodge
- 51 fig 45. Volumen principal del Adrére Amellal
- 51 fig 46. Fotografía de conjunto
- 53 fig 47. Espacio umbral y detalle de muro 'kershef'
- 53 fig 48. Terraza. Distintos trabajos de mampostería
- 55 fig 49. Comparativa restaurante día/noche
- 57 fig 50. Vista interior habitación. Detalle muro 'kershef'.
- 57 fig 51. Vista de terraza vinculada a estancia
- 59 fig 52. Panorámica de la Montaña Blanca con Adrére Amellal