

## Arquitectura y fenomenología. Sobre *La arquitectónica de la «indeterminación» en el espacio*

Luis Álvarez Falcón  
Universidad de Zaragoza  
[www.luisalvarezfalcon.com](http://www.luisalvarezfalcon.com)



**Título:** Bloque.

**Autor:** Fernando Martín Godoy, Zaragoza 1975.

© La imagen ha sido cedida por cortesía del autor para la ilustración de esta publicación.

## Presentación. Arquitectura y fenomenología.

«Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad».

Gastón Bachelard.

Entre el 26 y 29 de junio del año 2009, en la Universidad de Seika, en Kioto<sup>1</sup>, se celebró la Segunda Conferencia Internacional de Arquitectura y Fenomenología, congregando a una serie de teóricos e investigadores procedentes de diversos ámbitos. Desde los últimos tiempos la relación entre arquitectura y fenomenología ha despertado un especial interés, tanto artístico como filosófico. El historiador y arquitecto noruego Christian Norberg Schütz (1926 - 2000) fue uno de los primeros en introducir oficialmente la fenomenología en la discusión arquitectónica. En sus libros *Existencia, Espacio y Arquitectura* (1971), *Genius Loci, Hacia una Fenomenología de la Arquitectura* (1980) y el *Concepto de Habitar* (1985), nos muestra un principio de correspondencia y un cambio de orientación que están en la base del discurrir del pensamiento contemporáneo. El CIAM, Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, fundado en junio de 1928, en el castillo de la Sarraz en Suiza, por Le Corbusier, y Sigfried Giedion, y el Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea, supieron expresar una ampliación de las necesidades teóricas que, por otro lado, se hacía ostensible tanto en el arte como en la ciencia, desde la atonalidad hasta la física y las vanguardias del primer tercio de siglo.

La era de la reproducibilidad técnica, tal como ya había anunciado Walter Benjamin, iba a exigir una ampliación para acceder a una nueva situación, cuyas condiciones de posibilidad requerían la salida de un contexto determinado por las concepciones clásicas. En arquitectura este acceso iba a coincidir con la ampliación misma de la filosofía. La planificación urbana y el llamado Estilo Internacional serían ambos responsables de una desestabilización. La rítmica aparecería a la vez que la estandarización. Las necesidades teóricas de este nuevo ingreso en una situación post-clásica llevarán a la arquitectura a una nueva refundación. El primer tercio de siglo será definitivo en esta ampliación. El ansia de crear un nuevo lenguaje ha llevado a los arquitectos a agotar todos los recursos. Construir, habitar, pensar parecen recurrentes en el discurso de una arquitectura desestabilizada que ha ido travistiendo, según su conveniencia, las insuficiencias de nuevos postulados formales, generando una moda: una arquitectura de poder y de ambición, devuelta consumo, especulación e ignorancia.

La poética del espacio, sus propias configuraciones y creaciones, denominaciones y significaciones, han modificado

<sup>1</sup> Architecture and Phenomenology. June 26-29th. 2009. Kyoto. Japan. <http://www.arch.usf.edu/arch-phenom2/>

la indivisibilidad del artefacto arquitectónico y su aparición como elemento constitutivo del entorno urbano. El discurso teórico padece de una extrema necesidad de ideas, aproximando más que nunca los ámbitos de la arquitectura y la filosofía. Si bien hay algo de perversión esnobista, tal como ocurre de costumbre en el espacio de las artes, sin embargo, la jerga de la estética y su habitual deleite en la terminología filosófica no podrán contener una rigurosa reflexión. La *scala naturae* y la escala fenomenológica serán diferenciadas en el par dialéctico construcción-constitución, poniendo en juego los diferentes niveles de subjetivación propios de la vida de la conciencia. La fenomenología y la práctica arquitectónica exhibirán la necesidad de ensanchar las concepciones acerca de la naturaleza misma del fenómeno. Será inevitable coincidir en este camino, propio del pensamiento del siglo XXI.

En el año 2008, en los contextos del proyecto de investigación «Espacio y subjetividad: ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea» de la Universidad Europea de Madrid (HUM2007-60225) y del Seminario *[Inter]sección*, grupo de investigación de filosofía y arquitectura, redacté una intervención para la Facultad de Arquitectura de la U.E.M. Su exposición iba dirigida al profesorado y al alumnado de esta facultad. Casi un año más tarde, y en forma de conferencia, dicho trabajo fue expuesto en el auditorio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), Morelia, México, previa solicitud de colaboración al Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” de dicha Universidad. Tres años después el texto de esta lección será publicado por *Análisis*, órgano de la Universidad de Santo Tomás, en Bogotá, Colombia. El interés suscitado por la investigación no radicará tanto en sus contenidos concretos como en el objeto de su análisis. Un necesario imperativo didáctico marcará la exposición y el orden de las ideas de esta lección. No hay que olvidar el público al que va dirigida.

A continuación, podrán leer la transcripción de la intervención del martes, 17 de febrero de 2009, en el contexto de Villaviciosa de Odón, Madrid. Mis agradecimientos van dirigidos a la Universidad de Santo Tomás por la edición de este texto en el monográfico «Filosofía y Arquitectura», y especialmente a Juan Sebastián Ballén Rodríguez. Por supuesto, mi reconocimiento se extiende al seminario *[Inter]sección* y a la Facultad de Arquitectura de la U.E.M, y en concreto a los profesores Luis Arenas y Fernando Espuelas. Muy especialmente quisiera destacar mi gratitud a la Facultad de Arquitectura de la UMSNH, en México, a sus profesores y a su alumnado. Del mismo modo, es necesario recordar la imprescindible presencia del Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro”. Por último, agradecer el excepcional trabajo de Pablo Posada Varela y de los compañeros de EIKASÍA. Sin su rigor, su responsabilidad y su fina intuición filosófica, este discurso no sería posible.

## La arquitectónica de la «indeterminación» en el espacio.

### Introducción. El método fenomenológico y las ontologías regionales.

Decía Immanuel Kant en el inicio de la *Doctrina trascendental del método* que la «arquitectónica» es el arte de los sistemas. Regidos por la razón, nuestros conocimientos no pueden constituir una rapsodia, una mera recopilación o agregado, sino que deben configurar siempre un sistema. Para comenzar hagamos un poco de historia. En el contexto teórico del neokantismo de finales del siglo XIX, Paul Natorp se enfrentó a la interpretación psicologista dominante de la filosofía de Kant<sup>2</sup>. De esta forma, Natorp planteó las líneas generales del argumento contra el *psicologismo* que Edmund Husserl recogió en su obra seminal e intempestiva: *Logische Untersuchungen* (Investigaciones Lógicas)<sup>3</sup>.

Desde un principio el interés de Husserl estuvo siempre determinado por los procesos de descripción puros de esencias, que daban cuenta de las maneras en que los objetos aparecían a los distintos momentos de conciencia, y por los análisis constituyentes que utilizaban estos momentos descriptivos como hilo conductor para descubrir los actos y los procesos de conciencia en los que resultaban constituidos. Los primeros procesos permitieron la aparición de análisis pormenorizados de los aspectos de la vida consciente, tanto de las dimensiones que intervienen en el conocimiento como de los aspectos subjetivos de la moralidad, de la estética, de la religión. La antigua ontología regional se interpretó en clave descriptiva y Husserl se embarcó en una teoría de las diversas ‘ontologías regionales’. En raras ocasiones el análisis fenomenológico de Husserl se aproximó al fenómeno artístico, y mucho menos a la Arquitectura. La descripción fenomenológica de una «obra de arte» aparecerá como tal en *Ideas relativas a una fenomenología pura*, al tratar de abordar la modificación de la conciencia perceptiva, por la que, en la contemplación estética de los ‘objetos’, éstos son neutralizados y ya no se nos ofrecen ni como siendo ni como no siendo, en ninguna modalidad posicional, es decir, como «cuasi-entes»<sup>4</sup>. De este modo, el propio Husserl describirá así el famoso grabado de Durero “El caballero, la muerte y el diablo”.

Desde la publicación, en 1901, de la segunda parte de las *Logische Untersuchungen*, año en el que Edmund Husserl cambió su condición académica de *Privatdozent* en Halle por la de profesor extraordinario en Göttingen, y hasta la actual recuperación de la descripción metodológica de la fenomenología, una multitud de ámbitos de conocimiento, pertenecientes a las diferentes ontologías regionales descritas por Husserl, han aplicado el método fenomenológico para constatar un hecho insoslayable, las raíces epistemológicas de la fenomenología forman parte de un modo natural de aproximación a la descripción pura de la realidad. Por consiguiente, no es necesario conocer en profundidad tales raíces para proceder fenomenológicamente a dicha descripción. De este modo, cualquier

<sup>2</sup> Natorp, P. «Über objektive und subjektive Begründung der Erkenntnis (Erster Aufsatz)», en *Philosophische Monatshefte* 23, 1887; pp. 257-286.

<sup>3</sup> Husserl, E. *Logische Untersuchungen*. Husserliana Gesammelte Werke. Kluwer Academic Publishers. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968. Traducción española: *Investigaciones lógicas 1 y 2*, trad. de Manuel G. Morente y José Gaos, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

<sup>4</sup> Husserl, E. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, F.C.E, Madrid, 1985; pp. 262-263.

aproximación, por sencilla que parezca, al problema de la constitución de la realidad, de la naturaleza del espacio o de la temporalidad, deberá caracterizarse por este contacto ingenuo con las cosas para, finalmente, poder otorgarle un estatuto filosófico que aporte un vehículo de reflexión en la búsqueda última sobre el problema de sus fundamentos. Así, tanto las ciencias formales como las ciencias empíricas naturales y las ciencias humanas se han ido acercando al método fenomenológico como descripción de los fenómenos que las caracterizan. Hoy podemos hablar, sin caer en un reduccionismo escolástico, tanto de una geografía fenomenológica, o de una sociología fenomenológica, como de una estética fenomenológica.

En la presente investigación, partiremos de un presupuesto teórico indiscutible: el análisis de las condiciones que hacen posible el conocimiento y la constitución de la realidad nos remite necesariamente al ámbito de la Estética, en tanto lugar teórico paradigmático. El arte, en todas sus manifestaciones, se presenta como un lúcido banco de pruebas donde descubrir los dinamismos básicos de la propia subjetividad en su intento de generar el sentido y, en definitiva, de constituir el mundo que nos rodea. Por consiguiente, y en tanto caso excepcional, la Arquitectura aparecerá como una expresión singular del ejercicio lúdico y funcional del uso de recursos prácticos fundamentados en la dinámica de estas primitivas efectuaciones que, de ordinario, se muestran en las síntesis espaciales y temporales que constituyen la realidad, y que, en este caso, de manera más o menos inconsciente, han servido y sirven para la práctica y configuración del entorno virtual que conforma el paisaje urbano de nuestro espacio más próximo.

En lo sucesivo, trataré de acercarlos, de un modo simple y llano, a algunos de los elementos teóricos que desde la fenomenología componen el debate actual sobre la constitución del espacio y del tiempo, y su expresión en la Arquitectura contemporánea. El objetivo último de esta exposición será aportarles instrumentos teóricos y recursos prácticos para la comprensión del estado actual de las formas arquitectónicas y de su posible evolución desde la perspectiva estética y funcional del mundo contemporáneo. Aunque pueda parecer ambicioso por mi parte, no dudo que la exposición de este debate actual, en los términos fenomenológicos ya anunciados, puede y debe invitar al desarrollo de la invención y la creación en el espacio de las artes y, sobre todo, en el estado vigente de su permanente crítica e innovación.

La célebre querrela planteada por Husserl contra el psicologismo, registrada a principios de siglo en las *Investigaciones Lógicas*, ha inaugurado una de las más potentes sistematizaciones filosóficas del siglo XX. Su actualidad cobra todavía más vigencia a medida que las principales alternativas especulativas han ido mostrando sus carencias teóricas y sus insuficiencias conceptuales. El fracaso reduccionista de las aproximaciones analíticas y estructuralistas, el falso circularismo de los tratamientos hermenéuticos, el revenido historicismo y la débil impostura de un supuesto pensamiento post-moderno, han mostrado la escasez y la falta de alternativas teóricas que articulen rigurosamente la práctica en los diferentes ámbitos del pensamiento y de la acción. Un pensamiento de

*survol*, en los términos de Merleau-Ponty<sup>5</sup>, sobrevuela por encima de las principales instituciones simbólicas racionales: la Ciencia, el Arte, la Técnica, la Religión, la Filosofía.

La herencia fenomenológica ha cobrado fuerza al demostrar que, al margen de las corrientes de moda y de los movimientos filosóficos estereotipados, la fenomenología es pues sinónimo de una cierta «intuición» que, lejos de representar una alternativa teórica más, se presenta como una actitud propia del pensamiento al enfrentarse al *aparecer* mismo de los fenómenos. Su modo de hacer frente a los problemas tradicionales de la realidad, del conocimiento y de la acción no conforma una opción más entre las diferentes y oportunas sistematizaciones, sino que determina y designa una condición de la conciencia en la cual toda actitud especulativa, independientemente de su objeto de análisis, ha de enfrentarse con el mundo en tanto forma del «fenómeno». De este modo, el conocido lema “a las cosas mismas” encubre el esfuerzo por traducir la actitud «natural» con la que nos arreglamos en el mundo a una actitud «teórica», es decir, radicalmente filosófica.

Fenomenología es, pues, sinónimo de esta «intuición», de esta visión primordial de lo que se da, de lo que *aparece*; no es tanto una vuelta a las cosas mismas sino, más bien, al modo en que éstas se nos dan, el modo de su revelación, ya sean cosas, objetos, artefactos o construcciones. En este sentido, tanto el debate teórico sobre la evolución de la Arquitectura contemporánea como su propia práctica en el espacio urbano deben de ser sometidos a su reflexión, teniendo en cuenta que en su esencia, como en la esencia de todas las artes, el *aparecer* es el resultado intencional de los actos subjetivos —en último término operaciones— que dan sentido a las construcciones arquitectónicas, de manera que éstas se revelan también como productos de un proceso de *constitución*.

Cuando Vitruvio, en sus *Diez libros sobre la arquitectura*, nos recuerda la importancia de los cinco factores fundamentales: dispositio, eurythmia, symmetria, decorum y oikonomia, es decir, ordenación, armonía, simetría, conveniencia y economía, no hace más que recordarnos la misma crítica constructiva que, siglos más tarde, el mismo Walter Gropius, en la república de Weimar, utilizará para aplicar la racionalidad en los procesos formales del arte, de un modo afín a la dialéctica de la filosofía fenomenológica, a la que ambos, tanto Vitruvio, *malgre lui*, como Gropius o Le Corbusier, estarán teórica e inexorablemente ligados.

### **Presupuestos fenomenológicos en la constitución objetiva del espacio.**

En 1919, coincidiendo con la posesión por Husserl de la cátedra de Friburgo, heredada de las manos de Rickert, se publica el «Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar»<sup>6</sup>. En su *Prefacio*, Gropius dejará patente la conexión

<sup>5</sup> Álvarez Falcón, L. «Lo impensado de la no-filosofía: Merleau-Ponty 1908-2011», en ANÁLISIS, Revista de Humanidades, n° 75, Universidad de Santo Tomás, Bogotá, Colombia, 2010.

<sup>6</sup> Gropius, W. *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, ed. de la Bauhaus, Weimar, 1923.

de los presupuestos teóricos de partida con el contexto filosófico de la época. La Arquitectura, como el resto de las artes, permanece sin duda como representación, como manifestación de la realidad dentro de sus leyes, en las categorías fundamentales de espacio y tiempo. Cada uno, en cuanto obra empleando objetos que pertenecen a la realidad, aprehende la realidad; no es una realidad constante, genérica y panorámica, sino ese algo de realidad que está en el espacio y en el tiempo del acto. Esta reflexión se encuadrará en un contexto crítico en el que las vanguardias anunciarán la radical transformación de una determinada concepción del mundo (*Weltanschauung*). De ahí, que hayamos elegido este periodo de la historia de la arquitectura en su paralelismo teórico con el contexto fenomenológico y artístico. Tal paralelismo se exhibirá, por un lado, desde el propio arte, partiendo de Cézanne y de la elaboración de una ruptura sintáctica por parte del cubismo; por otro lado, desde el nuevo paradigma de la música contemporánea, desde los avances de la física, o desde las propuestas de un nuevo contexto social que pone en tela de juicio las coordenadas culturales de una época que ha ingresado en su fase final, que Thomas Mann describirá como una enfermedad que lleva en sí los gérmenes de la duda y del desengaño, y que el propio Husserl calificará como la “crisis de las ciencias europeas”.

En este álgido periodo de fusión teórica, tanto William Morris con su *Arts and Crafts* como la *Kunstgewerbeschule* y el *Deutsche Werkbund*, en tanto antecesores directos de la Bauhaus, serán deudores de las concepciones estéticas de Fiedler. Su influencia en la arquitectura contemporánea será decisiva. Sus presupuestos teóricos contendrán el germen inconcluso de las investigaciones fenomenológicas de su tiempo. Fiedler se nutrirá de las orientaciones que, tras los avatares del primer tercio de siglo, se harán patentes en las concepciones de Heidegger. El propio Fiedler confirmará sus presupuestos en una clara reminiscencia baumgartiana:

*«La esencia del arte es fundamentalmente simple: elevación de la conciencia intuitiva desde un estadio oscuro y confuso a su forma de claridad y determinación concreta [...] El principio de la actividad artística es la producción de la realidad en el sentido de que en la actividad artística la realidad alcanza su existencia, es decir, su forma concreta en una determinada dirección [...] El arte no es un enriquecimiento arbitrario, algo más en la vida, sino el desarrollo necesario de la misma imagen del mundo».*

Las profundas intuiciones de Fiedler se concretarán en la dialéctica «artesanía-industria». A ello habrá que añadir las ideas de Ruskin y Morris, que junto al trabajo de divulgación de Hermann Muthesius, sentarán las bases de una interpretación práctica de la *Sachlichkeit*. Aquí tendrá sentido la aparición de un elemento cuya relevancia para la arquitectura del siglo XX será fundamental: la pedagogía formal. En este momento, el final del simbolismo y del naturalismo se dará cita con el último expresionismo arquitectónico. La nueva idea del espacio tomará como referencia teórica el mismo contexto de las lecciones que en 1907, bajo el título *Ding und Raum*<sup>7</sup>, Edmund Husserl había propuesto para inaugurar toda una teoría sobre la fenomenología de la percepción.

<sup>7</sup> Husserl, E. *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*, Hua. XVI, Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, 1973.

La nueva idea del espacio no se fundará sobre la intrínseca cualidad de elasticidad, de tensión, del impulso de los nuevos materiales, sino sobre la organización, la coherencia, la mecánica del trabajo humano. Aquí se harán patentes las conclusiones que, posteriormente, la fenomenología defenderá: la distinción «espacio-lugar» y el cuerpo como sistema de referencia. De este modo, y tal como más tarde recordará el propio Heidegger<sup>8</sup>, el espacio será definido en relación a la actitud originaria de nuestro *ser-en-el-mundo*: un espacio que es al mismo tiempo distancia a superar (*Entfernung*) y disposición de las cosas en un orden dado (*Ausrichtung*), correspondiente a nuestro deseo de servirnos de ellas y, a saber, un conjunto de lugares, distancias y direcciones, en las cuales la subjetividad misma está implicada y que modifica en su valor con nuestro cambio de posición en el conjunto.

Para la Arquitectura del siglo XX, la forma comenzará a ser el estrato más actual de la realidad, siendo la superficie la referencia en la que aparecen los dinamismos de la subjetividad en el proceso de constitución. La construcción sobre la superficie representará la expresión de la constructividad propia de la conciencia. Por consiguiente, la Arquitectura condicionará las relaciones vitales del sujeto con la realidad, determinando las dimensiones del mundo circundante, definiendo el espacio de la vida y del trabajo humano; será una manifestación del espacio mismo en su construirse y reflejará la dimensión de la vida social en su complejidad y totalidad.

Percibimos el espacio con todo nuestro “yo”, en tanto punto nulo o célula de espacialización, incluyendo nuestra conciencia, nuestro cuerpo, descubriendo el espacio inmaterial de la apariencia y de la visión interna, de los fenómenos y de las creaciones ideales. El espacio material no es sólo un espectáculo que afecta a nuestra sensibilidad, sino una realidad que se alcanza con la mano, que está a la mano (*zuhandenheit*), tal como indicaba Heidegger, en el acto mismo de percibir, de realizar un movimiento o un trabajo. Todos los momentos de la cultura humana se contextualizan en la organización y configuración de este espacio, y todo el sistema sensorial entra en juego para una mayor relación y una más profunda penetración en la realidad. Esta nueva espacialidad así adquirida está estrechamente ligada a la experiencia que la subjetividad misma adquiere en la operación con las relaciones formales del espacio circundante y, por lo tanto, es inseparable de la temporalidad de esta experiencia. El mundo circundante se transforma según una rítmica espacio-temporal, apuntada ya por Klee y Kandinsky como traspaso o recuperación recíproca de fuerzas activas y pasivas, o como «líneas de tensión», es decir, índices de la constitución del lugar en un espacio propio en el que la subjetividad contribuye como punto de referencia constituyente.

En los albores del siglo XX, la vanguardia de las artes ya había dejado patente la necesidad de profundizar en el origen y desarrollo de las formas desde aspectos muy diversos: desde la perspectiva de Picasso o Juan Gris hasta la fotografía de Man Ray o Eckner. El arte, en todas sus expresiones, iba a convertirse en la manifestación de la forma del «fenómeno» en el que *aparece* el mundo. La ubicación de las cosas en el espacio nos conducía a una actitud

<sup>8</sup> Heidegger, M. *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum*. Erker-Verlag, St. Gallen, 1996. Traducción española: *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*. Trad. Mercedes Sarabia, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003.



crítica sobre nuestro *ser* en el espacio. De ahí que, entre 1921 y 1925, Marcel Breuer en su afamado «laboratorio del mueble» indagara sobre las líneas tensas y las curvas elásticas que tienden a acompañar los movimientos espontáneos del cuerpo humano en un encuentro de coordenadas, un abstracto lugar espacial al que la propia subjetividad dará vida y concreción. El tubo metálico será un claro exponente de esta deriva fenomenológica. Es conocida por todos su irónica alusión a un futuro cercano donde el progreso deberá permitirnos sentarnos sobre columnas de aire brotadas del suelo. En el fondo, lo que aquí se pone en tela de juicio es la conjetura de nuestro *ser-en-el-espacio* como encuentro de coordenadas, su misma posibilidad de replegarse, desaparecer y volver a entrar en el vacío, bajo la secreta convicción de que los objetos y su clausura indeterminada existen solamente cuando nos aproximamos, usamos y manipulamos, comenzando y concluyendo con ciertos actos de nuestra vida en los que intervienen las síntesis constituyentes de nuestra propia subjetividad.

La pared se convertirá en una pantalla virtual donde proyectar la profundidad que se supone o anticipa más acá o más allá. El suelo terminará siendo el horizonte de partida subjetivo y el anclaje último de mi campo perceptivo en torno al cual el espacio se configura. Las superficies tendrán el objetivo de compensar o llenar el hueco de ese espacio, estableciendo una dialéctica de identidad entre lo lleno y lo vacío, entre espacio real y espacio figurado, suponiendo una espacialidad continua, ilimitada, elástica, adhesiva, impelente como un fluido en el cual el cuerpo interno se mueve. Las posibilidades de esta profundidad y de esta plasticidad integradas a la superficie serán aprovechadas como recurso teórico por la arquitectura contemporánea. En este sentido, y ya desde el análisis fenomenológico más preciso, habrá que tener en cuenta tres referencias teóricas ineludibles: el concepto de «síntesis de cumplimiento» y la dialéctica de «lo vacío» (*Leere*) y «lo lleno» (*Fülle*), que serán cruciales en las investigaciones fenomenológicas de Edmund Husserl; los conceptos de «espacialidad» y «corporeidad», y la teoría del «cuerpo» como teoría de la percepción, que aparecerá como núcleo fundamental de las reflexiones fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty; el concepto de «pliegue» y «ritmo», y la concepción de «superficie», que serán desarrollados en profundidad por la filosofía de Gilles Deleuze, *malgré lui*, como una fenomenología en el límite, o como una fenomenología en estado virtual.

En el siguiente epígrafe, volveremos sobre estas tres cuestiones para fundamentar la deliberada distorsión estructural de las formas arquitectónicas como objetivo de la práctica de la arquitectura contemporánea en la búsqueda de la virtualidad del espacio. No obstante, las experiencias artísticas de la primera mitad de siglo ya apuntaron el uso de los recursos implícitos en la transformación de esta racionalidad. La liberación de la arquitectura de la profusión ornamental, el acento en la función estructural, la adopción de soluciones concisas y económicas, etc., representaron el aspecto material de la profunda transformación de un proceso formal que tomaba como paradigma una nueva concepción de la naturaleza misma de los fenómenos en su modo de *aparición*. Con el problema de la práctica parece resolverse en la arquitectura el problema de la realidad empírica o de la naturaleza. Una «nueva visión del espacio», un efectivo *ser-en-el-espacio*, surge con el aparente pretexto de la «construcción». De este modo, el mundo que la arquitectura hace suyo no es el mundo prístino e inmóvil de la naturaleza, sino la

*Lebenswelt*, el «mundo de la vida», ese suelo originario, infinitamente más extenso que la naturaleza sensible, que el propio Husserl había puesto en evidencia en una de las obras más determinantes para la cultura contemporánea: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*<sup>9</sup>, escrita entre 1934 y 1937. Este problema será crucial, no sólo para la filosofía contemporánea posterior, sino también para la reflexión sobre los fundamentos de la Arquitectura, en cuyo análisis se verá expresado y adaptado, modificando los presupuestos teóricos de partida.

En esta nueva realidad, descrita en términos fenomenológicos, ya no tendrá valor el sentido de la gravedad, que era típico y determinante de la antigua forma arquitectónica. Comenzará a delinearse una nueva estática de las horizontales que, tal como defenderá la Bauhaus, busca contrarrestar la gravedad misma. La simetría bilateral, su orientación obligada sobre el eje central, no tendrán más sentido. Una nueva idea de espacio se expresará en un equilibrio asimétrico y rítmico, superando la inercia y la forzada composición de la antítesis. La intuición fenomenológica de esta visión primordial de lo que se da, de lo que *aparece*, superará todos los discursos programáticos, manifiestos y polémicas sobre la arquitectura moderna. La nueva estática fundada en la *Lebenswelt* irá más allá de la fuerza de gravedad tradicionalmente expresada en las verticales, comprendiendo otras series de fuerzas, no reducibles a la oposición del peso y del empuje, sino manifiestas en la tensión interna y recíproca de las masas: el principio de la pluralidad de los ejes y de los centros de equilibrio; la continuidad de la rítmica; la unidad, sucesión y continuidad de la propia realidad en su *aparecer*. Identidad y diferencia, desde sus orígenes platónicos hasta las formulaciones deleuzeanas<sup>10</sup>, habrán modificado la conciencia de que nuestro *ser* ya no precisa de la oposición del *no-ser*. Un problema de orden ontológico se habrá expresado en la arquitectura contemporánea a través de una formulación necesariamente fenomenológica.

La pared dejará de ser un elemento de sostén para ser un diafragma cuya referencia espacializa el lugar en relación al *Leibkörper*, determinado ese espacio según el principio de movimiento que lo genera, es decir, según la vida que se desarrolla en el lugar. Lo vacío y lo lleno no se contraponen en antítesis, sino que son esencialmente inseparables: un lleno puede llegar a ser un vacío, y a la inversa. Vacío y lleno, profundidad y superficie, exterior e interior, forman fenomenológicamente la cadencia de una rítmica espacio-tiempo, tal como lo había planteado el propio Husserl y tal como lo hará la física contemporánea. El espacio será una construcción de la conciencia y una dimensión de la *Lebenswelt*, es decir, del mundo de la vida consciente en su desarrollo.

El análisis fenomenológico del espacio demostrará su indeterminación, su falta de homogeneidad y su continuidad rítmica. De este modo, al igual que el desarrollo de la vida variaba en su intensidad y duración según el ritmo de la

<sup>9</sup> Husserl, E. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*, Editado por W. Biemel, Husserliana VI, Martinus Nijhoff, La Haya, 1969. Existe una traducción española, sin los anexos, de Jacobo Muñoz y Salvador Mas, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Editorial Crítica, Barcelona, 1991. Buenos comentarios en Paci, *Función de las ciencias y significado del hombre*, FCE, México, 1968; Gómez-Heras, *El a priori del mundo de la vida*, Anthropos, Barcelona, 1989; San Martín (ed.), *Sobre el concepto del mundo de la vida*, UNED, Madrid, 1993; Montero Moliner, *Mundo y vida en la fenomenología de Husserl*, Universidad de Valencia, 1994.

<sup>10</sup> Deleuze, G. *Diferencia y Repetición*. Trad. M.S. Delpy y H. Beccaece, Amorrortu Ed., Buenos Aires, 2006.

propia existencia, así cada fracción de espacio tendría una duración y extensión variables de acuerdo a la intensidad y la dirección de las operaciones que se ejercieran en él. De este modo, un principio de incertidumbre, propio tanto de la fenomenología como de la física contemporánea, parecía imponer la «inversión» de la concepción clásica del espacio. El espacio iba a pasar de ser un dato de la construcción a ser el resultado de su arquitectura, cuyo proceso sería justamente el inverso de las concepciones clásicas. El movimiento natural de la unidad espacial sería la modulación de elementos constructivos prefabricados, yendo de la materia a la forma y convirtiendo el elemento prefabricado en una entidad formal que debería concretarse en el proceso de construcción, colocando a su vez a la arquitectura en el plano de la producción industrial.

Esta extraña paradoja sería sublimada por Charles-Edouart Jeanneret-Gris, más tarde conocido por el seudónimo de Le Corbusier, cuando en 1954, en *The Modulor*, llegase a escribir: «*La naturaleza es ley y orden, unidad e interminable diversidad, sutileza, armonía y fuerza*»<sup>11</sup>. La paradoja resultará de interpretar que los elementos prefabricados pudieran ser constituyentes de una composición finita y concluida, y no, al contrario, formas en potencia, elementos de una serie ilimitada que deberá desarrollarse, en términos fenomenológicos, según una rítmica de espacio y tiempo, es decir, según el desarrollo de un movimiento, operación o función. El urbanismo aparecerá como una consecuencia necesaria de desarrollo colectivo de esta concepción del espacio y del lugar. Por consiguiente, la arquitectura ya no actuará en un espacio determinado, sino que ella misma será determinante y originadora de un espacio.

La influencia de algunos autores como Pierre Mondrian, que, *avant la lettre*, ya supieron aplicar una visión primordial de la fenomenología en busca de esa *epoché* estética de la espacialidad aperspectívica, fue enteramente decisiva para el desarrollo de las relaciones percepción, espacio y forma en los desarrollos contemporáneos de la arquitectura. El uso de las retículas hasta la renuncia a los datos materiales del color, siendo utilizado éste como sitio espacial por las coordenadas lineales, terminó rentabilizando un dinamismo básico: la superposición o identificación de percepción y forma. Este mismo recurso de clara raíz fenomenológica, ejemplificado por Jeanneret en un *tour de forcé* a través de su célebre *Nature morte à la pile d'assiettes* (1920), será explotado hasta la saciedad por la arquitectura contemporánea.

Jeanneret y Ozenfant crearán ese mismo año la revista *L'Esprit Nouveau*, órgano oficial del Purismo, cuyas bases teóricas descansaban en una determinada interpretación de los fenómenos a través del nexo de unión entre sensación y estética. La representación de *objets types* era una expresión de la búsqueda, quizá un poco *esotérica*, de las fuerzas con dominio sobre la existencia, sobre el *ser-ahí*, cuyo contraste y cuya tensión debían poder ser traducidos a un lenguaje estético que consiguiera presentarse como un ámbito universal de comunicación. A través de un supuesto principio de visibilidad, principio de movimiento, y no de inmovilidad contemplativa, Mondrian

<sup>11</sup> Le Corbusier. *The Modulor*, Londres, 1954, p. 25. Traducción española: *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Editorial Poseidón, Barcelona, 1976.

había reducido la pintura a una planimetría de zonas coloreadas, sustituyendo la representación plástica del espacio por una designación espacial pura, motivo fundamental para toda concepción fenomenológica. El *Existenz-Minimum*, que en principio pudo ser interpretado desde categorías sociales y económicas, aparecía como el *módulo-quantum* capaz de devolver a la intencionalidad operante del sujeto a una situación reducida de pasividad semejante a la *epoché* fenomenológica.

Su forma aparecerá como clarísima e inconclusa, continuable y reproducible al infinito, en una especie de trance rítmico dominado por vacíos, lugares de indeterminación, retículas ortogonales y membranas, masas y dinámicas en circulación. Ni qué decir tiene, y es un obligado cumplimiento hacer esta salvedad, que quizá sin la referencia a la polémica de la Bauhaus con la poética de De Stijl, el rumbo de esta deriva hacia las propuestas de Mondrian hubiera basculado hacia una visión más primordial del método fenomenológico aplicado a las bellas artes, y la percepción de Paul Klee, y sus concepciones de la forma como un valor que se desarrolla y madura en el tiempo interior de la existencia humana, nos hubieran aproximado más a esa fulguración primitiva del arte que el propio Klee expresó en su *Ángelus Novus* y que Martín Heidegger supo pronunciar en su lección quinta de *La proposición del fundamento*, al citar la frase mística de Ángelus Silesius<sup>12</sup>.

### **Distorsión estructural de las formas y aparición virtual del espacio.**

Los desarrollos contemporáneos de la arquitectura en los inicios del siglo XX delimitarán el origen fenomenológico del primer postulado que marcará su más profunda transformación: el edificio tiene un valor de determinación espacial, es decir, un valor estético, sólo para quien se sitúe dentro de su espacio y, no pudiendo objetivarlo, al igual que el resto de las obras de arte, viva y opere en él. En este postulado podremos adivinar, una vez más, los presupuestos kantianos de la tercera *Crítica*. Kant expresa este proceso en la fundamentación del juzgar reflexionante, ligando el placer estético al intento de aprehensión de las relaciones lógicas de las que emerge la forma de un «objeto». La facultad del juzgar reflexionante opera careciendo de una guía preestablecida y, sin embargo, tiene la continua necesidad de anticiparla, en una interminable búsqueda cuyo éxito no está previamente garantizado. A pesar de esta falta de garantías, es preciso que proceda sobre la base de esta anticipación (*prolepsis*), es decir, debe de prever la unidad bajo la cual pueda llegarse a pensar el caso, la multiplicidad de lo dado a la experiencia. La conciencia de esta experiencia es el placer estético, interpretado por Kant como una «vivificación de las facultades cognoscitivas», como un libre juego de entendimiento e imaginación en el que nada parece importar la existencia de los ‘objetos’. Esta «vivificación» (*Belebung*)<sup>13</sup> es placentera en sí misma, aunque proceda de un mecanismo de marcado carácter regresivo que se caracteriza por un fracaso interminable del juicio.

<sup>12</sup> Heidegger, M. *La proposición del fundamento*, trad. Félix Duque, Ed. Del Serbal, Barcelona, 2003; p. 65.

<sup>13</sup> Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*, (Mit einer Einleitung und Bibliographie hrsg., von Heiner F. Klamme, mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti), Felix Meiner, Hamburg, 2001; Traducción española: *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003; B 37; p. 173.

El concepto de «conformidad a fin sin fin» contiene la referencia a la reflexividad y a la autorreferencialidad de las relaciones que surgen de la naturaleza lógica de los ‘objetos’ del arte. La forma estética de tales ‘objetos’ surge de un intento, imposible de partida, de conmensurabilidad o adecuación de una forma lógica, que es relación reflexiva a través de la mediación de un sujeto operador. Tal intento de adecuación se pierde indefinidamente en la propia reflexividad de la forma mediante operaciones básicas de identidad. La posible y aparente validez lógica de estas relaciones entraña un doble engaño, una trampa lógica que atrapa a la facultad de relacionar intuiciones con conceptos en un movimiento reflexivo sin fin, y en consecuencia, en una autorreferencia de las propias operaciones que intervienen en este sinfin reflexivo. El resultado se muestra como un bucle interminable en el que la forma estética aparece como una reflexión ininterrumpida sobre la reflexividad de sus relaciones lógicas. Su finalidad es aparente porque no tiene más fin que el retorno sobre ella misma. En consecuencia, la forma de tal «objeto» es juzgada en la mera reflexión sobre sí misma. Dos extraordinarias consecuencias de las formulaciones kantianas determinarán toda la teoría estética del siglo XX: la indeterminación esencial del arte y su comunicabilidad potencialmente intersubjetiva.

En el espacio arquitectónico este “fracaso” ha de surgir en el movimiento de constitución del espacio. Si uno se mueve en el ámbito de esa representación formal del espacio, al permanecer invariables las oposiciones entre las direcciones y coordenadas, cada hecho formal se refiere siempre al absoluto de la pura horizontalidad o de la pura verticalidad; las perspectivas, fenomenológicamente, pueden variar al infinito pero la suma de sus valores es siempre constante, es decir, siempre igualmente capaz de satisfacer un deseo de determinación espacial que está ligado a todo acto de existencia. La primera característica de esta arquitectura es realizar, *a priori*, toda aspiración cognoscitiva, satisfacer el deseo de forma, resolver en una representación la continua tensión de la voluntad. Los huecos, los lugares de indeterminación, jugarán un papel fundamental en la precisión de sentido que exige todo acto objetivante de constitución de la realidad.

Estos *vacíos* van a jugar en la arquitectura un papel fundamental, participando decisivamente en el ajuste del sentido. Será la indeterminación estructural que se exhibe en los *vacíos* la que promueva la necesidad de sentido. Tal dialéctica aparecerá descrita por Husserl, en primer lugar, en el tomo II de *Investigaciones Lógicas* y, posteriormente, en las sucesivas secciones de *Análisis sobre la síntesis pasiva*<sup>14</sup>, y, sobre todo, en su *Introducción*, al abordar el problema de la percepción, justo antes de iniciar su análisis sobre las «síntesis de cumplimiento». La *Leerbewusstsein*, la conciencia de vacío, desempeñará una función imprescindible en el proceso de percepción y en la génesis de sentido. De este modo, esta intencionalidad en el vacío contribuirá al cumplimiento de nuestras intenciones, y en esto Merleau-Ponty será concluyente: «Hay sentido para nosotros cuando una de nuestras intenciones está colmada, o cuando, inversamente, una multiplicidad de hechos o signos se presta, por nuestra parte, a una reanudación que los comprenda»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Husserl, E. op. cit. Hua XI, 6 ss.

<sup>15</sup> Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, Paris, 1945. Traducción española: *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Ed. Península, Barcelona, 2000; p. 436.

Se tratará, en definitiva, de describir cómo «*lo vacío intenta apropiarse de lo lleno*» y cómo «*lo lleno parece devenir en un nuevo vacío*»<sup>16</sup>. Esta dialéctica, esencialmente fenomenológica, será el fundamento primitivo de la práctica arquitectónica contemporánea. El cumplimiento de la intención se caracterizará por un horizonte interno de incumplimiento y de una indeterminación todavía determinable. Tal discusión será retomada por Husserl al abordar, en su *Análisis sobre la Síntesis Pasiva*, el problema de la «Conciencia de sí en la percepción», en el epígrafe titulado: «La relación entre lo lleno y lo vacío en el proceso de percepción y la toma de conocimiento»<sup>17</sup>.

Lo vacío aparecerá en forma de transposibilidad<sup>18</sup> como una indeterminación todavía determinable. Lleno y vacío, entrantes y salientes, huecos y lugares de indeterminación, cortes y resaltes, serán la respiración, la sístole y la diástole de la pulsación de la materia. Las formas ya no serán más clasificables *a priori* como masas, volúmenes o superficies, puesto que estos valores sólo serán reconocibles en un espacio preordenado y cierto, en una escena fija de la naturaleza, mientras que las formas nacen con el espacio virtual que designan, componen para la vida una escena de dimensiones infinitas como las de la vida misma, en la que ya no es posible distinguir entre espectadores y actores, acción y escenario, real e ilusorio, quieto y móvil, positivo y negativo.

Este dinamismo, descrito desde su fundamentación kantiana hasta su desarrollo fenomenológico en el siglo XX, se concretará en la práctica arquitectónica como distorsión estructural que hace posible una dinámica en la circulación, una tensión, un contraste y, en definitiva, y en términos fenomenológicos, una rítmica donde emplazar la virtualidad del espacio.

### **Trascendencia urbana de los espacios de indeterminación.**

No será hasta la publicación de las *Investigaciones lógicas*, libro imposible y banco de pruebas de la actitud fenomenológica, cuando Husserl proceda con radicalidad al *regressus* donde el análisis intencional restituye todas las nociones al horizonte de la *aparición*, horizonte desconocido, olvidado o desplazado ante la ostensión del «objeto». Husserl mostrará definitivamente el «desajuste esencial» entre *lo-que-intentamos* y *lo-que-nos-aparece*. Será en la *Investigación Sexta*, en el desarrollo de «Los elementos de un esclarecimiento fenomenológico del conocimiento»<sup>19</sup>, donde el autor exponga el proceso de conocimiento como síntesis del «cumplimiento» desde sus diferentes grados. En la construcción y diseño del espacio, no hay una síntesis de «decepción» propiamente dicha, sino que la «indeterminación» de las propiedades complementarias es efecto de un «reconocimiento» que, aunque ya iniciado, fracasa en la unidad de su «cumplimiento».

<sup>16</sup> Husserl, E. *Phänomenologische Psychologie*. Vorlesungen Sommersemester. 1925. Edited by Walter Biemel. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1968. Hua IX, 7.

<sup>17</sup> Husserl, E. op. cit., pp. 98-101; Hua XI, 7-11.

<sup>18</sup> Maldiney, H. *Penser l'homme et la folie*, Millon, Grenoble, 1977.

<sup>19</sup> I. L., Inv. VI. Sección Primera, pp. 593-686.

Alberto Sartoris, Sigfried Giedion, Nicolaus Pevsner, o Emil Kaufmann<sup>20</sup>, entre otros, darán cuenta de este mecanismo implícito en el análisis crítico de la arquitectura contemporánea. Si el espacio no es más una realidad cierta y corporal, sino un devenir o construirse, saturado de vacíos y carente de colmados, del cual la arquitectura revela la ley dinámica interna o el esquema de agregación, se impondrá como evidencia la imposibilidad de realizar o materializar el espacio, y solamente la posibilidad de determinarlo en una sucesión ilimitada y discontinua de situaciones.

El caso más concreto de esta deriva teórica lo encontraremos en el uso del vidrio que la Bauhaus pondrá en ejercicio como recurso lúdico e inconsciente de este dinamismo dialéctico. La vidriera destruirá la profundidad como vacío efectivo y practicable. El vacío y su indeterminación cesarán de manifestarse como efecto naturalista de masa o de penumbra atmosférica, para valer como mera hipótesis o posibilidad de espacio. La *Faguswerk* será un ejemplo clásico, oponiendo al principio canónico de homogeneidad del espacio el principio de su visibilidad. Las superficies tomarán cuerpo y espesor, los vanos se ahondarán, oscuros y profundos, en las paredes de ladrillos, las vidrieras llegarán a ser pantallas difusoras, las pesadas cornisas salientes darán realce a las puertas de ingreso, las masas se articularán por evidentes charnelas, las esquinas se transformarán en el ensamble de los planos. Esta plástica dinámica se expresará en la nueva idea de espacio que Frank Lloyd Wright o Adolf Loos plasmarán en el contexto europeo, del mismo modo que Lucio Costa y Oscar Niemeyer reinterpretarán en términos orgánicos, haciendo uso del *brise-soleil*, en tanto fachada reticulada de hormigón que permite la ventilación cruzada y la sombra tan necesaria en un clima tropical como el de Brasilia, o de los *Pilotis* de Jeanneret, que elevarán el volumen del edificio, incluyendo el vacío sobre el lleno de su estructura de emplazamiento. Wright situará esta deriva fenomenológica, implícita en la actitud «natural» con la que nos arreglamos en el mundo, en la arquitectura como pura intuición de la realidad o plasticidad que se determina en el espacio mismo, sin afirmar en aquel espacio arquitectónico una naturaleza espectacular o convencional, sino la realidad misma en su ilimitada fenomenología.

En el frente vidriado, las pilastras poco espaciadas, la alternancia de llenos y vacíos que parecían comprimidos, excavados o repujados a fuerza de cincel en lo vivo; las masas cuadradas de los cuerpos sobreelevados, aligerados por los techos en voladizo, expandiéndose libres en el espacio abierto, del mismo modo que en la pintura cubista el fondo lograba un nuevo peso espacial, suprimiendo la condición de certeza, transfiriendo las tres dimensiones a una cuarta en la que los valores, no pudiendo distribuirse y proporcionarse de modo ordenado, se integran recíprocamente, alcanzando el mismo grado de emergencia y, en definitiva, de fulguración. Los valores ya no se definen según una canónica sintaxis espacial, sino por la viva y palpitante sensación que manifiestan. Se comprende

<sup>20</sup> Sartoris, Alberto, *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*, Industrie Grafiche Italiane STUCCHI (S.A.), Via S. Damiano 16, Milano, 1932; Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge. Harvard University Press. 1941. Traducción española: *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona. Hoepli/Científico-Médica. 1955; Pevsner, Nicolaus. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. Londres. Faber & Faber. 1936. Traducción española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires. Infinito. 1958; Kaufmann, Emil. *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*. Viena. Passer. 1933. Traducción española: *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona. Gustavo Gili. 1980.



entonces cómo la luz misma es admitida a participar en el juego de las superficies y de las masas, de los llenos y de los vacíos, no siendo una cualidad del espacio natural, sino una cualidad interna de la forma, un elemento activo de su construcción.

La nueva arquitectura pondrá el puro hecho plástico desde su concepción fenomenológica, en tanto coagulación y precipitación del espacio por efecto del movimiento, que no puede ser acción o trayecto en un espacio dado, sino sólo ruptura de una condición de equilibrio, desviación de ciertas constantes, derrumbe de los planos oblicuos y resbaladizas pendientes. La condición fenomenológica del movimiento, tal como será expresada por Merleau-Ponty en 1945, en su *Phénoménologie de la perception*, al abordar la concepción fenomenológica del espacio en el mundo percibido desde la espacialidad del propio cuerpo y desde su motricidad, se concretará en algunos recursos arquitectónicos: en la frecuencia de los planos oblicuos y sesgados, de su encuentro en ángulos agudos y obtusos, del desarrollo del edificio en diversas direcciones. Las premisas de Wright y Gropius, por ejemplo, partirán de una concepción del espacio en cuya determinación no existen límites estáticos y proporcionales. En consecuencia, ningún punto del espacio estará determinado con seguridad. La pura delineación de volúmenes vacíos llevará a la ruptura de un sistema de equilibrio, en la prolongación ilimitada de espacios vacíos a lo largo de las verticales y de las horizontales.

La conciencia del límite de la noción común de espacio fundada sobre la geometría euclidiana y la extensión de los límites de la idea de espacio, desde el mundo de los conceptos al mundo de los fenómenos, serán coherentes con una concepción no-euclídea patente en los desarrollos de Riemann y en las concepciones de Husserl. En esto, Merleau-Ponty será concluyente:

*«Lo que importa para la orientación del espectáculo no es mi cuerpo tal como de hecho es, como cosa en el espacio objetivo, sino mi cuerpo como sistema de acciones posibles, un cuerpo virtual cuyo lugar fenomenal viene definido por su tarea y su situación. Mi cuerpo está donde hay algo que hacer»<sup>21</sup>.*

La obra de Erwin Strauss, *Del sentido de los sentidos. Contribución al estudio de los fundamentos de la psicología*<sup>22</sup>, aparecida en 1935 y traducida al francés en el año 2000 por Georges Tines y Jean-Pierre Legrand, profesores ambos de la Universidad de Lovaina, tuvo un fuerte influjo en el desarrollo de la psicología fenomenológica y en la interpretación de las formas contemporáneas. No obstante, habrá que esperar a la publicación de la obra de Merleau-Ponty para ver realizadas todas las consecuencias teóricas que la propia ortodoxia fenomenológica había planteado en torno a la experiencia del espacio, de la profundidad, del movimiento y, sobre todo, del espacio vivido<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, M. o. c. p. 265.

<sup>22</sup> Straus, E. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Ed. Jérôme Millon, Grenoble, 2000.

<sup>23</sup> Álvarez Falcón, L. *La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty 1961-2011 (Siete lecciones)*, Editorial Eutelequia, Madrid, 2011.



Llevado hasta sus últimas consecuencias, este concepto de espacio-tiempo nos habrá de conducir a una nueva concepción del urbanismo donde el principio de la *forma abierta*, en clara resonancia a las concepciones de Wölfflin, será capaz de integrarse en el espacio y, en definitiva, de integrarlo en sí misma. De este modo, Mendelsohn, Mies van der Rohe y el propio Gropius representarán una vanguardia con claras resonancias teóricas, en la que a la mera estructura de planos sucederá la plástica de llenos y vacíos. Forma y movimiento ya no serán concebidos como momentos complementarios pero separables en el conjunto, sino que nacerán de la misma intuición y se expresarán en la misma realidad formal. Vacíos y llenos no serán ya elementos antitéticos, que un juego refinado de subdivisiones y frecuencias puede aproximar hasta una diferencia mínima, sin fundirse e identificarse plenamente, haciendo del vano físico un lleno formal, y a la inversa. Serán la misma realidad plástica que el diseño constructivo modula, flexiona y modifica con libertad creadora. Lo lleno y lo vacío habrán de coexistir como valores de igual sentido, pero graduables de acuerdo a una gama infinita en cantidad y calidad. Esta conclusión nos recordará a las alusiones explícitas del propio Husserl al describir esta dialéctica en el movimiento que permite intuir cómo «*lo vacío intenta apropiarse de lo lleno*» y cómo «*lo lleno parece devenir en un nuevo vacío*»<sup>24</sup>.

En otros contextos artísticos, la misma dialéctica será explotada como concreción fenomenológica de un dinamismo básico de la experiencia. No debemos de olvidar que, posteriormente, algunos análisis como los de Roman Ingarden sobre los «lugares vacíos», en clara resonancia con el concepto de «fragilidad» (*Hinfälligkeit*) que Oskar Becker<sup>25</sup> había planteado en 1929, estarán en concordancia con las tesis que la teoría estética defenderá desde una perspectiva fenomenológica al tratar de la «indeterminación» esencial de las propiedades estéticas y del fenómeno del «cumplimiento», en definitiva, de la dialéctica de «lo lleno» y «lo vacío»<sup>26</sup>. Tales análisis exportarán el mismo modelo de explicación a la Teoría de la Literatura. En la búsqueda de los condicionamientos formales, o repertorios de estructuras que producen lugares de indeterminación, Wolfgang Iser<sup>27</sup> procederá al análisis fenomenológico que extrae de los trabajos de Ingarden, en concreto de *Concreción y Reconstrucción*<sup>28</sup>.

Los «lugares vacíos» no serán representativos de un defecto formal, sino que se presentarán como condiciones de posibilidad de la «efectividad estética», es decir, de la *aparición* de la obra de arte. La «indeterminación» formal, siguiendo las consideraciones kantianas de la *Crítica del Juicio*, será una condición de «eficacia» estética. Tal incertidumbre exigirá el continuo concurso de la subjetividad en un esfuerzo de «cumplimiento». La necesidad de “completar” estos espacios incompletos suscitará la participación del sujeto receptor, en una especie de reclamo que nos recuerda el concepto sartreano de “llamada” (*appel*), como intento de la conciencia de integrarse en el proyecto

<sup>24</sup> Husserl, E. *Phänomenologische Psychologie*. Vorlesungen Sommersemester. 1925. Edited by Walter Biemel. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1968. Hua IX, 7.

<sup>25</sup> Becker, O. *Von der Hinfälligkeit des Schönen*, Festschrift für Husserl, Halle, 1929.

<sup>26</sup> Álvarez Falcón, L. *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Horsori, Barcelona, 2009.

<sup>27</sup> Iser, W. «La estructura apelativa de los textos», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.

<sup>28</sup> Ingarden, R. *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960 y *Wom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt, 1968. Traducción española: «Concreción y reconstrucción», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.

ajeno sin por ello dejar de lado el propio<sup>29</sup>. A este respecto, será en la citada obra *Qu'est-ce que la littérature?*, donde Sartre hará referencia tanto a la distinción entre los contextos de «producción» y «recepción» como a la exigencia de este «cumplimiento» por parte del sujeto receptor.

Las técnicas de «cortes», de fragmentación, montaje o segmentación, tal como son denominadas en este contexto teórico, pondrán en juego las determinadas «expectativas» y el funcionamiento que desempeña la «anticipación» (*prolepsis*), tal como ya hemos expuesto a lo largo de nuestro análisis sobre la práctica en la arquitectura. La propia «estética de la negatividad», en los planteamientos teóricos de Adorno, recuperará esta potente intuición, siguiendo toda la tradición anterior e incluyendo las consideraciones fenomenológicas de Edmund Husserl, para confirmar el presupuesto básico para toda la estética posterior:

«El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. [...] La zona de indeterminación entre lo irrealizable y lo realizado es la que constituye su enigma»<sup>30</sup>.

De ahí que gran parte del análisis de Adorno transcurra en torno al concepto de «negación estética», como expresión del “fracaso” anunciado por Kant en la interrupción del Juicio y en la consiguiente intensificación de la experiencia ordinaria.

La arquitectura superará el postulado racionalista de la forma geométrica, admitiendo la forma y el movimiento, no ya como principios, sino como fenómenos: la espiral que envuelve, los planos que giran. El punto de llegada del análisis fenomenológico demostrará la necesaria variabilidad de la forma por la continua variación del exterior, por el devenir mismo de la realidad y por la continua variación del interior, por el devenir de los puntos de anclaje del sujeto. De este modo, la indeterminación del espacio, articulado a través de los vacíos y las discontinuidades, hará aparecer una rítmica fundamental: un «ritmo» que articula contenidos inarticulados, ensamblando el «fenómeno» en una cohesión sin concepto, según la cual todo «fenómeno» del mundo *se fenomenaliza* como «fenómeno». Este hecho será decisivo para la evolución de las formas arquitectónicas contemporáneas.

### **Conclusión. Sistemas de articulación en el vacío: ritmo y espacio.**

Hagamos una breve incursión en la descripción fenomenológica del «ritmo». Citaremos cuatro obras fundamentales. La primera es una referencia inexcusable y forma parte de la publicación de algunos de los manuscritos estenografiados de la *Husserliana*, editados en 1966 por Margot Fleischer a partir de los Archivos

<sup>29</sup> Sartre, J.P. *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1982. Traducción española: *Lo imaginario*, Losada. Buenos Aires, 1964 y *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris, 1983.

<sup>30</sup> Adorno, T. W. *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Francfort am Main, 1970. Traducción española: *Teoría Estética*, Taurus ediciones, Barcelona, 1971; pp. 171-172.

Husserl en Lovaina<sup>31</sup>. La segunda obra será la actual investigación de Marc Richir, titulada *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*<sup>32</sup>, donde el autor reubicará la herencia de la ortodoxia fenomenológica en los nuevos planteamientos de la fenomenología contemporánea. La tercera de las referencias será el citado libro de 1973, *Regard, Parole, Espace*<sup>33</sup>, donde Henry Maldiney, en su capítulo titulado «L'esthétique des rythmes», describirá esta noción que, posteriormente, veinte años después, aparecerá en su trabajo *L'art, l'Éclair de l'être*<sup>34</sup>, bajo la definición de su propia condición inobjetivable. Y, por último, la última referencia ineludible será la obra de Jacques Garelli, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*<sup>35</sup> donde describirá el despliegue rítmico de las 'obras' de arte, volviendo a tener presente el fenómeno de «incumplimiento» que estaba en la base del fracaso, o interrupción, del propio proceso de constitución objetiva de la realidad y de su relación con la apariencia<sup>36</sup>. Su trabajo comenzará ya con una introducción acerca *De la primauté du monde préindividuel sur l'étant individué*, donde el análisis de la «reflexión» kantiana conducirá hacia una meditación minuciosa sobre la creación artística a partir del orden pre-individual, pre-reflexivo y pre-simbólico, y a partir del pensamiento de Heidegger, Merleau-Ponty, Gilbert Simondon y Marc Richir. Los ritmos de configuración y el juego de vacíos recobrarán la vieja idea kantiana de una «cohesión sin conceptos» tras la tiránica continuidad homogénea del flujo temporal, en el espacio originario de una resonancia entre elementos hiléticos, discontinuos, a distancia, que describirán una topología primitiva donde el sentido asiste a su propio nacimiento. Para no profundizar en exceso en las hondas descripciones fenomenológicas, apuntaremos someramente algunas cuestiones que la práctica de la arquitectura contemporánea pondrá en evidencia, desde la misma actitud natural con la que logra alcanzar su eficacia.

El objeto de las síntesis pasivas será esta cierta «armonía» o «resonancia» entre elementos que, de por sí, son inarticulados. Este «recubrimiento» (*Deckung*) no se fundará en la «continuidad» propia del tiempo. Será más bien un «glissement» (*Überschiebender*), deslizamiento o traslación, en un «caos» de proto-impresiones originarias. Ello aportará no sólo recursos para el *ordo doctrinae* de la fenomenología sino, sobre todo, una descripción de la oscilación fenoménica en la que tenemos experiencia del espacio en las artes. En efecto, hemos hablado de este «caos» y lo hemos hecho como «correlato» de una «armonía» (*Harmonie*). La modulación de tal «armonía» sería una modulación de las relaciones en tal «glissement» (*Überschiebender*), en definitiva, la modulación de la unidad de los campos sensibles, en tanto que unidades fenomenológicas o fenómenos. Creemos que algo parecido ocurre excepcionalmente en todas las artes, y más concretamente en la arquitectura, y que, sin llegar a la constitución de objetividades, tal «resonancia» es capaz de ser modulada hasta dejarnos atrapados en una «cohesión sin concepto», que ya no es tal «cohesión» *en sentido fuerte*, sino más bien puras transiciones en la inmanencia de la subjetividad con una gran eficacia afectiva. Esta correlación entre la «armonía» (*Harmonie*) y la «falta de armonía»

<sup>31</sup> Husserl, E. *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*. Edited by Margot Fleischer. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1966.

<sup>32</sup> Richir, M. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Grenoble, 2000.

<sup>33</sup> Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace, L'Âge d'homme*, Paris, 1973.

<sup>34</sup> Maldiney, H. *L'art, l'Éclair de l'être*, Collection Scalène, Éditions Comp'Act, Paris, 1993

<sup>35</sup> Garelli, J. *Rythmes et mondes*, J. Millon, Grenoble, 1991.

<sup>36</sup> Vattimo, G. «El arte tras la obra de arte». *Intersección*. Grupo de Investigación de Filosofía y Arquitectura. UEM, febrero 2008.

(*Disharmonie*) va a ser, de cualquier manera, «ritmo».

La importancia de los “vacíos” y de las “discontinuidades” nos mostrará la reactividad del arte y, en nuestro caso, de la arquitectura, contra la intencionalidad longitudinal de la autoconstitución del “yo”. Es aquí donde asistiremos a la “transformación”, que Henry Maldiney caracterizará de la siguiente forma:

*«C'est dans et par le rythme, et non au niveau des essences et selon des rapports eidétiques, que ces formes inexactes communiquent entre elles et chacune avec soi dans son intégralité. [...] Cette transformation s'accomplit par le rythme. Les vides sont nécessaires à la constitution du rythme. Qu'est-ce que le rythme? L'articulation du souffle. Les vides médians ménagent le passage du souffle»<sup>37</sup>.*

El espacio dejó de ser una medida para ser una realidad en la cual se vive, se habita, un límite en el cual se concreta, o se intenta indefinidamente concretar, una realidad. A la mera estructura de planos sucede la plástica de llenos y vacíos. El cuerpo más alto compensa, mediante la pared curva, el ancho del cuerpo más bajo y el ritmo espacial no está ya determinado por el calculado equilibrio de impulsos centrífugos y centrípetos, sino por el hondo y originario ritmo espacializante y temporalizante de llenos y vacíos. Desde la primera idea del edificio de la Bauhaus en Dessau, la obra maestra de Gropius y de la arquitectura contemporánea, el urbanismo se ha concebido como la arquitectura, en su sentido más originario, de una sociedad activa y operante, en progreso, del mismo modo que la vuelta a la monumentalidad, que quizá podamos ver en el talento épico, megalómano y neo-faraónico de algunas de las actuales propuestas, lúcido diagnóstico de una época de crisis profunda, nos recuerde que el urbanismo nace de esa contradicción. Trata de condicionar la existencia a la aceleración productora que la amenaza, de preservar el valor del *ser-ahí* en una estructura necesariamente colectiva. Es una idea cuya historia, de Owen a Fourier, terminando en algunos proyectos utópicos como el de Le Corbusier en la *Ville Contemporaine* de 1922, trata de resolver el problema entre la economía de la producción y la economía de la habitación. Desde la mitología naturalista de Wright a la mitología de Van Doesburg, la ilimitada fenomenología de la constructividad nos ha mostrado cómo la forma es, tal como Kant había anunciado, el medio por el que se expresa el arte y, por consiguiente, la Arquitectura.

Desde la fuerza del emplazamiento, su principio de desarrollo, los diferentes sistemas de distribución, su distorsión, los límites de su invención, todo ha de ser traducido al *aparecer* del espacio en su lugar, en el suelo mismo donde el espacio se demora interminablemente en su condición de fenómeno. De este modo, podemos contemplar atónitos la durabilidad, estructura, osadía, incluso temeridad, el juego de abstracciones vitales y cualidades esenciales que componen el legado de la imaginación. La *Villa de Saboya* (1928-1931), el pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona (1929), la *Casa Schöder*, la *Casa de la Cascada* en Pensilvania, la fascinante capilla de

<sup>37</sup> Maldiney, H. «Vers quelle phénoménologie de l'art», en *L'art, l'éclair de l'être*, Collection Scalène, Éditions CompAct, Paris 1993.

*Notre-Dame-du-Haut*, en Ronchamp (1950-1955) o la nueva ciudad de Chandigarth, así como el controvertido Plan General de Brasilia, constituyen los legados sólidos de una lectura constante de la descripción fenomenológico que el propio Husserl advirtió y que, serenamente, supo resumir en su manuscrito D17, escrito entre el 7 y el 9 de mayo de 1934, bajo el enigmático título *La tierra no se mueve*:

«Sólo el suelo de la Tierra, con su espacio circundante de cuerpos, puede hallarse constituido de manera originaria [...] El sentido de lo Terrestre se enraíza y encuentra su centro de orientación en mí y en el nosotros más restringido de los que convivimos»<sup>38</sup>.

La experiencia nunca se circunscribe al centro temático de la atención; apunta siempre más allá de éste, y nunca con absoluta precisión. Este “transferir sentido al horizonte” no requiere un acto deliberado de conciencia. Sí es un acto expreso el recorrer intuitivamente los horizontes que ya están anticipados.

La arquitectura contemporánea habrá sabido explotar unos recursos efectivos, cuya fundamentación teórica descansa en los dinamismos básicos de la subjetividad *in fieri*, en su proceso de constitución de la realidad objetiva. Pero, una vez más, la práctica artística ha preferido disfrutar de tal fenómeno que especular sobre su intrínseca naturaleza, con el agravante de que tal especulación implica en la mayor parte de los casos una cierta perversión, la propia de la actitud filosófica frente a la actitud natural. No obstante, es un hecho palmario que la historia de la arquitectura nos ha mostrado el proceso activo y actual de la conciencia más allá del racionalismo y del psicologismo. El espacio ya no se articula en construcciones geométricas, sino que se da en la ingenuidad y en la finitud de la sensación. La arquitectura no tiene otro límite de espacio que el horizonte físico de su ambiente inmediato.

Por virtud de la arquitectura, como un prodigioso instrumento espacial, se constituye en forma, se produce en valores precisos de línea, color. El edificio no expresa el mundo en imagen, sino que imprime al mundo la forma o la estructura de la conciencia. Es un medio a través del cual se cumple y renueva continuamente la experiencia de lo real. De ahí la necesidad de perímetros libres y movidos, modelados sobre la elasticidad de las plantas, o de los vanos que se abren en todas las direcciones, aun hacia el cielo, que también es un ambiente o «circunstancia». De ahí la ligazón de las estructuras, por medio de vivos tentáculos constructivos. De ahí también la aspiración de llevar este delicado instrumento constructivo al alcance de todos, de suspender la construcción en el vacío, señalando el límite de planos imaginarios más allá de los cuales el vacío continúa y se introduce en lo vivo de la construcción, de tal modo que cualquier elemento formal, tanto de la naturaleza como del edificio, no se da más como el valor de un sistema, sino como una lúcida e inmediata sensación. Toda obra habrá de ser una inmersión en la realidad, el descubrimiento de un estrato más profundo, la unión de imprevistas ligaduras con el mundo de los fenómenos y con

<sup>38</sup> Husserl, E. *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*. En Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge (Mass.), 1940, pp. 307-325.

las síntesis que la subjetividad efectúa en su continuo investir sobre la realidad. Más allá del logro de sus fines prácticos y del cálculo, el diseño debe ser el producto del deseo y de la pasión humana.