

Beatriz García Moreno

bgarciam@unal.edu.co

GARCÍA MORENO, BEATRIZ, *Experiencia, imagen y arquitectura: el camino de Bergson. Ensayos. Historia y teoría del arte*, N° 10, 6 fotos, Bogotá D. C., 2005, Universidad Nacional de Colombia, pp. 6-35.

RESUMEN

En el presente trabajo se exponen algunos planteamientos de Henri Bergson sobre la experiencia del mundo, los diferentes momentos que la componen y el papel que desempeña en ella la imagen. Con base en los conceptos expuestos, se establece un paralelo con la experiencia de la arquitectura y se propone un camino metodológico para la comprensión de la obra de arquitectura. La argumentación expuesta se ilustra con el examen de la Plaza Ceremonial del Parque Simón Bolívar de Bogotá, del arquitecto Arturo Robledo.

PALABRAS CLAVE

Beatriz García Moreno, Henri Bergson, Arturo Robledo, arquitectura bogotana, Plaza Ceremonial, Parque Simón Bolívar.

TITLE

Experience, Image and Architecture. Bergson's Way.

ABSTRACT

This article deals with Henri Bergson's thoughts on the experience of the world, its different moments and the role the notion of image plays in this world. A parallel is established between architecture and these concepts and a methodological way is proposed to comprehend a work of architecture. The Ceremonial Plaza of the Simón Bolívar Park in Bogotá (designed by Arturo Robledo) is used as a case study.

KEY WORDS

Beatriz García Moreno, Henri Bergson, Arturo Robledo, architecture in bogota, Ceremonial Plaza, Simón Bolívar Park.

Afiliación institucional

Profesora
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá

Arquitecta, Universidad Nacional, 1974.

Ph. D en Arquitectura, Georgia Institute of Technology, 1992. Decana de la Facultad

de Artes de la Universidad Nacional,

1998-2002. Becaria Thinker en el Center on Latin Studies de la Universidad de

Pittsburgh, 1981-1982. Profesora Adjunta en el Instituto de Investigaciones

Americanas Mario Buschiazzo, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1985-1986.

Profesora asociada del Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes de la Universidad Nacional desde 1993.

Profesora de las universidades Javeriana y del Valle y profesora invitada de otras de

carácter internacional. Es autora de los libros *De la casa patriarcal a la casa*

nuclear en el Municipio cafetero de Sevilla (1995) y *Región y lugar en la arquitectura*

latinoamericana contemporánea (2000) y compiladora y coautora del libro *La*

imagen de la ciudad en las artes y en los medios (2000) y de diferentes artículos

sobre la ciudad y la arquitectura de Colombia y América Latina.

Experiencia, imagen y arquitectura: el camino de Bergson

Beatriz García Moreno

Arquitecta, Ph. D.

Experiencia e imagen en la propuesta de Henri Bergson

El desarrollo que aquí se presenta es producto de la investigación “Experiencia, imagen y arquitectura: el camino de Bergson”¹, que tuvo como propósito explorar la experiencia de la obra arquitectónica y urbana a partir del camino que propone Henri Bergson para el entendimiento de la experiencia del mundo, de los diferentes momentos que la componen y de las imágenes que conlleva. El interés de realizar esta exploración respondió a la necesidad de situar la experiencia de la arquitectura y la ciudad en relación con algunas coordenadas que permitieran entenderla como parte integrante de la vida, y no como un objeto monolítico, dispuesto solamente para ser descrito a partir de sus cualidades físicas o para ser explicado solamente a partir del reconocimiento del contexto histórico donde se ubica.

¹ La investigación “Experiencia, imagen y arquitectura: el camino de Bergson” ha sido desarrollada por la autora de este artículo en el marco del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. Otros avances de esta investigación pueden consultarse en BEATRIZ GARCÍA MORENO, “En busca de la poética de la ciudad. La ciudad como obra de arte en permanente construcción”, en *Pensar la ciudad*, Bogotá: Siglo XXI, 1996. pp. 171-190. También pueden consultarse BEATRIZ GARCÍA MORENO, “En torno al Parque Simón Bolívar”, *Artefacto 5*, Bogotá: Universidad Nacional, oct. 1996, y “Arquitectura, experiencia e imagen: explorando el camino de Bergson”, *Estudios de Filosofía*, Medellín: Universidad de Antioquia, feb.-ago. 1997, pp. 9-20.

Henri Bergson figura como uno de los pensadores que han abordado de manera cuidadosa el camino de la imagen como posibilidad de comprensión de la experiencia del mundo. Este pensador, que inicia su trabajo hacia el fin del siglo XIX, da cuenta de los diferentes momentos que la componen, del papel y la naturaleza de la imagen y de la manera como se da la fusión entre sujeto y objeto y materia y espíritu. La elaboración que a continuación se presenta parte de exponer algunas ideas fundamentales de este pensador sobre la experiencia del mundo para desde allí examinar su pertinencia para acercarse a la obra de arquitectura y a la comprensión de la experiencia que conlleva².

Bergson elabora su teoría en diferentes momentos de su pensamiento, pero es principalmente en su texto *Materia y memoria*³ donde se detiene cuidadosamente en la experiencia y en la imagen. En este texto explora la manera de situarse el sujeto en el objeto en el momento de la experiencia y la naturaleza de la fusión de ambos que se produce en dicha experiencia, lo que la orienta y abre posibilidades de transformación diferentes. Muchos de los conceptos formulados en esta obra son retomados por él en otros de sus textos, pero para el presente trabajo se consideró conveniente tener como principal referencia la obra citada y alimentar la reflexión con desarrollos formulados en otros de sus escritos⁴. Para la indagación sobre la imagen arquitectónica se tomó como referencia principal el texto “Modernismo e imagen”⁵, de Ángel Medina, en el cual su autor, quien

² La pregunta aquí formulada acerca de la comprensión de la naturaleza de la arquitectura representa una continuación del tema adelantado previamente en la disertación doctoral de quien escribe estas líneas (“Lógicas en arquitectura: comentarios críticos en torno a Rossi, Pepper y Mumford”), en donde se pudieron examinar diferentes posturas ante la arquitectura a partir de establecer un paralelo entre diferentes momentos de su desarrollo y diversas visiones del mundo, especialmente con la visión contextualista, que implica un involucramiento del sujeto en la experiencia misma de estar en el mundo.

³ BERGSON, 1943.

⁴ Como bibliografía de referencia fueron importantes los siguientes textos:

IAN ALEXANDER, *Bergson, Philosopher of Reflection*, London: Bowes & Bowes, 1957.

HENRI BERGSON, *Pensamiento y movimiento*, México: Aguilar, 1959a, pp. 963-1.166.

HENRI BERGSON, *La energía espiritual*, México: Aguilar, 1959b, pp. 757-927.

HENRI BERGSON, *La evolución creadora*, Barcelona: Planeta, 1985.

HENRI BERGSON, *Memoria y vida*, Barcelona: Atalaya, 1995.

GILLES DELEUZE, *Bergsonismo*, Madrid: Cátedra, 1987.

MARTIN HEIDEGGER, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

MARTIN HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1980.

MARTIN HEIDEGGER, “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*, España: El Serbal, 1994, pp. 107-120.

ÁNGEL MEDINA, “Modernismo e imagen”, *Ensayos 1993-1994*, Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas – Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 37-44.

⁵ MEDINA, 1995.

es un estudioso de Bergson, presenta diferentes puntos de vista de la imagen artística adoptados por el modernismo.

La metodología para la aproximación a la obra se ha puesto en operación en el examen de la Plaza Ceremonial del Parque Simón Bolívar (Bogotá), del arquitecto Arturo Robledo, construida en 1983 en terrenos que pertenecieron a la antigua hacienda “El Salitre”⁶. El diseño y la construcción de este parque fueron impulsados por el Ministerio de Obras Públicas y Transporte en colaboración con el Grupo de Cooperación Japonés Jica. El desarrollo del proyecto lo realizó el Departamento de Arquitectura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, bajo la dirección del arquitecto Arturo Robledo. El Parque Simón Bolívar, que cubre una amplia zona del sector de El Salitre, está situado en el centro del área metropolitana de Bogotá y representa el mayor parque recreacional con que cuenta actualmente la ciudad⁷ (foto 1).

Consideraciones de partida

Bergson presenta el mundo como un conjunto de imágenes⁸, y la imagen como aquello “que tiene la posibilidad de detenernos en lo concreto”. “La imagen contiene poder para mantener la mente en movimiento”⁹, representa un estadio preteórico que no ingresa en un sistema cerrado de pensamiento sino que posee la movilidad que le confieren la experiencia y el impulso vital que la acompañan. Tan pronto como surge, puede desaparecer. La imagen impide que la comprensión y la acción se desvíen por rutas que dejen de lado la experiencia, y de este modo se imposibilita que se llegue a modelos o a formulaciones desde categorías previamente establecidas, sin comprender las características propias del fenómeno que se examina¹⁰.

Para Bergson, el mundo asentado en imágenes presenta a la materia en su virtualidad: aparece representado. A través de la representación es posible hacer cortes, costuras y otras transformaciones. Pero ¿por qué se escoge una imagen y no otra? Ésta es una pregunta que se formula Bergson permanentemente, y el tratar de responderla lo lleva a examinar la naturaleza de la percepción y los procesos de representación y de acción que se desatan, a través de las relaciones que se establecen entre imágenes particulares.

⁶ Cabe decir que el proyecto de la plaza, como fue concebido por el arquitecto Robledo, nunca se terminó de construir. Ver “El Parque Simón Bolívar”, *Escala*, Bogotá: Escala, núm. 115, 1983, pp. 23-28.

⁷ Ver BEATRIZ GARCÍA MORENO, “El Parque Simón Bolívar”, *Artefacto 5*, Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional, 1996.

⁸ Ver los comentarios de ALEXANDER, 1957. Ver también DELEUZE, 1987.

⁹ Cit. en ALEXANDER: 17 (la traducción es de la autora de esta investigación).

¹⁰ En este sentido, ver ALEXANDER, 1957.

Bergson examina la experiencia del mundo en dos esquemas. El primero de ellos es el esquema dinámico que surge a partir de la percepción, cuando interviene la memoria y las imágenes surgidas se distienden, dando paso al momento de la representación; y el segundo es el esquema corporal que se refiere a la fusión y el ajuste mecánico de las imágenes surgidas. Al iniciar la experiencia a través de la percepción, el cuerpo cumple la función de un instrumento que permite captar el entorno que lo envuelve. En su contacto con el mundo a través de sus centros sensoriales y motores, produce reacciones de tipo visual, táctil, auditivo u otro; y esto lo convierte en una imagen privilegiada. Este autor es muy enfático al aclarar que el exterior y el interior sólo se distinguen cuando se sitúa el cuerpo como centro diferente a las otras imágenes¹¹, y en ese sentido insiste en afirmar que en los procesos de percepción y representación se presenta un ir de la periferia al centro, y no viceversa, de tal manera que el concepto de interioridad, referido a lo que se produce internamente en cada sujeto, queda convertido en parte de un proceso que tiene diferentes manifestaciones que se alimentan siempre del afuera. La imagen visual que se presenta a través de la percepción y del concurso de la memoria puede tomarse, en un momento dado, aislada de la imagen material, pero, para su surgimiento, requiere, en un comienzo, de ésta.

Bergson afirma que la comprensión del mundo se da a través de la percepción consciente¹² y que la selección está motivada por un impulso vital que garantiza la vida. Esto lo lleva a afirmar que, para que esto ocurra, se requiere educar los sentidos de tal manera que se logre una coordinación de los mismos, lo cual, en su pensamiento, está referido, de un lado, a lo que denomina *atención a la vida* y, de otro, a su concepto de *duración*. Todas estas afirmaciones hacen referencia a un sujeto provisto de voluntad, tanto para educar y transformar sus sentidos como para orientar sus acciones. Parece que detrás de esa necesidad de educar hay un saber que dice que la acción no siempre está respaldada por la necesidad de construir vida, que hay algo que se puede desbordar y que, por ello, hay que realizar acciones tendientes a la educación de los sentidos, que garanticen el éxito de la experiencia, pues ésta, por naturaleza, no está orientada hacia algo útil para la vida. Podría decirse que este autor parte de un orden consciente que puede manipularse a través de la voluntad.

En su análisis, Bergson señala, de un lado, el papel de la materia, ligado a las cualidades del mundo, y de otro, el papel del espíritu, ligado a los procesos que surgen al entrar en contacto con el cuerpo y especialmente con la memoria, y enfatiza que ninguno de los dos se sostiene por sí mismo, que ambos se unen a través de los conceptos de representación y

¹¹ BERGSON, 1943: 42.

¹² Bergson hace una distinción entre estado consciente e inconsciente. El primero es todo aquello con lo que se interactúa de acuerdo con los intereses de la vida. El segundo es algo que está ahí y puede llegar a ser incorporado de acuerdo con los intereses de la experiencia. Ver *ibíd.*

de acción¹³. Concebir la materia y el espíritu por separado implica el concepto de “percepción pura”, que solamente puede entenderse cuando se considera el cerebro como principio de la acción y no se lo ve como condición de una percepción que a su vez conlleva representación y movimiento. La percepción, según Bergson, es diferente de lo que piensa el geómetra moderno, es el resultado de múltiples situaciones, está ligada a la representación y no se estabiliza y congela en el instante de captación del objeto.

La *atención a la vida*¹⁴, de acuerdo con este pensador, condiciona que el ser humano se detenga en aquellos objetos o eventos que tienen un interés para su vida, que le son o pueden serle útiles en cuanto responden a sus necesidades vitales. Ese detenerse implica una selección que, como se dijo, está relacionada con lo que esa experiencia aporte para la vida, con un motivo que allí surja y lleve a la indagación, con un saber previo que indique hacia dónde mirar. Bergson parte de un sujeto constituido por la conciencia pero provisto de *intuición*, lo cual da cuenta de su capacidad de fijar su atención en algún hecho que no sólo es material o virtual sino que también implica involucrarse en la experiencia de acuerdo con lo que la vida le demande, de manera integral. Esa intuición, a la vez, le permite seleccionar el camino para acercarse. Lo que este autor denomina un hecho es lo que se adapta a la realidad y a los intereses de la vida social con un sentido práctico¹⁵. La forma de acercarse a la realidad está relacionada con la posibilidad de ajustarse a condiciones sociales específicas, dominadas por lógicas de uno u otro tipo que de alguna manera garantizan un orden. El pasado está dispuesto, como él dice, de manera inconsciente; puede regresar y ser tomado de acuerdo con las situaciones vitales que lo demanden.

La experiencia del mundo y su comprensión tienen como guía a la intuición, en cuyo entendimiento se separa de lo que sobre este concepto plantean el dogmatismo y el empirismo. El primero de ellos, el dogmatismo, mira la forma y la relaciona con un orden ya establecido que considera inamovible; y el segundo, el empirismo, examina la materia para deducir de ella el fenómeno. En ambas corrientes de pensamiento se habla de una experiencia donde no hay articulación entre el objeto y el espíritu. En tanto que el empirismo actúa desde la vida práctica, desconoce la naturaleza de las cosas, y por tanto en él lo real está falseado; el dogmatismo, a su vez, trata de salvar las dificultades del empirismo, pero sigue el camino que éste le propone y se esfuerza en hacer una síntesis de los fenómenos separados que ha dejado el empirismo; pero esa síntesis no se logra mediante una intuición, y en esa medida es arbitraria¹⁶.

¹³ La unión entre materia y espíritu orienta el pensamiento de Bergson. El tema es tratado con gran insistencia en *ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*: 195. En esta parte de su libro, Bergson introduce una importante reflexión sobre la *intuición* con miras a diferenciar su pensamiento del racionalismo y del empirismo. Ver pp. 195-196.

¹⁶ La discusión con las corrientes del pensamiento vigentes en el momento en que Bergson escribe su obra es motivo permanente de su reflexión.

La argumentación de Bergson en relación con la experiencia se separa del empirismo y el dogmatismo en su insistencia en llevar a ésta a su fuente, esto es, en relacionarla con la vida y con lo que ésta requiere, en el sentido de reconocer la “utilidad” que le represente. De esta manera, dice Bergson, la experiencia deviene humana. La experiencia planteada en otros términos es meramente especulativa, se plantea desligada de la vida misma en la complejidad que encierra, se entiende meramente a partir de necesidades corporales que llevan a acciones sobre una materia que se ha desorganizado. Bergson insiste en que es necesario recuperar la intuición en “su pureza primera”, pues de esta manera sería posible volver “a tener contacto con lo real”¹⁷, contacto que para él indica unión entre materia y espíritu en la experiencia misma de la vida. A diferencia de las corrientes de pensamiento mencionadas, Bergson propone optar por el camino de la intuición y tomarla como método, lo cual implica dificultades de diferente tipo, relacionadas con tener que examinar cada situación de manera particular, lo cual conlleva un esfuerzo nuevo para cada problema y exige un cambio de actitud que requiere pasar de lo inmediato, de los hábitos y prejuicios que se posean, a preguntarse por lo “útil”. En este momento es necesario definir qué es lo útil para Bergson, pues es eso “útil” lo que orienta, de acuerdo con su pensamiento, a la intuición.

El camino que indica la intuición y permite aproximarse de una manera u otra al fenómeno estudiado está guiado por un propósito específico que encuentra su fuerza en lo que él denomina *impulso vital*, que es lo que permite que la acción se dé, lo que la sostiene, lo que hace que transcurra de horizonte en horizonte de acuerdo con la necesidad que en cada momento le plantea la vida misma. Pero no se trata de necesidades instintivas sino de necesidades ligadas a algo que permita que esa vida misma tenga algún interés hacia el cual pueda orientarse, es decir que tenga un horizonte que la anime. Aquí podría hacerse referencia a Ortega y Gasset cuando, hablando de ese interés por la vida, dice que “para Pompeyo, por ejemplo, no era necesario vivir, pero era necesario navegar”¹⁸.

El enfrentar este tema, poner de presente el impulso vital y su tendencia a buscar algo más introduce su pensamiento sobre la acción y el movimiento ligados a la vida misma, lo cual le permite formular su planteamiento de que la percepción no sólo se convierte en representación sino que también genera una acción¹⁹.

La imagen, para Bergson, surge con la experiencia de la vida, responde a un impulso vital que define formas, descubre movimiento y genera transformaciones que logran duraciones diferentes provistas de memoria. Cada imagen lleva implícita una duración que le confiere un tiempo diferente de acuerdo con la intensidad de la experiencia en la cual se

¹⁷ *Ibíd.*: 197.

¹⁸ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditación de la técnica*, Madrid: Alianza, 1982, p. 36.

¹⁹ Este tema lo desarrolla Bergson en diferentes textos como son *Materia y memoria*, *La evolución creadora* y *La mente creativa*, ya referenciados.

manifiesta, y por ello, a la vez que puede alcanzar materialidad y permanencia en el tiempo, también puede desaparecer cuando el motivo que le dio vida ya no esté. La mayor o menor duración de la imagen depende, por tanto, de la presencia o ausencia de los motivos, valores y signos que la sostienen²⁰. La imagen contiene una memoria que permite que el pasado, contraído en el presente, se expanda y se ofrezca en una nueva composición. Para este pensador, la memoria no es un recurso para traer un recuerdo archivado que nostálgicamente se evoca, sino que ese recuerdo es parte del presente que se presenta en imágenes contraídas que, a través de la memoria y de un nuevo motivo que las reconozca, pueden lograr la expansión.

En este proceso, la *atención a la vida* a la cual se refiere Bergson en diferentes momentos de su reflexión permite que la experiencia sea más intensa y que esa percepción inicial, representada en una totalidad cerrada, se distienda en diferentes imágenes y muestre diferentes detalles. Más que una actitud intelectual es una concentración del espíritu, o un esfuerzo aperceptivo²¹. No se trata solamente de una detención de los movimientos sino también de una concentración del espíritu que permite descubrir aspectos no vistos y, por ende, otros caminos. La atención a la vida permite que la memoria traiga al presente imágenes que se le asemejan; pero, a la vez que se presenta ligada a una operación de separación, de análisis, también permite el surgimiento de diferentes momentos de síntesis o, lo que es lo mismo, el surgimiento de diferentes hipótesis.

En la arquitectura: Diversos son los intereses que mueven la experiencia arquitectónica. De un lado ésta puede examinarse como parte de la vida misma que en ella transcurre, y bajo esa mirada puede ser que la arquitectura casi desaparezca y se convierta en extensión del cuerpo, en un *útil* que la acompaña y es necesario para las acciones que en ella se realizan; y, de otro, la experiencia puede ser examinada por quienes buscan comprenderla, como es el caso del presente escrito.

En el ejemplo: La escogencia de la Plaza Ceremonial del Parque Simón Bolívar puede ser justificada por diferentes motivos, y cada quien, al hacerlo, podrá dar cuenta de uno o de otro. En el presente caso, la escogencia de esta obra responde a dos motivaciones principales. La primera se relaciona con la importancia que tiene para la ciudad como plaza de eventos ubicada en el centro de su área metropolitana y en su mayor parque metropolitano. En la actualidad, la plaza ha sido apropiada por la ciudad como lugar de eventos de muy diverso tipo que se realizan a cielo abierto dentro del Parque Simón Bolívar, y ello la convierte en una obra de gran interés para la ciudad. La segunda cualidad se relaciona con su buena calidad urbana y arquitectónica, que amerita un reconocimiento más explícito de la misma. Todo lo anterior se considera motivo suficiente para

²⁰ En relación con este tema, ver JOYCE DIXON MEDINA, *Cézanne and Modernism. The Poetics of Painting*, New York: State University of New York Press, 1995, y MEDINA, 1995.

²¹ Sobre la atención a la vida, ver BERGSON, 1943: 102-105.

fijar en ella la atención y dejar que se despliegue de diferentes maneras con el fin de comprenderla en sus cualidades materiales y en la manera como acoge el habitar que en ella transcurre (foto 2).

La percepción y la imagen plástica

Bergson inicia la exposición de su pensamiento sobre la experiencia del mundo con una reflexión que busca indagar en la naturaleza de la percepción, pues, para él, el mundo se aprehende a través de las imágenes que surgen con la experiencia que conlleva la vida misma. Pero la imagen, para este autor, no es algo absoluto que se consume en un presente, bien sea que tenga como causa el mundo de la materia, bien sea que tenga como causa la conciencia, sino que hace parte de un sistema de relaciones donde cada imagen, a la vez que es fusión de fragmentos de varias, tiene posibilidad de distensión y transformación y posee su propia temporalidad, que él entiende como *duración*. La percepción, en el planteamiento de Bergson, es un camino que va más allá de una mera especulación. Sin embargo, él empieza por decir que “la percepción tiene un interés completamente especulativo; es conocimiento puro”²².

De acuerdo con Bergson, la percepción indica el encuentro entre el ser humano, constituido de materia y espíritu, y el mundo. Esta percepción presenta al objeto como una imagen que, por algún motivo ligado a la vida, ha captado la atención. En la percepción, la materia se presenta contraída pero dispuesta a alojar a quien la percibe. En este primer momento, la atención y los sentidos quedan atrapados, los sentimientos se disponen a irrumpir, y podría decirse que la experiencia inicia su propio proceso. El problema deja de ser formulado en abstracto, como una especulación, y se presenta con posibilidad de ser examinado.

Podría decirse que, desde el primer momento de la percepción, es posible entender la percepción y el recuerdo no como cosas separadas sino en un progreso dinámico que permite ver cómo cada uno llega a ser el otro. El recuerdo reaparece por la percepción que lo atrae. La percepción es provocada, de un lado, por un estímulo externo y, de otro, por el “recuerdo puro”²³.

La duración de la imagen percibida a través de la experiencia es diferente de acuerdo con el motivo que ésta, la imagen contemplada, ponga de presente y por la manera como dicha experiencia afecte a quien la vive. Por ello es posible hablar de diferente intensidad de la experiencia. Ese interés, que puede captarse desde el primer momento de la percepción, puede conducir a una amplia expansión del objeto que se examina o simplemente

²² *Ibíd.*: 21.

²³ Sobre percepción y recuerdo, ver *ibíd.*: 134-135.

puede quedarse en un reconocimiento de sus cualidades físicas, plásticas, constructivas y funcionales, que pueden ser traducidas a palabras, a categorías establecidas; de igual manera puede encontrar conexiones diversas con el contexto histórico al que pertenece y relacionarla con condiciones políticas, socioeconómicas o culturales; pero hay que saber que, en este acercamiento, el objeto permanece distante del sujeto que observa: éste no lo involucra como parte de su entorno. Este primer momento, que podría asociarse con lo que denomina Bergson *percepción pura*, es muy efímero, y podría decirse que sólo existe en el análisis, pues la percepción, en cuanto ligada a intereses de la vida, tiende, desde el primer momento, a deslizarse hacia la representación y la acción.

En la arquitectura: Este primer acercamiento a la obra a través de la percepción implica traerla al frente como imagen que se ofrece para ser contemplada e indagada. Fijar la atención en ella como objeto de estudio permite que pase de ser vista únicamente en razón de su destino social y se convierta en algo con lo cual se empieza a interactuar a partir de un primer contacto que implica de inmediato una experiencia corporal, donde los sentidos juegan un papel definitivo, como es el de posibilitar un reconocimiento de sus características plásticas que conlleva la necesidad de aprehenderlas, describirlas, situarlas y examinar cómo afectan la sensibilidad y qué interés despiertan para la vida. La descripción se ofrece como un primer paso para el desciframiento de la obra, aunque es casi inevitable que ella empiece a desplegarse, desde ese primer momento, en un sinnúmero de imágenes que desbordan su configuración material.

En este primer acercamiento, la obra se ofrece como imagen plástica en el sentido en que ésta es entendida por Ángel Medina. Este autor dice que, en ella, los instrumentos configurativos se encaminan a “la construcción de efectos rítmicos que al aislarse por medio de un fuerte enfoque y selección separan esta imagen de las percepciones comunes”²⁴.

En el ejemplo: La Plaza Ceremonial del Parque Simón Bolívar tiene una forma ovalada que se abre en los dos extremos a modo de embudo. Esta forma está construida a partir de un eje, con dirección norte-sur, que se cruza, de manera ortogonal, con el eje este-oeste, que resulta de unir el centro de la plaza con el Templete Eucarístico, que es una pequeña construcción existente en el Parque Simón Bolívar, sede de la ceremonia que se realizó cuando el papa Paulo VI visitó el país en 1968. Debido a este hecho, la construcción adquirió un carácter representativo en el parque. El acceso más inmediato a la plaza, desde el exterior del parque, se da por la Calle 63.

La forma de la Plaza Ceremonial se logra gracias a movimientos de tierra que le permiten hundirse levemente en relación con el nivel de la calle, conformándose como una especie de recipiente en cuyos bordes se labran las graderías, que siguen la forma ovalada central de tal manera que se hacen más amplias en los extremos que en la parte

²⁴ MEDINA: 41.

central, mientras se exponen a las direcciones este-oeste. La plaza se ofrece como un espacio autocontenido, destinado a la realización de eventos de diferente tipo. Su piso está construido en adoquines de cemento, cuya colocación dibuja el eje que configura su geometría y marca su orientación. Desde su costado occidental es posible recorrer dicho eje, hundirse en la plaza y salir por su acceso oriental, que conduce al busto de Simón Bolívar realizado por Victorio Macho. Los adoquines del piso contrastan suavemente con las graderías, cuyas huellas y bordes de contrahuellas están construidas en concreto mientras las contrahuellas, que sirven para sentarse, están cubiertas de pasto.

El arquitecto Arturo Robledo, autor de la obra, la describe, en relación con el Parque Simón Bolívar, de la siguiente manera:

La Plaza ocupa el lugar central del plano: su centro geométrico es el foco de la composición, el origen del dimensionamiento y de los trazados reguladores, que son de dos órdenes: una retícula y un desarrollo “orbital” concéntrico. Estos elementos, retícula y órbita, fueron definidos a posteriori del proyecto de localización de los diversos componentes del programa y actúan como instrumentos de corrección y de precisión, siempre sometidos al régimen de relaciones mutuas previamente establecidas²⁵.

Percepción y afección

Bergson introduce los estados afectivos como un componente que acompaña a la percepción. Es decir que, además de las imágenes visuales o táctiles u otras que conforman al objeto-imagen que se tiene en frente, hay sentimientos, afectos que acompañan la experiencia, que puede tener diferentes grados. Este pensador considera que siempre esa afección está cargada, en última instancia, de dolor, un dolor que parece estar relacionado con el desvanecimiento del sentimiento que surge en el momento de la percepción, pero que se transforma en imágenes diversas en el proceso de la representación.

Él dice que toda percepción se convierte en afección y, más particularmente, en dolor²⁶. Esta afirmación está muy condensada en su exposición y no alcanza un desarrollo que permita comprender de manera más precisa su sentido. Podría relacionarse con el carácter efímero que conlleva y que muestra que el sentimiento no permanece de la misma intensidad sino que es algo que cambia de intensidad e incluso desaparece o se transforma en la representación y, en esa medida, presenta una separación. Parece que plantea la afección como un grado de la percepción que da cabida a la representación, al despliegue en imágenes; pero aclara que entre ambas —afección y representación— hay una clara diferencia de naturaleza.

²⁵ Esta nota la escribe Arturo Robledo como presentación de la Plaza Ceremonial del Parque Simón Bolívar. En ella señala que en el diseño del parque se desempeñaron como arquitectos colaboradores Fernando Montenegro y Osvaldo Pérez. 1998. Esta nota no está publicada.

²⁶ Sobre el tema de percepción y afección, ver BERGSON, 1943: 49-54.

En su discusión con realistas e idealistas, este planteamiento le sirve para decir que en estas dos maneras de entender el mundo hay una coincidencia al decir que la representación sale de nosotros, pero que ninguna de las dos plantea cómo separarse de ella. Para Bergson, la afección aparece y cumple un papel en ese proceso de acercamiento y separación. Él propone pensar la afección como un estado donde la percepción se presenta en una simultaneidad de momentos de memoria, esto es, no se queda estática sino que se transforma.

Cuando no se da la afección, cuando ella no está presente, se da lo que este autor denomina la “percepción pura”, que indica que ha habido un paso de lo extenso a lo inextenso. Con esto Bergson parece referirse al proceso de desmaterialización que considera propio de la experiencia. Es en este proceso donde las cualidades provenientes de la materia quedan de lado y se hace presente un orden virtual que permite comparar, por ejemplo, lo visual y lo táctil. Esta formulación parece estar relacionada con la presencia del pensamiento abstracto, que encuentra leyes, matemas, diferentes maneras de relacionar unas imágenes con otras, y hace caso omiso de los sentimientos o de las imágenes de diversa naturaleza.

Pero el camino que sigue en el examen de la percepción y su confluencia en acción no pasa por examinar la afección, sobre lo cual en su libro *Materia y memoria*, como ya se dijo, no hay una ruta clara que se pueda seguir. Bergson prefiere dirigir su atención hacia la acción que se genera a partir de los procesos de percepción y representación. Sin embargo, es necesario enfatizar que la afección se refiere a los sentimientos que están ligados con la percepción y la selección que se ha hecho. La afección tiene la facultad de contar con la intuición, mediante la cual es posible dirigir la atención hacia una u otra de las trazas que configuran el objeto observado y permitir que se dé el despliegue de imágenes desde el momento de la percepción, donde se presenta la imagen plástica, hasta su conversión, como se verá más adelante en este escrito, primero, en representación, donde la memoria juega un papel fundamental, y, luego, mediante la acción, en una nueva materialización. La intensidad de la experiencia, su duración, las imágenes que se despliegan, están ligadas con la afección.

En la arquitectura: La percepción de la obra y el interés que despierta van acompañados de sentimientos que Bergson denomina afección y que no son estables sino que se transforman y dan paso a la representación, mediante la cual se da una separación de la obra misma. Este sentimiento acompaña la elección misma de la obra por examinar y se convierte en un medidor que acompaña la intensidad de la experiencia provocada por ella, pues la selección de la obra está ligada no sólo a motivos externos ligados con contextos sociales o institucionales sino también a estados de afección que indican grados de empatía y que inducen a querer descifrar la obra, a detenerse en ella y a permitirle a la intuición que se presente e indique caminos para que la experiencia continúe y se despliegue en imágenes.

En el ejemplo: La Plaza Ceremonial puede despertar sentimientos diferentes en quien la observa. Caminar a través de ella puede producir un sentimiento de contención y recogimiento que ponen, de presente el cosmos que en ella parece concurrir —la tierra y el cielo y la propia pertenencia a ellos—, así como también un momento histórico regido por leyes y creencias. Sus graderías, que convergen en el óvalo central, posibilitan la reunión alrededor de lo que allí sucede; pero a la vez, a través del óvalo central que ellas conforman, y de la manera de abrirse en los extremos norte y sur, permiten la conexión con el amplio espacio que las rodea, con la naturaleza lejana de los cerros y con la vegetación más cercana de sus alrededores, de tal manera que éstos siempre están presentes. La ruptura del óvalo central en sus dos extremos, el oriental y el occidental, introduce una fuga que indica otra temporalidad, la posibilidad de que el vacío que es parte de su configuración se llene y se derrame con cada evento particular que en él suceda. Todo el conjunto convoca el cielo, que se exhibe en sentido longitudinal y transversal y cubre la plaza de tal manera que se hace cercano. La plaza despierta sentimientos que inducen a detenerse en ella, que les permiten desplegarse en las imágenes que la experiencia convoca, que la muestran como fusión de materia y espíritu (foto 3).

La representación y las imágenes simbólica y visionaria

En su exposición, Bergson señala un momento que denomina “percepción pura”, pero, como él mismo lo dice, es más un intento de especulación para el entendimiento que una necesidad de comprender lo que sucede en la vida misma, donde la percepción da paso de inmediato a la representación y a la acción. La percepción, desde el primer momento, viene acompañada de sensaciones corporales, de afecciones y sentimientos relacionados con el interés, entusiasmo o rechazo que produce la obra. Pero la experiencia no se detiene; de acuerdo con la intensidad del motivo que descubre en el objeto-imagen que percibe, adquiere una u otra duración.

En la primera captación del objeto-imagen, el cuerpo hace de receptor y de censor de una materia que se presenta en estado de contracción; pero de inmediato la memoria entra en acción y el objeto de la experiencia se distiende y despliega en imágenes de diferente tipo que pueden tener referencias diversas, desde lo establecido socialmente en un campo simbólico que las acepta y las erige hasta imágenes relacionadas con creencias o hábitos de diferente clase que ponen de presente un mundo imaginario, visionario, distinto del ámbito simbólico que encuentra sostén en las instituciones. Para Bergson, el encuentro de la materia y la memoria permite la asociación, la comparación, la desmembración, y conlleva acciones que recomponen las imágenes, que, como lo plantea Ángel Medina, se valen de caminos como los que proponen la metáfora y la metonimia cuando de configuración se trata. Esto es, de la aparición de nuevas configuraciones

mediante la sustitución y el desplazamiento²⁷. La selección de las imágenes que requieren de la memoria está ligada con el propósito inicial que orienta la indagación y que lleva a detener la atención en una u otra de sus características, acompañada, como se dijo, del sentimiento que surge con la afectación del hecho experimentado.

Representación, percepción y memoria

Es necesario entender que, en la exposición de su pensamiento, Bergson busca dilucidar los diferentes aspectos que configuran la experiencia, y en esa medida presenta de manera secuencial, como camino metodológico para comprender su naturaleza, cada uno de los pasos que esa experiencia lleva consigo.

En la construcción de su teoría sobre la percepción, Bergson pasa del primer momento, cuando se recibe desde el afuera el estímulo, al momento cuando la memoria se hace presente y empieza a cumplir un papel decisivo en la percepción, que permite comprender a ésta como una gran síntesis impregnada de recuerdos, lo cual no implica que la percepción sea la memoria. La percepción tiene duración diferente, y la experiencia requiere de “un esfuerzo de la memoria, que prolonga uno tras otro una pluralidad de momentos”²⁸. La memoria, dice Bergson, “encubre con un paño de recuerdos nuestra percepción inmediata” y “hace contracción de una multiplicidad de momentos”²⁹. La posibilidad de encubrir y sintetizar, que se logra a través de la memoria, es el mayor aporte de la conciencia individual a la percepción.

Toda percepción que surge con la atención puesta en el fenómeno particular propone una reflexión, configura una imagen que busca ser idéntica o semejante al objeto de atención; pero sucede que, además de ésta, se despiertan otras, que van al encuentro de la percepción, y por ello puede decirse que en este proceso se crea y reconstruye sin cesar³⁰. La imagen-percepción, que es presente, y la imagen-recuerdo, que es pasado, corren una al encuentro de la otra. No se trata de la acumulación mecánica de detalles o recuerdos sino de la creación de nuevos circuitos, donde se dan la convergencia del espíritu y del recuerdo y la posibilidad de su fusión. La posibilidad de que surja un mayor número de recuerdos-imágenes está en relación con la disposición del espíritu. De esta manera, el reconocimiento por medio de la atención entrega partes cada vez más profundas, en el sentido de “menos visibles”. Bergson ilustra este planteamiento diciendo que “una lengua deja entender muchas más cosas de las que puede expresar”³¹.

²⁷ Ver MEDINA, 1995.

²⁸ BERGSON, 1943: 27.

²⁹ *Ibíd.*: 28.

³⁰ Relación entre la imagen-percepción y la imagen-recuerdo (*ibíd.*: 106-109).

³¹ *Ibíd.*: 131.

La percepción permite asentar el mundo material a través de un conjunto de imágenes³² que, al ser atrapadas por los sentidos, permiten un contacto sensorial, sea visual o de otro tipo, a través del cual es posible distinguir la materia. El asentamiento del mundo en imágenes plantea el problema de su representación. Se conserva su envoltura, pero, al iniciar el proceso de la percepción, deja de ser cosa y se convierte en cuadro³³. Al decir esto, Bergson no está hablando en términos de forma y contenido sino de dos sustantivos diferentes: cosa y cuadro, materialidad y visualidad. Dice que hay una diferencia de grado, en las imágenes, entre ser y ser conscientemente percibidas: “Nuestra representación de la materia es la medida de nuestra acción posible sobre los cuerpos; resulta de la eliminación de lo que no interesa a nuestras necesidades, y más generalmente a nuestras funciones”³⁴.

La representación no es, pues, un simple acto reflejo o de imitación de la realidad; sucede a través de un proceso de selección y depuración orientado por lo que Bergson denomina “nuestras necesidades”, agregando “nuestras funciones”, con lo cual marca la presencia de un propósito, ligado a la vida misma, que determina la selección de las imágenes e implica una acción. En su planteamiento, este tema está ligado a su concepto de impulso vital, mencionado anteriormente.

Bergson admite que, además de esa percepción consciente, donde hay elección y discernimiento, hay una percepción inconsciente que es vasta y no elige, que permanece en un estado latente. El inconsciente, para este pensador, es aquello que está ausente de la consciencia del sujeto, pero que éste puede tomar en el momento en que encuentre una motivación para ello. La percepción está limitada a un acercamiento que sólo se da con aquello que le interesa y puede identificar. El resto, lo que no se percibe, lo define este autor como inconsciente, no en el sentido de Freud³⁵, quien lo entiende como constitutivo del sujeto y de sus posibilidades e imposibilidades, sino en el de todo aquello que no pasa por la experiencia del sujeto y que está ligado a la conciencia como reguladora de sus acciones. Podría pensarse que ese inconsciente es similar a lo que Heidegger denomina “lo que está *enfrente de*”, esto es, enfrente del sujeto, pero no hace parte del mundo que lo define y que él tiene “a la mano”, con el cual se establecen relaciones de uno y otro tipo³⁶.

³² Esta afirmación que plantea Bergson (1943: 28) es retomada por Alexander (1957).

³³ Bergson formula su pensamiento sobre la representación en 1943: 30-36.

³⁴ *Ibíd.*: 32.

³⁵ Vale recordar que, para Freud, el inconsciente es constitutivo del sujeto. No es algo que esté por fuera y que éste pueda convocar de acuerdo con sus intereses.

³⁶ Sobre el concepto de mundo, ver HEIDEGGER, 1980: cap. III.

En la arquitectura, la imagen simbólica y la memoria social: Al indagar en la representación y el movimiento, en la duración y la transformación, la teoría de Bergson sobre la imagen se convierte en un punto de apoyo para indagar en la comprensión de la obra arquitectónica. En un primer acercamiento se podría decir que ésta se muestra como una conformación monolítica y estática de la materia, en la que es casi imposible indagar más allá de las descripciones plásticas o constructivas, de las relaciones que pueda establecer con su contexto histórico, las cuales pueden ser reconocidas desde el momento mismo de su elección. Sin embargo, la propuesta de Bergson permite que la experiencia de la obra no se agote en ese primer acercamiento sino que continúe de tal manera que pueda desplegarse en cuanto ella, la obra, es entendida como producto de una contracción de materia y espíritu que posee una duración específica que la sostiene, relacionada con la intensidad de la experiencia que le dio vida, y perdura. Al detenerse en la obra con el intento de descubrir la vida que comporta, la contracción se distiende y permite a quien realiza la experiencia captar el movimiento que conlleva mediante la intervención de la memoria en un sinnúmero de imágenes-recuerdos que sitúan a la obra en el campo de la representación. En este momento de la experiencia, la obra se distiende y se abre en diferentes direcciones. Empieza un proceso de desmaterialización, la obra adquiere virtualidad, y surge la promesa de la transformación en una nueva configuración.

Con miras a formular un posible camino en la experiencia de la obra de arquitectura en la perspectiva de su entendimiento, que es el interés de estas notas, se puede decir que la distensión de la obra despliega, en una primera instancia, imágenes que la localizan en un contexto específico, que dan cuenta de referentes existentes en otras obras, de imágenes tomadas de la producción de la arquitectura a través de la historia, ligadas a una memoria social, algunas de las cuales han sido consignadas en libros que les dan un estatus de referencia y otras continúan haciendo parte de la estructura edilicia de alguna localidad.

Estas imágenes que parecen ser continuación de un pasado, de algo que ha logrado alguna dirección en el tiempo, pueden encontrar algún manejo, para su estudio, a través del concepto de “tipología”, muy utilizado en la actualidad para el estudio y la producción de la obra arquitectónica, luego de que el racionalismo italiano de la segunda mitad del siglo XX le diera una nueva vitalidad³⁷. Este concepto tiene una referencia importante en el siglo XVIII, cuando Quatremère de Quincy, teórico de la arquitectura de aquel entonces, indaga sobre la diferenciación entre el tipo y el modelo y sitúa al primero como aquello que se refiere a algo que permanece sin ser idéntico y al segundo como lo que copia y no busca diferenciarse³⁸.

³⁷ En este sentido, ver ALDO ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

³⁸ Este concepto de tipología hace referencia al planteado por Rossi (1983). La posibilidad de relacionar las primeras imágenes con otras a través del concepto de tipología parece ser válida,

Pasar de la descripción de la obra al estudio de su tipología implica comparar, hacer comparecer otros momentos y situaciones y descubrir los elementos que han permanecido y los que se han transformado en su configuración, bien sea según su propuesta formal y espacial, su resolución constructiva y funcional, o según las maneras de interrelacionarse con sus entornos natural y construido. Esta indagación a partir de la tipología permite situar la obra que se examina en perspectivas diversas que llevan a encontrar relaciones de similitud formal, constructiva y de uso, con obras del pasado y a poner de presente permanencias en el tiempo, las cuales, de acuerdo con la teoría de Bergson, expuesta en el capítulo anterior, pueden indicar la presencia de una duración y ser una señal para pensar en la intensidad de la experiencia que comporta dicha obra, esto es. en la correspondencia y el ajuste corporal con formas de vida específicas³⁹. Las imágenes relacionadas con las tipologías presentan un distanciamiento afectivo del fenómeno estudiado; éste se ofrece como un objeto que, si bien permite asociaciones de diferente índole, no involucra al sujeto y su afectividad, se refiere básicamente a experiencias sociales que han adquirido un valor simbólico, y por ello es posible hablar de ellas como experiencias simbólicas⁴⁰.

En el ejemplo, la Plaza Ceremonial y las imágenes simbólicas de carácter tipológico que comporta: En los pasos anteriores, destinados a la comprensión de la obra, se planteó un acercamiento a la plaza a partir de datos que la sitúan en relación con su destino social y se pudo iniciar la descripción de sus cualidades plásticas y constructivas. El paso siguiente que aquí se propone es indagar en la plaza a partir de su constitución tipológica como una primera indagación que se aleja de la percepción y se adentra en la representación. Detener la atención en la obra trae imágenes pertenecientes a otras obras de arquitectura que se relacionan con ella, pero cuya composición pudo darse en otro tiempo histórico. En las permanencias que aquí puedan evidenciarse se pone de presente la duración, ligada a experiencias sociales que han sostenido a la obra misma en el sentido que propone Bergson.

La plaza bajo estudio, que en sus inicios recibió el nombre de Plaza Ceremonial y cuyas características plásticas la presentan como una forma autocontenida y desarrollada

aunque es importante, en esa asociación, recordar que el concepto de tipo tiene diferentes acepciones, de algunas de las cuales se puede hacer mención. Platón lo entiende como lo que preexiste, como una verdad eterna. En la modernización, especialmente a partir del siglo XX, el tipo es un elemento que puede producirse industrialmente y repetirse para lograr una mayor eficiencia, o también puede entenderse como una respuesta que permanece en el tiempo, a pesar de los cambios históricos que se hayan presentado, y su presencia da cuenta de valores de una u otra clase. El tema del tipo y la tipología ha sido desarrollado por la autora de esta investigación en *Región y lugar en la arquitectura contemporánea latinoamericana*, Bogotá: Ceja, 2000.

³⁹ Ver MEDINA: 40-41.

⁴⁰ Sobre el concepto de tipología, ver ROSSI, 1983.

a cielo abierto, al ser tomada como objeto de atención evoca plazas de otras épocas y lugares, con características similares que sugieren relaciones de diferente orden. En el proceso de representación pueden surgir referencias a imágenes de construcciones precolombinas, autocontenidas por la tierra, abiertas al cielo y dispuestas para la ceremonia. También puede evocarse el teatro griego, tallado sobre la roca, abierto al cielo y construido para la representación de la tragedia.

La plaza se expande y despliega en asociaciones que permiten la comparación y el contraste que ponen de presente similitudes y diferencias que hacen alusión a permanencias y transformaciones relacionadas con posturas diferentes ante la vida, con específicas formas de organización social y creencias en lo desconocido. La memoria, ligada al desarrollo de las culturas, se hace presente, y de esa manera la obra de arquitectura que se examina exige ser comprendida como hecho cultural en relación con otros hechos similares, sin perder su singularidad (foto 4).

En la arquitectura, la imagen visionaria en el campo de lo imaginario; distensión de la materia, duración y transformación: En el numeral inmediatamente anterior, la representación se examinó ligada a la asociación con imágenes simbólicas, esto es, establecidas previamente, con una morfología específica, a las cuales la obra puede hacer referencia. Esto permitió asimilar dichas imágenes a tipos existentes en la historia, pertenecientes a diferentes culturas, de tal manera que es posible formular comparaciones y asociaciones con otras obras u aspectos arquitectónicos provistos de temporalidades diferentes. En la presente sección se busca indagar en los caminos que abre la representación cuando se da paso a una memoria ligada a imaginarios que, si bien pueden referirse a visiones del mundo o creencias propias de las comunidades y sus momentos históricos, encuentran maneras específicas de manifestarse y valorarse a través de quien vive la experiencia. En este caso, las imágenes-recuerdos, que necesariamente acompañan a las imágenes simbólicas, pero que tienen vida independiente, pues a diferencia de éstas se presentan como imágenes virtuales, se distienden y se ofrecen como posibilidad de imágenes visionarias que conectan la obra con el pasado o la presentan en una proyección hacia el futuro.

Para el entendimiento de estas imágenes visionarias es útil la manera como las define Ángel Medina, a la vez que propone el *collage* como camino de su configuración:

...la continua recreación de la experiencia del mundo en momentos diferentes de una vida o de una tradición. Esta recreación, a la que debe darse el nombre de *collage*, en un sentido muy específico, no se integra en un corte sincrónico de la duración, como es el mundo, sino en un corte diacrónico de la duración, es decir en una secuencia narrativa con su propia organización temporal⁴¹.

Bergson habla del despliegue de una realidad virtual al referirse a las imágenes-recuerdos que surgen y que se abren en diferentes caminos con el fin de conferir sentido

⁴¹ MEDINA, 1995.

a lo que allí aparece, de propiciar espacios para la identificación y apropiación de quien se detiene en la obra para su indagación. La materia contraída en la obra que está en frente, como un objeto al que se empieza a habitar, comienza a distenderse y a poner de presente referencias a formas de vida, a imágenes relacionadas con creencias, con mundos soñados o imaginados, con historias heredadas o que simplemente se crean en el momento de la experiencia. Todo ello implica que los afectos se han involucrado y que lo que se denomina empatía, algo que produce acercamiento o rechazo, surge dando paso a una indagación preteórica que asume una actitud no intelectual que no parte del conocimiento adquirido ni de la erudición y habilidad para encontrar explicaciones a partir de situarlas en condiciones históricas específicas⁴². No obstante, como se planteó en el capítulo anterior, Bergson no lleva su reflexión por los caminos de la afeción, pero sí se apoya en el concepto de impulso vital como aquello que sostiene la experiencia y da paso a la representación a través de la sucesión de imágenes que se despliegan y hacen que la memoria se presente no sólo en ese despliegue sino también en el movimiento que genera la acción.

Al indagar en la duración, el movimiento que la acompaña y las transformaciones que se suceden, la teoría de Bergson sobre la imagen permite precisar el sentido mismo del interés en encontrar caminos para comprender la obra arquitectónica. Se podría decir que, a primera vista, la obra de arquitectura no es más que una conformación de la materia en la que no puede indagarse más allá de las descripciones plásticas y espaciales, de las explicaciones surgidas al rodearla de contextos sociales, políticos y económicos que acompañan su aparición, de la explicación de su comportamiento estructural y constructivo a partir de la física, la química y las demás ciencias. Sin embargo, la propuesta de Bergson permite examinar la obra como producto de una contracción de materia y espíritu que tiene una duración específica que la sostiene, que se relaciona con la intensidad de la experiencia y que, al acercarse a ella en ese intento de descubrir la vida que comporta, la contracción misma se distiende de nuevo y permite comprender el movimiento que contiene y poner de presente su duración. En este proceso, la memoria reaparece en un sinnúmero de imágenes-recuerdos que la sitúan otra vez en la representación, con lo que ello implica de dispersión, de virtualidad, a la vez que genera un movimiento hacia una nueva propuesta.

La obra arquitectónica da cuenta de duraciones específicas que se manifiestan en permanencias y transformaciones que se dan a través del tiempo, en un aquí y un ahora, de acuerdo con la intensidad de la experiencia.

⁴² Esta posición difiere de la formulación de la experiencia en arquitectura que propone Roger Scruton en su texto *La estética de la arquitectura*, donde habla de la erudición como un aspecto determinante de la calidad de la experiencia de la obra de arquitectura (ROGER SCRUTON, *The Aesthetics of Architecture*, New Jersey: Princeton University Press, 1980).

En el ejemplo: Ingresar en el espacio de la Plaza Ceremonial y involucrarse en su experiencia pone de presente un sinnúmero de situaciones, algunas ligadas con lecturas previamente realizadas y otras con experiencias vividas. Mediante la asociación, otras plazas, construidas anteriormente y de las que se tiene algún conocimiento, surgen acompañando la experiencia que allí se da y permiten evocar no sólo sus cualidades físicas sino también imágenes referidas a creencias particulares sobre la vida y la muerte, sobre la tierra y el cielo, sobre la manera de relacionarse los mortales, sobre los inmortales y sobre lo que no puede conocerse pero se presiente. Plazas provenientes de México, del Perú, de Centroamérica; teatros griegos destinados a la comunicación con los dioses, con los mitos y creencias que los sostienen, a la representación de la tragedia, son evocados por la memoria y recreados según otra mirada, que los despliega a manera de imágenes visionarias surgidas de manera particular al establecer contacto con las características mismas de la plaza, con su forma ovalada y abierta, al poderla habitar de manera plena a través de los sentidos y de las memorias.

Esta manera de involucrar a quien experimenta la obra implica que las emociones que se suscitan al dejarse envolver por la experiencia sean de diferente tipo y que cada uno de los elementos que conforman la plaza se convierta en camino o traza para expandir la obra. Cada uno de ellos y su geometría, sus materiales, su función y su implantación en el parque tienen la posibilidad de convertirse en motivo de evocación. Podría ponerse de presente, por ejemplo, la imagen de un cielo que se despliega sobre ese espacio dibujado en forma de óvalo que se fuga en sus extremos, y que aparece allí con toda su potencia, poniendo de presente la movilidad propia del cielo de Bogotá y permitiendo evocar sus momentos de luz radiante o de tormenta, sus tonalidades azules, grises, casi blancas; el blanco, su cambiabilidad. Y con esas imágenes surge la posibilidad de evocar imágenes-recuerdos de los antepasados que habitaron estas tierras antes de la conquista española, que adoraban al sol y a la luna, que temían y amaban a la naturaleza. Todo ello puede hacerse presente mientras desde allí, desde el centro de la plaza, la relación afectiva y evocadora de ceremonias, de lamentos, del sentido de pertenencia y de vínculo con una tradición, aflora trayendo consigo sentimientos de diferente tipo. Esta evocación sucede con la experiencia, cuando la atención se fija en la plaza y la memoria se expande creando un espacio propio que se aísla del entorno circundante, de la ciudad misma.

En este momento, la memoria se ofrece para indagar la afección y transformarla en imágenes. Ésta es una memoria viva que tan sólo parece expandir algo comprimido, que busca devolverle a la naturaleza su posibilidad de presentarse con toda su fuerza, de dirigir hacia ella la atención. La fascinación primitiva por lo allí contenido, que le confirió el carácter sagrado, aparece recreando un sentimiento ante lo desconocido, lo inefable; poniendo de presente un mito de origen, un fundamento de una cultura. Este mito, que ha tenido presencia en el mundo precolombino e incluso en la sociedad griega, donde la

experiencia de la vida implicaba la conexión con narrativas que daban cuenta del origen de la vida y del destino después de la muerte, tan bellamente representadas por la tragedia, ha sido sofocado por los desarrollos de la civilización occidental. La forma envolvente que configura la Plaza Ceremonial envuelve a quien en ella se detenga y la habite, y en ese habitar ofrece trazas de diferente tipo que permiten su despliegue en un sinnúmero de imágenes que surgen de la materia misma y del encuentro con la memoria (foto 5).

Acción, movimiento, transformación; la imagen
contemplativa. Ajuste mecánico entre percepción,
imagen-recuerdo y movimiento

Estas imágenes contenedoras de memoria se trasladan gracias a un impulso específico que permite traerlas de nuevo mediante movimientos de rotación, translación, fragmentación u otro. Cada uno de ellos selecciona lo que se ajusta a la nueva situación y logra fundirse con los demás en una unidad a través de un “esquema corporal”, como lo denomina Bergson, que le confiere materialidad y acoplamiento mecánico. Como dice Ian Alexander al referirse a este pensador, “la percepción y acción, y con ellas, la unión de la mente y el cuerpo, del espíritu y del mundo, se consumen en el proceso de ajuste entre los dos esquemas”⁴³.

El proceso entra en una etapa que se reconoce como un esquema corporal, lo cual quiere decir que, en la medida en que percepción y recuerdo se aproximan, se pasa a una regulación de los movimientos corporales y cesan las representaciones de la memoria⁴⁴. Puede decirse que se trata de una fusión donde se da una imagen nueva. Es una consecuencia práctica de la percepción exterior. Las imágenes se descomponen y penetran cada nueva experiencia.

Para que esto suceda es necesario reconocer el elemento motor de la memoria, y este elemento sensoriomotor está ahí. Pero ésta, dice Bergson, es una función del cuerpo que debe verse en su justa medida. Las perturbaciones del cerebro generan problemas de reconocimiento, pero ello no se da porque el recuerdo ocupe la región lesionada. Hay dos causas, dice este autor, que pueden ser explicación de las mismas: la primera es que el cuerpo no reacciona automáticamente a la excitación venida de afuera y no puede seleccionar, y la segunda, que los recuerdos no encuentran el medio de prolongarse en acción. Pero los recuerdos no se lesionan: es el órgano el que está lesionado. Por ejemplo, dice este autor, se pueden presentar diferentes tipos de cegueras y sorderas debidas a una u otra lesión, pero la recuperación no se da por la repetición de una

⁴³ ALEXANDER: 35.

⁴⁴ Sobre el esquema corporal, ver *ibíd.*: 109-111.

palabra o imagen, pues la lesión descansa en el esquema motor⁴⁵. El reconocimiento intelectual requiere de una acción voluntaria que contrasta con la acción automática. Por ejemplo, dice, aprender una nueva lengua implica coordinar las tendencias motoras de los músculos de la voz con las impresiones del oído, lo que sería perfeccionar el acompañamiento motor⁴⁶.

Para Bergson, la comprensión de la experiencia del mundo implica el movimiento y la transformación. Las imágenes de la realidad virtual que allí aparecen y que en la sección anterior se han tratado como ligadas con mundos visionarios que han acompañado el desarrollo de las sociedades, y del individuo mismo, encuentran, dice este autor, ajuste corporal, lo cual indica que, luego de su distensión, encuentran otras posibilidades de contracción y fusión, diferentes a las imágenes que acompañaron la percepción inicial y que conducen a un ajuste corporal diferente. Esto quiere decir que las imágenes surgidas en la representación y presentadas como una distensión de la materia son integradas, a través del impulso vital que conlleva la experiencia, en un nuevo esquema que se ajusta a las necesidades mecánicas, esto es, relacionadas con el cuerpo y su funcionamiento, y se convierte en una imagen que se materializa y se ofrece como punto de partida para otra indagación. La duración de esta imagen, dice Bergson, está ligada a la intensidad de la experiencia vivida, a la manera como involucró la mente y el cuerpo, el espíritu y la materia.

Ángel Medina, en el texto mencionado, que ha sido referencia importante para la distinción de las imágenes que acompañan la experiencia de la obra de arquitectura de acuerdo con el planteamiento de Bergson, denomina “contemplativas” a estas imágenes, “porque hacen a una existencia co-extensiva con los límites del mundo permitiéndole abrazarlo mientras que lo recrea”⁴⁷.

En la arquitectura, la obra arquitectónica y el esquema corporal: Al iniciar la experiencia de la obra, el encuentro se da con su esquema corporal, con una materia contraída que contiene unas determinadas cualidades mecánicas, plásticas, que, como se dijo anteriormente, pueden describirse. Lo que pasa es que, al indagar en esa obra, al permitir su distensión en imágenes de diferente tipo, se abre la posibilidad de una recomposición diferente de ese esquema inicial que surge por el movimiento que se produce y que conduce a nuevas acciones y transformaciones. En el caso que ocupa a esta investigación, la experiencia de la obra de arquitectura, su transformación, se da a través de las asociaciones que presenta y de las imágenes que evoca, mediante fragmentos específicos que entran en un movimiento tendiente a una nueva configu-

⁴⁵ Ver *ibíd.*: 120.

⁴⁶ *Ibíd.*: 114-115.

⁴⁷ MEDINA: 42.

ración, a un nuevo ajuste mecánico, sea en una nueva obra o en un texto que la presente de manera crítica, como es el caso presente.

En el ejemplo, esquema corporal, contracción de la materia, ajuste mecánico: La plaza abierta al cielo se conforma a sí misma al reunir en sí las coordenadas de un cosmos que se niega a desaparecer. A través de las imágenes que surgen con la experiencia se pone de presente un mundo construido a través de una historia, con sus continuidades y duraciones, con sus vínculos con otras imágenes que, si bien tienen de manera aislada su propia cualidad y textura, alcanzan una nueva presencia al ser convocadas para hacer parte de una nueva composición.

El lote donde se localiza la plaza estuvo baldío por muchos años; simplemente era una extensión vacía, casi informe, pues sus límites los marcaban las pocas construcciones de sus alrededores, los barrios que habían ido surgiendo, la cerca que puso algún propietario. Todo estaba ahí sin un destino claro. Tal vez algún niño se acercó a jugar y lo convirtió en ese momento en una cancha de fútbol, o alguna pareja de enamorados encontró refugio en él para demostrarse su amor sin ser vistos, escondidos de la mirada de otros, y lo convirtió en lecho de amor; o tal vez alguien se apropió de ese pedazo de tierra para hacerlo “cómplice” de sus delitos al esconder en él lo hurtado. Pero todo cambió con la decisión de convertirlo en parque para una ciudad que crecía desmesuradamente, para una ciudad que requería de un orden, de una forma y de un espacio recreacional. Este lote, localizado en pleno centro de su área metropolitana, se convirtió en elemento estructurante. Con la descripción de la plaza se puso de presente su vocación, se creó un horizonte para un reencuentro con algo que parecía haber desaparecido con el desarrollo de la gran ciudad. Su geometría surgió de esa vocación. El proyecto se concibió como una posibilidad de darle un espacio lúdico a la ciudad, de convertir ese lote en un sitio para el descanso y el ensueño, para la contemplación. El lugar se convirtió en la posibilidad de recoger, en el corazón mismo del área metropolitana, la naturaleza en su inmensa variedad, con sus texturas y colores, con su inmensidad indomable y con sus recodos protectores.

La plaza invita a que se la recorra a través del eje central que marca un camino entre el norte y el sur o, mejor, un camino de ingreso hacia el espacio central y una salida hacia el entorno. La textura áspera de la piedra que cubre la superficie del piso y evita el resbalarse se matiza con el asomo del retoño verde de fina hierba que cubre las contrahuellas y se ofrece para reposar o para observar el evento que tiene lugar en el espacio central. El “ajuste” entre el cuerpo y la plaza —utilizando la terminología de Bergson— se da de varias maneras: se puede circular por el eje central que comunica los dos accesos y pasa por el centro envolviendo totalmente al caminante, o se puede circular por sus bordes y sentir la línea recta de la entrada y la curva de su interior; es posible detenerse en las graderías y captar su ritmo a través de sus finas y ágiles bandas, que se desplazan de manera horizontal, una sobre otra, más amplias o más estrechas de acuerdo con el óvalo que las sostiene, mientras ofrecen su plano horizontal superior, tapizado por

fina hierba, como gradería desde donde la mirada puede desplazarse de manera ascendente para contemplar la bóveda celeste, que se impone como contención y límite, y descendente para participar del espectáculo que ocurre en el óvalo interno de la plaza. Desde allí es posible un desplazamiento de la mirada hacia el oriente, hacia el horizonte conformado por los cerros azules que hacen de pantalla y cuya presencia se filtra a través de los grupos de árboles de infinidad de verdes, que, localizados de manera sucesiva, marcan la profundidad del entorno que allí surge.

La tierra se desplaza para que el agua se haga presente y corra y se deslice desplegándose en todas sus cualidades mientras la vegetación acompaña el recorrido del paseante y se encarga de conservar tanto la vista lejana que le traen los cerros y el cielo como el ambiente cercano que le ponen de presente sus texturas, formas y colores. Detener la atención en la plaza y permitirle abrirse y evocar diferentes imágenes-recuerdos brindan la posibilidad de comprenderla en una composición de la cual hacen parte el cielo azul que exhibe su luz al recorrerla con su suave movimiento, de la mañana al ocaso, tiñendo de amarillo pálido las graderías que se suceden en suave pendiente, una tras otras, y conforman el vacío central de forma ovalada que se abre en sus extremos y da lugar a los accesos. En ese dejarse envolver en cuerpo y mente por la experiencia de reposar en la plaza y permanecer en ella, las nubes hacen su aparición a través de un sinnúmero de formas que adquieren diferentes tonos que van desde el blanco iluminado a un gris que amenaza tornarse en tormenta.

La Plaza Ceremonial está ubicada en el corazón del área metropolitana de esta ciudad, en medio de la extensa sabana donde ella se ubica. Su presencia marca una continuidad con el paisaje casi horizontal de la sabana, proponiéndoselo de nuevo a una ciudad que quiere a toda costa negarlo, poniéndolo de presente y estableciendo una serie de movimientos para que surja acompañado de una historia en la que ocupaba un lugar central, en la que ese paisaje, considerado motivo de adoración, parte de un cosmos. La plaza se ofrece como una pausa en el agitado movimiento de la ciudad. Es un espacio verde, propicio para la distensión, el recogimiento y el encuentro con una naturaleza ya casi inexistente en medio de la infinidad de construcciones de la ciudad.

El autor de la Plaza Ceremonial, Arturo Robledo, dice:

Concebir un espacio de tales dimensiones, con características marcadamente lineales, en un terreno llano indiferenciado y en un medio cultural sin antecedentes ni tradición adecuados para establecer un diálogo fructífero con el arquitecto, exigía de antemano una interpretación arquitectónica capaz de configurar, con gran economía de medios, un ámbito claramente definido pero fluyente; un marco para la solemnidad y la multitud, pero acogedor de la soledad en los días ordinarios; una configuración del relieve, un vínculo armonioso con la geografía, la naturaleza y el paisaje locales y una orientación cósmica, para cuya síntesis creativa las referencias de apoyo fueron únicamente los más profundos atavismos de la especie⁴⁸.

⁴⁸ ROBLEDO, 1998.

La experiencia de la Plaza Ceremonial del Parque Simón Bolívar es una experiencia de origen, pues a través de ella las coordenadas fundamentales del habitar, las que lo sostienen y particularizan —la tierra, el cielo, los mortales y los inmortales⁴⁹, como las define Heidegger—, se hacen presentes y se ofrecen como lugar para morar y resignificar (foto 6).

A modo de cierre

La indagación en el pensamiento de Bergson acerca de la experiencia y la imagen nos ha permitido establecer un camino que puede ser guía para la experiencia de la obra de arquitectura. A lo largo del recorrido ha sido posible indagar en la obra más allá de sus características plásticas y simbólicas y enfrentar el mundo de lo imaginario, pero sin caer en su descontextualización ni en el delirio de la asociación al infinito, sino que la obra misma se ofrece como polo a tierra, como lo que guía la exploración de quien se detiene en ella, y exige que sean sus propias configuración y materialidad lo que marque el camino. Sin embargo, somos conscientes de que es necesario ampliar esta aproximación y ponerla en operación en otros ejemplos.

⁴⁹ La tierra, el cielo, los mortales y los inmortales son los horizontes que Heidegger (1994) establece para el habitar humano.



Foto 1. **VISTA DESDE EL AIRE DE LA PLAZA CEREMONIAL.**

Arturo Robledo, Parque Simón Bolívar, Bogotá, 1981-1983.

Fotografía: equipo de trabajo Universidad Nacional.

Foto 2. **PLAZA CEREMONIAL**

Se logra mediante leves movimientos de tierra.

Fotografía Beatriz García Moreno





Arriba, foto 3. La Plaza Ceremonial se desarrolla entorno a un eje central que introduce al caminante en su interior y le guía hacia su acceso. Abajo, foto 4. En la Plaza Ceremonial, el paisaje cercano lo configuran las pantallas de árboles existentes en el Parque Simón Bolívar. Fotografías: Beatriz García Moreno



Foto 5. Desde la Plaza Ceremonial la ciudad construida desaparece y la naturaleza surge con toda su fuerza.



Foto 6. En la Plaza Ceremonial, las graderías, a cielo abierto, son el resultado de pequeños movimientos de tierra.
Fotografía: Beatriz García Moreno.



