



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

La necesidad de una arquitectura crítica

Teoría de la arquitectura desde la perspectiva
fenomenológica-hermenéutica

Pau Pedragosa Bofarull



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOSOFIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE LA FILOSOFIA, ESTÈTICA I
FILOSOFIA DE LA CULTURA

PROGRAMA DE DOCTORAT I BIENNI
FILOSOFIA: HISTÒRIA, ESTÈTICA I ANTROPOLOGIA
2001-2003

TITOL DE LA TESI
LA NECESIDAD DE UNA ARQUITECTURA CRÍTICA
TEORÍA DE LA ARQUITECTURA DESDE LA PERSPECTIVA
FENOMENOLÓGICA-HERMENÉUTICA

DOCTORAND

DIRECTOR DE LA TESI

Pau Pedragosa Bofarull

Francesc Pereña Blasi

LA NECESIDAD DE UNA ARQUITECTURA CRÍTICA
TEORÍA DE LA ARQUITECTURA DESDE LA PERSPECTIVA
FENOMENOLÓGICA-HERMENÉUTICA

ÍNDICE

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN	1
I	ARQUITECTURA MODERNA Y CRISIS DE LA CULTURA	7
1	ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA	9
1.1	La ciencia moderna y el mundo de la vida	11
	Crisis de la cultura moderna	11
	Sistemas exactos de medida	16
1.2	La arquitectura entre la tecnología y el mundo de la vida	21
	Arquitectura del habitar exacto	21
	Racionalidad tecnológica y mundo de la vida	23
2	ARQUITECTURA Y ARTE	28
2.1	El arte como estética	30
	Fenomenología de la percepción	30
	El giro subjetivo del arte moderno	35
2.2	Arquitectura como estética	41
	Crítica a la experiencia estética de la arquitectura	41
	La cuestión del ornamento: J. Ruskin, A. Loos, R. Venturi	46
II	HERMENÉUTICA DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA	55
1	EL ARTE Y LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN	57
1.1	El arte como representación	58
	Comprensión hermenéutica	58
	Comprensión hermenéutica del arte	60
	Autonomía y participación: el arte como representación	63
1.2	La arquitectura como representación	66
	Edificio y arquitectura	66
	El círculo hermenéutica en la arquitectura	68
2	CRÍTICA A LA CONCEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA COMO SIGNO	70
2.1	Arquitectura y significado	70
	Tipos de signos: indicaciones y expresiones	70
	¿Es la arquitectura un lenguaje?	72
2.2	Significado del utensilio y el mundo como "significatividad"	74
	El mundo cotidiano y el utensilio	74
	El sentido del mundo como significatividad	79
2.3	Semiótica de la arquitectura.	80
	El utensilio como signo y su significado: denotación y connotación	80
	Crítica a la concepción de la arquitectura como signo	85
3	LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN	87
3.1	La arquitectura como representación del edificio, del entorno y del mundo	87
	Del utensilio a la obra de arte	87
	El edificio como utensilio y la arquitectura como "abertura"	92
3.2	La arquitectura como representación de la verdad	94
	La puesta en (la) obra de la verdad	94
	La verdad como combate entre tierra y mundo	97
	La obra de arte como representación (<i>mimesis</i>) de la verdad	100

ÍNDICE

III	EL ORIGEN DE LA ARQUITECTURA Y EL MUNDO HISTÓRICO	105
1	ORIGEN DE LA ARQUITECTURA	107
1.1	La cuestión del origen	107
	Verdad, ocultamiento, origen	107
	El origen como instauración de sentido	110
	Cultura instrumental y cultura ideal	113
1.2	Narraciones del origen de la arquitectura	117
	Arquitectura del Paraíso	117
	El origen de la arquitectura según Vitruvio	119
	Marc-Antoine Laugier: la cabaña primitiva	120
	Dom Hans van der Laan: el espacio arquitectónico entre muros	122
2	ARQUITECTURA Y MUNDO HISTÓRICO	129
2.1	El templo y el mundo griego	129
	La cueva/muro y la cabaña/ entramado estructural	129
	Entre la tierra y el cielo	130
2.2	La catedral gótica y el mundo medieval	134
	De la tierra al cielo: Arquitectura de la luz	134
2.3	La cuestión de la arquitectura y el mundo moderno	139
	La retirada del mundo moderno: arquitectura y desarraigo	139
IV	ARQUITECTURA Y HABITAR	145
1	LA ESENCIA DE LA TECNOLOGÍA	147
1.1	Arquitectura moderna y el problema del habitar	147
	El funcionalismo moderno	147
	La penuria del habitar	153
1.2	La esencia de la tecnología: <i>Gestell</i>	157
	Técnica antigua	158
	Tecnología moderna	162
2	¿QUÉ SIGNIFICA HABITAR?	168
2.1	La esencia del habitar: <i>Geviert</i>	168
	Tierra y cielo	169
	Mortales y divinidades	171
	<i>Geviert</i> y <i>Gestell</i>	175
2.2	Habitar e inhospitalidad	176
	La inhospitalidad auténtica y el habitar inauténtico	176
	El habitar auténtico como búsqueda y ocultamiento	179
2.3	Habitar en el interior y en el exterior	181
	El Interior y el exterior	181
	Lo familiar y lo extraño	183
V	ARQUITECTURA Y ESPACIO	189
1	ESPACIO Y LUGAR	191
1.1	El olvido del espacio vivido y su recuperación	191
	Espacio matemático y espacio vivido	191
	Espacio, lugar, cosa	193
1.2	Características del espacio vivido	197
	El espacio práctico de los utensilios como pluralidad topológica	197
	El cuerpo vivido como centro absoluto del espacio	199
	La tierra como suelo	203
	Orientaciones del espacio vivido	207

ÍNDICE

2	LA TRANSFORMACIÓN EN PERSPECTIVA DEL ESPACIO	212
2.1	Génesis histórica del espacio matemático desde el espacio vivido	212
	La perspectiva del Renacimiento	214
	La perspectiva como umbral de la modernidad	220
	Del Renacimiento al Barroco: conciencia del nuevo método	222
2.2	Superación de la perspectiva en el espacio situacional del cubismo	226
	Representación del espacio vivido en el cubismo y en la arquitectura	226
	El potencial integrador del fragmento	229
	CONCLUSIÓN	233
	La necesidad de una arquitectura crítica	235
	BIBLIOGRAFÍA	243

INTRODUCCIÓN

Este trabajo que presento como tesis doctoral para la obtención del grado de doctor en filosofía trata de la comprensión de la arquitectura desde el punto de vista fenomenológico-hermenéutico. La mejor manera de justificar la elección del tema, la arquitectura, y el modo de aproximación a él, la fenomenología y la hermenéutica, es vincularla a mis estudios. Mi formación como arquitecto hace que la elección del tema no sea sólo un objeto de interés teórico, un objeto de conocimiento e investigación, sino que es algo más, algo de lo cual tengo experiencia directa y es, pues, una parte de lo que soy. Iba a decir “mi profesión” pero no sería del todo cierto porque he proyectado y diseñado sólo de manera marginal (un par de concursos y algún proyecto doméstico); ya desde los últimos años de la carrera de arquitectura decidí dedicarme a la teoría y esa decisión me llevó a realizar los estudios de filosofía, donde la fenomenología y la hermenéutica atrajeron mi interés y con las que aprendí a pensar y a comprender la arquitectura.

Llamar a la fenomenología, y a la hermenéutica que surge de ella, una escuela o movimiento tiene cierta ambigüedad. Por un lado, es una etiqueta que cumple su función de ordenar el complejo panorama cultural actual. Pero más allá de la etiqueta, hay, efectivamente, un movimiento o escuela definida por ciertos autores y ciertos temas. Pero una cosa es entender lo que dice Husserl o lo que dice Heidegger o lo que dice Gadamer, u otros, y otra cosa es hacer fenomenología. Y hacer fenomenología es pura y simplemente, más allá de toda etiqueta, hacer filosofía, esto es, tomar un compromiso con el rigor y la honestidad de pensar y comprender lo que hay, hasta el fondo. Sin embargo, considero que no se puede hacer filosofía más que aprendiendo con la ayuda de quien lo ha hecho antes de modo ejemplar (algo que vale también para la arquitectura). Los autores de referencia de este trabajo son Husserl, Heidegger y Gadamer —aunque es Heidegger quien tiene un peso mayor pues de los tres es el único que pensó explícitamente sobre arquitectura y el que más influencia ha ejercido sobre un buen número de arquitectos y de teóricos de la arquitectura desde los años 50 del siglo XX hasta hoy en día.

Mi propósito es, pues, comprender la arquitectura a partir de lo que estos filósofos han pensado sobre los temas relevantes involucrados en la arquitectura, con el fin de llegar a comprender, dentro de los límites de mis capacidades, qué es la

arquitectura, la esencia de la arquitectura. La arquitectura consiste, en su núcleo esencial, en construir la habitación que los seres humanos necesitan para llevar a cabo su existencia en el mundo. La construcción de esta habitación tiene dos aspectos, uno responde a la necesidad física y psíquica de protección de la intemperie, y este aspecto define lo esencial de la edificación. Pero a este aspecto hay que añadir otro, que se erige sobre el primero, y que define a la arquitectura a diferencia del edificio, que consiste en dar expresión o representación a esa primera necesidad. Lo que caracteriza esencialmente a la arquitectura es pues la representación material en forma de edificios de la comprensión que los seres humanos tenemos de nuestro habitar en el mundo. De este modo podemos "leer" en la arquitectura la comprensión de la existencia que los seres humanos tienen y han tenido a lo largo de la historia.

Mi propósito de hacer una interpretación fenomenológica- hermenéutica del significado de la arquitectura es inseparable de poder evaluar su situación en nuestra época. Si la arquitectura representa la comprensión de habitar en el mundo que los seres humanos tienen a lo largo de la historia ¿Qué comprensión de nuestro habitar tenemos hoy según la podemos interpretar en la arquitectura moderna?

Desde la segunda mitad del siglo XX la arquitectura parece padecer una falta de orientación desde que el Estilo Internacional sufrió una dura crítica y reevaluación. El motivo de esa crítica era inseparable de una crítica a la Modernidad en general, del cambio acaecido a partir del surgimiento de la ciencia y la tecnología moderna que condujo a una racionalización y funcionalización de la arquitectura que la hizo dar la espalda a lo que hasta entonces le había ofrecido un significado.

También el movimiento fenomenológico en su conjunto, seguida por su ramificación en la hermenéutica, han cuestionado la validez de la Modernidad, especialmente por la hegemonía del conocimiento científico, una de cuyas mayores consecuencias es el arrinconamiento del arte a una esfera marginal, porque no puede ser reducido al discurso científico. No hay en absoluto un rechazo de la ciencia por parte de la fenomenología, como tampoco lo hay de la tecnología por parte de la arquitectura, sino un intento de limitación de su hegemonía sobre otros campos de la cultura no reducibles al conocimiento exacto y a la universalización inherentes a la ciencia y a la tecnología.

Es en este sentido de limitación y demarcación de lo que se presenta en nuestra época como hegemónico, por lo que propongo una *arquitectura crítica*, crítica en el sentido de resistencia a lo que se acepta sin un cuestionamiento previo. Y lo que hoy en día hay que cuestionar es el formalismo estético en arquitectura (que deriva en mera decoración o en mercancía del entretenimiento), el optimismo respecto al positivismo científico (la creencia de que la extensión del método científico

a todas las áreas de la vida puede aportar enormes beneficios a la humanidad) y el entusiasmo con la tecnología (que homogeneiza la arquitectura en un estilo global indiferente a las particularidades regionales). Pero crítica también respecto a la posible deriva a posiciones reaccionarias y nostálgicas a las que puede llevar el cuestionamiento del esteticismo y del científicismo.

He dividido este trabajo de investigación en cinco partes. En la primera (*Arquitectura moderna y crisis de la cultura*) examino la arquitectura moderna en el contexto de lo que Husserl llamó la crisis de la cultura europea. La arquitectura sufrió las consecuencias de esta crisis bajo la forma de una creciente identificación de la arquitectura con la tecnología o la ingeniería, por un lado, y una reducción de su aspecto artístico a la mera decoración estética añadida a la estructura tecnológica, por el otro. Ambos aspectos, la tecnología y la comprensión estética del arte dieron forma a la arquitectura progresivamente desde el Renacimiento, se consolidó con el Movimiento Moderno a principios de siglo XX, y sigue en la arquitectura contemporánea. Llamo la atención sobre el riesgo de que la arquitectura acabe identificándose con la ingeniería y la importancia que tiene el arte para compensarlo, siempre y cuando éste no se entienda como estética, sino que se comprenda como un fenómeno hermenéutico.

En la segunda parte (*Hermenéutica de la arquitectura*), siguiendo a Gadamer, expongo la comprensión hermenéutica del arte según la cual la experiencia de la obra de arte no se resuelve en la simple observación estética desinteresada, sino que despierta una experiencia interpretativa a través de la cual podemos ganar una comprensión del mundo. La hermenéutica cuestiona críticamente la autonomía del arte, pero sin negarla. La concepción del arte como interpretación del mundo tiene en la arquitectura un caso ejemplar pues ésta, por su propia naturaleza, no puede ser autónoma, tiene una exigencia y compromiso con el mundo. Desde este punto de vista propongo entender la arquitectura como representación y, siguiendo a Heidegger, como representación (*mimesis*) del mundo y de la verdad.

En la tercera parte (*El origen de la arquitectura y el mundo histórico*) trato un tema crucial de la fenomenología, la cuestión del origen. También es un tema recurrente a lo largo de la historia de la arquitectura, especialmente en tiempos de crisis y de necesidad de renovación arquitectónica, cuando hay que replantearse cual es el sentido y la manera en que se debe construir, si hay algún ideal (y de qué tipo de idealidad se trata) de edificio y de modo de habitar. Entonces se medita sobre el primer edificio, la primera forma de habitar en el mundo. Encontramos en el origen algunos elementos esenciales a la arquitectura de todos los tiempos y lo ilustramos con el templo griego y la catedral gótica.

En la cuarta parte (*Arquitectura y habitar*) recupero la situación moderna de la arquitectura bajo el punto de vista del desafío que la tecnología ha puesto al ser humano para habitar en el mundo, el problema de la inhospitalidad o desarraigo (*Unheimlichkeit, Heimatlosigkeit*) característico del hombre moderno. Seguiré los análisis de Heidegger sobre el habitar y la esencia de la tecnología y el reto que pone a la arquitectura si debe garantizar las condiciones de habitar. Expondré una posible interpretación de Heidegger sobre el significado del habitar auténtico y cómo la arquitectura lo representa.

La quinta parte (*Arquitectura y espacio*) trata las características del espacio geométrico en su diferencia, y a la vez dependencia, de la experiencia vivida del espacio que lo estructura en lugares y regiones en cuyo centro el cuerpo le da sentido. Veremos también cómo se constituyó históricamente el espacio geométrico cuando se descubrió en el Renacimiento la perspectiva y su enorme influencia en la arquitectura que preparó el camino de su creciente racionalización. La nueva representación del espacio en el cubismo, más situacional que perspectivo, nos ofrece interesantes posibilidades del uso del fragmento para superar la homogeneización y abstracción del espacio de la arquitectura contemporánea.

A parte de los autores de referencia que han guiado mi trabajo, Husserl, Heidegger y Gadamer, tengo que añadir a los teóricos de la arquitectura de los cuales he extraído algunos aspectos importantes de mi propia comprensión de la arquitectura. En una posición máximamente relevante se encuentra el filósofo Karsten Harries (*The Ethical Function of Architecture*) de quien utilizo la importantísima diferencia entre edificio y arquitectura, y la comprensión del modo concreto con que la arquitectura es representación. De gran ayuda han sido también sus interpretaciones de Heidegger desde un punto de vista arquitectónico. Dalibor Vésely (*Architecture in the Age of Divided representation*) a quien he seguido en algunas cuestiones importantes de la diferencia entre tecnología y arquitectura desde el punto de vista del mundo de la vida (que él llama "mundo latente"), la cuestión de la rehabilitación del fragmento y la comprensión de la perspectiva del Renacimiento como una geometrización de la luz. Y Kenneth Frampton de quien tomo la concepción del "Regionalismo crítico" y de "arquitectura crítica" o "arquitectura de resistencia" para la conclusión final.

La fenomenología ha interesado a los teóricos de la arquitectura y a los mismos arquitectos desde los años 50, especialmente la obra de Heidegger. Estos autores son los siguientes.

Christian Norberg-Schulz (*Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture.*) es el primer teórico de la arquitectura que toma explícitamente la

fenomenología de Heidegger como marco teórico y establece la importante relación entre arquitectura y habitar, la concreción existencial del espacio a través de la configuración de lugares y el aspecto tectónico de la arquitectura que permite hacer manifiesto el carácter del entorno.

Alberto Perez-Gomez (*Architecture and the Crisis of Modern Science*.) se basa en parte en la hermenéutica de Gadamer para enfatizar el vínculo de la arquitectura con la historia y la cultura del lugar y, especialmente, el carácter simbólico del significado arquitectónico. La dimensión simbólica de la arquitectura es necesaria para que la arquitectura comunique los significados "ocultos" del mundo de la vida cotidiana.

Entre los autores que mantienen cierta proximidad al planteamiento fenomenológico hay que destacar a Joseph Rykwert (*The Dancing Column: On Order in Architecture. Idea of a City. Adam's House in Paradise*), por la erudición y calidad con la que realiza la importante tarea de descubrir los significados históricos de la arquitectura, hoy tan a menudo olvidados.

Juhani Pallasmaa (*The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*) y Steen Eiler Rasmussen (*Experiencing Architecture*), con un tono filosófico menor, más cercano a la experiencia psicológica, reivindican la arquitectura de los sentidos, del cuerpo vivo, de los recuerdos y de la imaginación, todos éstos temas sobre los cuales Husserl y Merleau-Ponty lograron detalladas descripciones fenomenológicas.

Entre los arquitectos que explícitamente reconocen la influencia de la fenomenología destacan Steven Holl, Daniel Libeskind y Peter Zumthor. Si consideremos la deconstrucción como hija -bastarda— de la fenomenología, entonces podemos extender la lista hasta incluir a P. Eisenman y B. Tschumi, así como los teóricos recientes de la arquitectura deconstructivista como, por ejemplo, Mark Wigley (*The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*).

I ARQUITECTURA MODERNA Y CRISIS DE LA CULTURA

1 ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

Puesto que tratamos en esta parte la arquitectura moderna, hay que empezar definiéndola provisionalmente. Muchas épocas pasadas han calificado sus propias arquitecturas de modernas pero la "arquitectura moderna" tal como es comprendida hoy en día y tal como es fijada por la historia de la arquitectura¹, fue una creación de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y se concibió como reacción al supuesto caos y al eclecticismo de los *revivals* de las formas históricas que tuvieron lugar a comienzos del siglo XIX, el llamado "historicismo". Fundamental para el surgimiento de la arquitectura moderna fue la aceptación de la idea de que cada época del pasado había poseído un estilo propio y auténtico, expresión del verdadero sentido de su época. Según esta misma visión, se aceptó que se había producido una ruptura hacia finales del siglo XVIII, cuando tras el Barroco², la tradición renacentista se tambaleó dejando un vacío en el cual desembocaron numerosas adaptaciones y recombinaciones no auténticas de las formas del pasado. Había entonces que descubrir el nuevo camino de la arquitectura, las formas adecuadas a las nuevas sociedades industriales. Este camino se abrió mediante una crítica al ornamento superfluo a favor de formas desnudas que se suponían más funcionales.

A partir de aproximadamente 1890 surgieron una serie de posturas que reivindicaban la modernidad arquitectónica hasta que en la década de 1920 se consiguió un amplio consenso y la consolidación del llamado *Movimiento Moderno*, cuyas características —volúmenes simples y flotantes de geometrías nítidas que definen espacios fluidos, transparencia y luz— eran compartidas por arquitectos tan diferentes como Le Corbusier, J.J.P. Oud, Gerrit Rietveld, Walter Gropius, Mies van der Rohe. Se definió así, en los años 30, el Estilo Internacional, la arquitectura válida para

¹ Ver, por ejemplo, Curtis, W.J.R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Phaidon Press. London. 2006.

² Es pionero el trabajo de Emil Kaufmann *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, publicado en 1933. (*De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982) que retrocede a los llamados "arquitectos revolucionarios" de finales del XVIII (Claude Nicolas Ledoux y sus sucesores y contemporáneos Étienne-Louis Boulée y Jean-Jacques Lequeu) para fijar el origen remoto de la arquitectura moderna del siglo XX.

nuestra época en cualquier lugar del mundo³. De este modo, la arquitectura que había erradicado la tradición histórica fundó una nueva tradición moderna.

Después de la Segunda Guerra Mundial surgieron muchas ramificaciones y transformaciones por todo el mundo. Reacciones, críticas y crisis definían el panorama arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX. En el peor, y desafortunadamente el más común, de los casos la arquitectura se había reducido a la repetición de las formas canónicas de las grandes obras del Movimiento Moderno.

Lo esencial de la crítica a la arquitectura moderna la podemos resumir con la palabra "desrealización" o "dehumanización" frente a la cual se pedía un retorno a la realidad más humana. Las posiciones arquitectónicas a partir de los años 50 pueden caracterizarse como de "objeción realista" con la que se proponía una superación histórica de la arquitectura moderna⁴. Podemos resumir la crítica de mediados del siglo XX a la arquitectura en dos puntos: primero, se la criticó haber hecho propios los ideales científico-tecnológicos de precisión, rigor y pureza, considerados hostiles a la vida humana; segundo, se denunció su rechazo de la tradición de las diferentes regiones culturales e históricas de la tierra, en aras de una arquitectura internacional.

Esta crítica puso de manifiesto los fundamentos de la arquitectura moderna que podemos describir como la división o fragmentación de la cultura en la cultura científica y tecnológica, por un lado, y la cultura artística o de las ciencias humanas en general, por el otro. Pero en la arquitectura se encuentran inevitablemente unidos tanto la tecnología como el arte y cuando se separan, como ocurre en la época moderna, inevitablemente la arquitectura sufre esta escisión. La arquitectura moderna surgió precisamente de esta escisión de la cultura y dio lugar al funcionalismo, por un lado, y al formalismo estético, por el otro. Vamos a tratar a continuación ambos aspectos, el tecnológico y el artístico, por qué se separaron y cómo afectó a la arquitectura. La fenomenología y la hermenéutica se erigen como instancias teóricas desde las cuales establecer las condiciones bajo las cuales se puede superar esa fragmentación de la cultura y, consecuentemente, también de la arquitectura moderna.

En la primera parte tratamos la relación entre la arquitectura y la tecnología (funcionalismo); en la segunda entre arquitectura y arte (esteticismo o formalismo estético).

³ La nueva arquitectura recibió su "canonización" en 1932 con la exposición *International Exhibition of Modern Architecture* del MoMA de Nueva York comisariada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson

⁴ Ver Piñón, H., *L'humanisme esencial de l'arquitectura moderna*. Barcelona. Reial Acadèmia de Doctors, 2003, pp. 15 y ss.

1.1 La ciencia moderna y el mundo de la vida

Crisis de la cultura moderna

En el último libro que Husserl publicó en vida *Crisis de las ciencias europeas*⁵, escrito entre los años 1934 y 1937 (en pleno auge del Estilo Internacional), hace un diagnóstico más bien pesimista de la situación de la cultura europea. Europa se encuentra en medio de una profunda crisis. Si bien el diagnóstico de Husserl se centra en la crisis de las ciencias europeas, ésta es en el fondo la expresión de otra crisis más profunda y preocupante: la crisis de la humanidad, en principio la humanidad europea pero que debido a su hegemonía mundial es una crisis de la humanidad en su conjunto⁶. Si aceptamos este diagnóstico, que la situación de Europa es de una crisis en su conjunto, del sentido de la cultura europea y, por extensión, de la cultura humana, entonces también la arquitectura está crisis; la arquitectura registra esta crisis y nosotros podemos leerla en ella. Para comprender y evaluar porqué la arquitectura moderna está en crisis o, mejor, cómo esta crisis determina el sentido de la arquitectura moderna, debemos comprender cómo Husserl entiende la crisis de las ciencias.

¿Por qué las ciencias están en crisis? El fundador de la fenomenología pone nombre a la causa de la crisis: el positivismo científico. En principio una crisis se muestra bajo la forma de una ruptura, un desmoronamiento dramático pero, paradójicamente, esta crisis se revela del modo contrario, no como el hundimiento de las ciencias, sino como el funcionamiento perfecto del método científico y el inmenso éxito de sus resultados. Según Husserl, precisamente porque las ciencias han tenido tanto éxito ya no reflexionan sobre sus propios fundamentos y sus limitaciones posibles, sino que sólo se preocupan por sus avances y desarrollos técnicos aplicando de modo mecánico los procedimientos metodológicos de cada ciencia particular. Los problemas fundamentales del marco dentro del cual las ciencias operan no entran en la consideración del científico. Cuestiones como qué es la verdad, qué es el conocimiento, qué es la realidad o qué tiene sentido para la vida humana son desatendidas por la ciencia. Es decir, tanto sus fundamentos ontológicos y epistemológicos, como su relevancia para la existencia humana, han desaparecido de la vista del científico. Husserl acusa a las ciencias de haber ignorado los problemas

⁵ Husserliana VI. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. (La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica.* Ver bibliografía. Citaremos Hua VI y la página a continuación.

⁶ San Martín, J. *Antropología y Filosofía: Ensayos programáticos*. Estella (Navarra): Ed. Verbo Divino, 1995, p. 69.

filosóficos y éticos; en esto consiste su crisis y la fenomenología pretende dar una solución, una cura, a esta situación.

Según Husserl, la crisis es la consecuencia directa del positivismo que ha dominado desde la Revolución Científica del Renacimiento, una revolución caracterizada por un método cuantitativo que distingue claramente entre hecho y valor e insiste en que la ciencia sólo investiga hechos y, además, que sólo la ciencia explica la realidad tal como es en sí misma. Husserl personifica la empresa científica en Galileo, quien dice:

“La filosofía está escrita en este gran libro, el universo, que está continuamente abierto ante nuestros ojos. Pero el libro no se puede entender a menos que uno aprenda primero su lenguaje y lea las letras en que está compuesto. Está escrito en el lenguaje de las matemáticas, y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas sin las cuales es humanamente imposible comprender un sola palabra; sin ellas, uno vagabundea en un oscuro laberinto”⁷

Desde el punto de vista científico, nos dice Galileo, el mundo está compuesto de magnitudes exactas, completamente medibles y calculables. La característica más definitoria de la ciencia moderna es que es completamente matemática y es este componente matemático lo que da a este tipo de conocimiento tanta autoridad en la cultura moderna: la ciencia explica la verdad de las cosas. Sin embargo, Husserl llamó la atención sobre la enorme diferencia que hay entre el mundo tal como lo explica la ciencia y el mismo mundo tal como lo vivimos cotidianamente, el mundo de la vida (*Lebenswelt*). El mundo de la vida no es simplemente el mundo en que vivimos, es el mundo en que vivimos en contraste con el mundo de las ciencias exactas. La problemática entorno al mundo de la vida surge sólo cuando es puesto en cuestión por la ciencia, cuando su verdad se interpreta como mera apariencia por el tipo de ciencia exacta realizada desde Galileo, Descartes y Newton⁸. Ocurre entonces una especie de escisión del mundo en dos. Como dice Alexandre Koyré:

“Hay algo de lo que todavía podemos hacer responsable a Newton —o más bien dicho, no sólo a Newton, sino a la ciencia moderna en general—: la división de nuestro mundo en dos. Lo hizo mediante la sustitución de nuestro mundo de cualidades y sensaciones, el mundo en que vivimos, amamos y morimos, por otro mundo —el mundo de la cantidad, de la geometría, un mundo en el cual aunque hay sitio para todo, no hay sitio para el hombre. Éste, el mundo de la ciencia —el mundo real— se hizo extraño y

⁷ Galilei, G. *El Ensayador*. Buenos Aires: Aguilar, 1981, parágrafo 6, p. 63.

⁸ Sokolowski, R. *Pictures, Quotations and Distinctions. Fourteen Essays in Phenomenology*. University of Notre Dame Press, 1992, p. 155.

completamente divorciado del mundo de la vida, el cual la ciencia no ha podido explicar —ni siquiera mediante el subterfugio de llamarlo subjetivo. Dos mundos, esto significa dos verdades. O ninguna verdad en absoluto. Esta es la tragedia de la vida moderna que resolvió el enigma del universo pero sólo para reemplazarlo por otro enigma.”⁹

Resulta así que tenemos dos mundos, el mundo en que vivimos y el mundo explicado por la ciencia matemática, y generalmente se piensa que el mundo de la vida cotidiana es totalmente subjetivo, mientras que el mundo de la ciencia matemática es el verdadero mundo objetivo. Por ejemplo, percibimos subjetivamente el color azul pero “en realidad” o “en verdad” es una determinada longitud de onda del espectro visible de la luz. Según Husserl el mundo de la ciencia se construye sobre un conocimiento exacto el cual relega el mundo en que vivimos y que percibimos directamente, con sus imprecisiones y cualidades, a la condición de un mundo meramente aparente, un mundo subjetivo que se debe superar en una explicación última de qué y cómo son las cosas. La cuestión del mundo de la vida no surgió antes del comienzo de la ciencia moderna porque antes simplemente se pensaba que el mundo en que vivimos era el único que había. La ciencia premoderna, antigua y medieval, simplemente articulaba en términos exactos, definiciones y descripciones del mundo familiar de las cosas tal como se encuentran directamente, tal como se perciben y articulan conceptualmente, pero no propuso uno alternativo. El problema de cómo debemos interpretar el mundo de la vida, si lo debemos tomar como válido y verdadero o bien como puramente subjetivo y acientífico, aparece en primer plano en respuesta a la ciencia moderna.

La única manera de superar la crisis científica, sostiene Husserl, es salvar la brecha abierta entre el mundo científico, cuya sustancia es matemática y geométrica, y el mundo de la vida cotidiana donde siempre estamos y realizamos nuestra existencia, y que no se deja explicar en términos exclusivamente objetivo-matemáticos, pues en él se mezclan los hechos con las valoraciones, entrelazados a la vez con la tradición cultural e histórica.

La fenomenología como solución a la crisis consiste en recuperar para el mundo científico la legitimidad del mundo en que vivimos inmediatamente mostrando cómo este mundo es el fundamento de todos los alcances y logros de la ciencia. En efecto, las ciencias matemáticas exactas son una transformación de la experiencia que tenemos directamente de las cosas. Esta transformación consiste en empujar las experiencias inmediatas y cotidianas de las cosas a un nivel superior de exactitud.

⁹ Koyré, A. *Newtonian Studies*. London: Chapman & Hall, 1965, p. 24

Puede parecer así que las ciencias exactas descubren un nuevo mundo pero lo que realmente hacen es sujetar el mundo de la vida a un nuevo método. A través de este método las ciencias logran incrementar el conocimiento que tenemos del mundo en que vivimos, proporcionan una mayor precisión en nuestra ocupación con las cosas pero nunca abandonan el mundo que está en su base.

¿En qué consiste este nuevo método? Husserl lo llama "idealización" (*Idealisierung*)¹⁰. En el proceso de idealización empezamos con algo que experimentamos directamente en el mundo de la vida e imaginamos que lo proyectamos hacia un límite: imaginamos una superficie cada vez más lisa hasta que alcanza la forma ideal del plano geométrico, o imaginamos un punto perceptible cada vez más pequeño hasta el punto geométrico inextenso. Una vez alcanzado el límite definimos la forma ideal, por ejemplo, un punto, una línea o un plano geométrico. Desde el punto de vista de estas formas ideales todas las cosas percibidas en el mundo se convierten en versiones "imperfectas" de ese ideal. Estas formas ideales o formas-límite introducen de este modo una nueva manera de considerar las cosas de nuestra experiencia directa. Las formas-límite tienen el propósito de excluir todas las imprecisiones de las cosas físicas que nos rodean. Estas imprecisiones son debidas a que las cosas se presentan —tanto en la percepción como en el pensamiento— en diferentes perspectivas en diferentes tiempos y para diferentes observadores, dependiendo del punto de vista, de las características del medio, etc. En cambio el ideal excluye todas las variaciones y cambios que ocurren en la experiencia¹¹, excluye todos los aspectos subjetivos, toda referencia a un observador en general. Las idealidades descubiertas por la ciencia parecen ser así las más objetivas de las objetividades. Los objetos idealizados se convierten en las versiones perfectas de lo que experimentamos, parecen ser más "reales" que las cosas percibidas porque son más exactas. Las cosas que percibimos parecen ser sólo copias imprecisas de un estándar perfecto. El nuevo objeto ideal alcanzado parece para el científico más durable, identificable con más exactitud, medible con más precisión que cualquier objeto encontrado en el mundo de la vida. Y así parece ser más real que cualquier otro¹².

Un paso decisivo en el proceso de idealización es la exclusión de todo punto de vista de un observador, de toda perspectiva. La idealización excluye la situación más fundamental de nuestra condición como sujetos con cuerpo que ocupan un

¹⁰ Hua VI. §9^a, pp. 22, 23. Ver también: Husserliana III, 1-2. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. (Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Ver bibliografía. §74, pp. 170, 171.*

¹¹ Hua VI. §9^a, p. 24.

¹² Hua VI. §9^f, p. 43.

lugar. Tomemos como ejemplo la habitación que experimentamos estando sentados. La habitación se ve en una cierta perspectiva dada por el punto de vista, diferentes puntos de vista ofrecen diferentes perspectivas de la misma habitación. Pero la identidad de la *misma* habitación no es vista, sino que es más bien una presuposición de nuestro ver. Tampoco hace falta cambiar de lugar para ver las cosas de otra manera. En la imaginación nos podemos poner en otro lugar sin movernos. También con la imaginación podemos adoptar un punto de vista que no podemos adoptar físicamente, como en el centro del techo. Y podemos hacer un dibujo de la habitación menos distorsionado por la perspectiva, la planta de la misma. Este dibujo será más objetivo, más ideal. La objetividad completa es una liberación de todas las distorsiones perspectivas. La ciencia objetiva descansa en un auto- desplazamiento imaginativo por el cual el sujeto se eleva de su yo corpóreo, situado, hacia un yo sólo consciente, ideal, que no ocupa ninguna posición en el espacio. Este sujeto ideal de la ciencia se ha liberado de los límites impuestos por su cuerpo y el lugar que éste ocupa. Esta liberación es, sin embargo, sólo una liberación del pensamiento¹³. Así lo explica claramente Descartes en su *Discurso del Método*:

“después, examinando atentamente lo que yo era, y viendo que podía fingir que no tenía cuerpo y que no había mundo ni lugar donde me encontrara, pero que no podía fingir sin embargo que yo no existiese, sino que, al contrario, del hecho mismo que pensara en dudar de la verdad de las otras cosas, se derivaba con toda evidencia y certeza que yo existía ... a partir de ahí conocí que yo era una sustancia tal que toda su esencia o naturaleza no era sino pensar, y que para existir no necesita ningún lugar ni depende de ninguna cosa material”¹⁴.

El hecho de que los objetos ideales sean sólo posibles desatendiendo nuestro cuerpo y el lugar que ocupa parece ser olvidado por el científico que considera el objeto ideal como si fuera concreto y separable de las cosas que le rodean, como si se pudiese presentar al margen de ellas. Esta es la actitud que Husserl llama positivista. El positivismo considera sólo el producto del proceso de idealización pero no el proceso mismo que lo constituye. Pero si el científico prestara atención a dicho proceso de idealización y no sólo al resultado que se alcanza a través suyo, evitaría el problema que surge cuando las formas ideales compiten ontológicamente con las que percibimos en nuestro entorno pues entonces parece que la “realidad”, la “verdad” del anillo sea círculo, la realidad del muro sea el plano, la de la habitación el

¹³ Harries, K. *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, 2000, p. 173

¹⁴ Descartes, R. *Oeuvres*. Ed. Ch. Adam y P. Tannery. París, 1897-1909. Volumen VI. *Discours de la méthode*, p. 33

cubo. Más bien habría que decir que círculo, plano y cubo son sólo posibilidades, entre otras, del anillo, muro y habitación, unas posibilidades que no son neutras sino que llevan implícita una comprensión objetiva del mundo, es decir, una interpretación de la verdad del mundo como objetivación y exactitud.

Sistemas exactos de medida

En la explicación de los orígenes de la ciencia moderna Husserl describe la idealización como un proceso en el cual imaginamos un objeto proyectándolo hacia un límite de exactitud. Pero esta descripción es incompleta si a parte del movimiento hacia el límite ideal, no se añade la medida. Punto, línea y plano, así como otras idealizaciones, sólo emergen a través de un sistema de medida. Las formas son ideales porque son medibles; una forma es ideal no sólo porque la proyectamos a un límite de dos dimensiones, sino también porque es calculable con exactitud.

El proceso de idealización que nos lleva de las formas concretas del mundo a las formas límite ideales lo podemos explicar como un proceso de medida según el cual pasamos de un sistema de medida externo a un sistema de medida interno¹⁵. Podemos distinguir tres niveles en este proceso de medida. (1) La medida comienza con unidades del cuerpo como la longitud de un brazo o de un paso. (2) En un nivel ulterior, la unidad corporal se puede sustituir por algo como un cuerpo rígido, como una barra de madera, que evita la indeterminación de las diferentes medidas de los brazos humanos. (3) Finalmente, podemos usar una parte del objeto como unidad de medida para medir las otras partes del mismo objeto. En este último nivel hemos realizado el paso de un sistema de medida externo a uno interno.

Veamos con más detalle la medida externa, condición de posibilidad de la interna¹⁶. En la medida externa (niveles 1 y 2) las unidades para la medición son llevadas al objeto mesurable desde fuera del objeto. Por ejemplo, puedo medir la longitud de un muro dando pasos a lo largo de él o poniendo una barra de, digamos, un metro, consecutivamente a lo largo del muro. La barra o el paso es un estándar, un segmento de línea, externo al muro. Mido la longitud del muro usando algo distinto del muro. En el segundo nivel el cuerpo sigue presente pues este cuerpo rígido tiene que ponerse una y otra vez contra la cosa que se quiere medir, así que hay involucrado el movimiento y gesto humano. En la medida interna (nivel 3), en cambio, una parte del objeto es usada como unidad para medir otra parte del mismo objeto. Puedo, por

¹⁵ Seguimos en líneas generales la exposición de Sokolowski, R. *Pictures, Quotations and Distinctions. Op. Cit.* Los capítulos "Measurements" y "Exact Science and the World in Which We Live".

¹⁶ *Ibid.*, pp. 140, 141.

ejemplo, usar la altura del muro como unidad para medir su longitud, de manera que, digamos, la altura es la mitad de la longitud. Las unidades de medida vienen del objeto mismo cuyas partes se miden.

En la medida externa del muro pongo una barra fija a lo largo de su longitud y encuentro que mide cinco unidades. Con cada posición de la barra no interviene sólo el movimiento del cuerpo, sino también la conciencia, un momento conceptual o "categorial", como dice Husserl. Cuando me agacho para poner la barra en un extremo del muro soy consciente que es la primera posición con la cual anticipo ya la "última" posición. La primera es la primera de una serie, la segunda, la segunda de una serie, y cada una de las posiciones son lo que son en función de la última de la serie, la que la cierra y limita. Las posiciones sucesivas de la barra de medir constituyen la acción de sumar. Así que cuando muevo el cuerpo para poner la barra no sólo la pongo corporalmente, sino que la pongo como la primera, la segunda o la última posición. Incluso cada posición se comprende como parte de un todo y, de todas las partes o posiciones de la barra, la última tiene una significación especial porque limita, cierra, el todo. Con la última no hay anticipaciones de ulteriores posiciones- partes, con la última se da el todo, la posición efectiva de la última parte es, a la vez, la presentación del todo (muro). El todo es en este caso la longitud del muro respecto a la cual las posiciones de la barra son sus partes. El todo podría ser también la altura del muro o la superficie, etc.

Ahora bien, las partes y el todo lo son del muro, no las posiciones de la barra como un acto de sumar independiente del muro. Se establece una comparación o relación entre las posiciones de la barra y la longitud del muro. Detenemos las posiciones sucesivas de la barra porque el muro termina. Así el todo que es anticipado, dividido y completado mediante cinco posiciones de la barra se compara con algo externo a él, la longitud del muro. Es decir, en la acción de medir no sólo llevamos a cabo la acción de sumar en abstracto, sino tal acción como igual a algo fuera de sí misma. Por un lado *sumamos* las posiciones sucesivas y, por el otro, *comparamos* las posiciones con el muro. Las operaciones matemáticas están así vinculadas a lo que se suma. La matemática o la geometría no está separada como ciencia autónoma. Precisamente porque las posiciones se realizan con unidades (barra) que son diferentes del muro, podemos reemplazar unas unidades por otras (metro, pie, paso...). Este es el caso de la ciencia antigua y medieval, según la cual las operaciones matemáticas no se han separado del mundo, sino que reciben de éste su límite.

Consideremos ahora la medida interna¹⁷. Aquí comparamos la altura y la longitud del muro y decimos, por ejemplo, que la longitud B es dos veces la altura A. En

¹⁷ *Ibid.*, pp. 142.

este caso el cuerpo está inmóvil, no podemos coger la altura A y ponerla dos veces sobre la longitud B. La altura no sirve como unidad de medida como lo es una barra en la medida externa. Si queremos introducir el cuerpo y su movimiento en la acción de medir debemos usar una unidad externa como una barra estándar y encontrar la relación entre A y B. Pero este uso de medida externa será sólo provisional para al final quedarnos con la relación interna: $B = 2A$. Es decir, en la medida interna el cuerpo desaparece y nos introducimos en un procedimiento puramente de conciencia, de pensamiento. Contemplamos el todo (el muro) en el cual una parte (lado A) se relaciona y mide con otra (lado B). Hay que tener en cuenta también, que nunca medimos todo el objeto a través de una de sus partes, sino que sólo medimos una parte –lado, superficie, volumen – mediante otra parte. El objeto como un todo es el fondo o el horizonte para sucesivas medidas. Así que en la medida interna, el muro, o cualquier objeto del que se trate, se convierte en un pequeño mundo en sí mismo, y muchas relaciones internas se pueden determinar sin ninguna referencia a algo externo.

Este aislamiento del sistema de medida no es posible con el procedimiento de medida externo porque debemos importar unidades de fuera del objeto a medir y, con ella, el movimiento del cuerpo de poner una barra o de contar pasos. Porque el sistema de medida interno es un mundo en sí mismo, se puede convertir en un objeto puramente matemático¹⁸, el muro se puede convertir en un rectángulo, la caja en un prisma, la pelota en una esfera. El muro es un rectángulo exclusivamente y exhaustivamente determinado como un todo en términos de sus propias partes. La idealización del muro en un rectángulo es equivalente a transformar el muro en sistema independiente de medida interno. Los dibujos y diagramas ayudan a realizar el movimiento hacia la idealización. Hemos dicho que Husserl describe la idealización como un proceso en el cual imaginamos un objeto proyectándolo hacia un límite de exactitud, pero que esta descripción era incompleta si a parte del movimiento hacia el límite ideal, no se añadía la medida¹⁹. Punto, línea y plano, así como otras idealizaciones, sólo emergen a través de un sistema de medida. Las formas son ideales porque son medibles y definibles a través de otras formas ideales. Si imaginamos una línea ideal pero la medimos mediante unidades externas a la propia línea, dejará de ser una línea ideal y se convertirá en la longitud de un cuerpo. Es una línea ideal, no sólo porque la proyectamos a un límite de dos dimensiones, sino también porque es exactamente dos veces otra línea. No se trata de que primero imaginamos la línea

¹⁸ *Ibid.* p. 143

¹⁹ *Ibid.* p. 145

ideal y después la medimos con medidas internas, ser línea es ser medible internamente.

Entre las formas geométricas idealizadas independientes de cualquier referencia externa y las formas de los cuerpos percibidos en el espacio se encuentran los dibujos, diagramas, *sketches*²⁰. Un dibujo geométrico es siempre inexacto si se mide externamente, con una regla o un compás, pues las líneas siempre tienen un grosor y son aproximadas. El dibujo sólo representa un cuerpo idealizado y sus relaciones ideales, por ejemplo $B=2A$. Sin embargo, el dibujo se puede interpretar también como la imagen de la cosa, del muro, que percibimos. El dibujo media entre el sistema de medida externa e interna. El dibujo aísla el objeto del entorno en su idealidad a la vez que lo ilustra. Que esté rodeado de espacio vacío significa que lo aísla en su independencia del entorno y sólo figuran en él aquellos aspectos relevantes para la medida interna. El dibujo como mediador entre el objeto idealizado y el percibido también se da en la representación arquitectónica donde se establecen las proporciones entre las partes a la vez que son imagen del objeto físico perceptible. En este caso el dibujo también aísla aquellos aspectos relevantes del proyecto arquitectónico, muestra qué factores se deben considerar y lo hace excluyendo otros y ayuda, así, a ver las relaciones entre las partes del todo representado. En definitiva, ayudan a determinar el todo en cuestión y sus partes. Desde este punto de vista se pueden interpretar los dibujos y planos de los arquitectos, analizar qué hay y qué no hay representados en ellos para ver qué es relevante del entorno en el proyecto. Todo lo que entra en el dibujo formará parte de la idealización, ese pequeño mundo autónomo que llamamos "proyecto arquitectónico".

Resumiendo lo dicho, comenzamos con un procedimiento que tiene lugar en el mundo, después de suficientes observaciones y medidas externas, cuando se han establecido las relaciones necesarias, entonces podemos empezar a aislar el sistema externo de medida y proyectarlo a hacia un sistema interno de medida. Usaremos dibujos y diagramas para ayudarnos en este aislamiento pues tenemos que purificar el sistema de cualquier cosa que sea externa a él²¹. Las unidades externas pertenecen al mundo de la vida mientras que el sistema interno de medidas no son partes del mundo de la vida, sino partes de ese mundo en sí mismo definido por el objeto ideal y su horizonte, el mundo de las formas exactas. El movimiento de usar unidades del mundo de la vida a usar unidades del objeto mismo termina con la expresión de las relaciones de sus partes entre sí. Estas expresiones son *ecuaciones*: muestran cómo unas partes se igualan a otras partes, por ejemplo $2A=B$. Cuando, después, ponemos valores a las

²⁰ Ídem.

²¹ Íbid., p. 146

ecuaciones, cuando decimos de la ecuación que A es 5 metros y por tanto B es 10 metros, entonces volvemos de las medidas internas a las externas²².

Diferentes tipos de cosas del mundo generan su propio sistema interno de medida. Husserl utiliza las formas geométricas como ejemplos de las formas u objetos ideales aunque tales objetos se encuentran en muchas áreas de la ciencia y de la tecnología. Por ejemplo: un cuerpo ideal que no se calienta ni se enfría con la adición o extracción de calor; un movimiento ideal sin fricción, una cuerda ideal perfectamente flexible (cuya rigidez se reduce a cero, su masa se distribuye homogéneamente en su longitud), la máquina de vapor ideal (aquella cuya energía depende sólo de su fuente de calor y de frío y reduce a cero la disipación de energía y la fricción del émbolo).

La diferencia entre el sistema externo y el interno, entre el objeto percibido y medido corporalmente y el objeto ideal medido internamente mediante las relaciones de sus partes arroja luz sobre un tema esencial para la arquitectura. La arquitectura ha mantenido a lo largo de su historia una estrecha vinculación con el cuerpo humano, especialmente en cuanto a sus medidas y a su forma. Las medidas humanas eran el modelo de la proporción arquitectónica²³.

El cuerpo humano ya desde la Antigüedad se convirtió en un sistema de medida interno y, por tanto, en un objeto ideal, cuando se proporcionó todo el cuerpo a partir de una parte, normalmente la cabeza. La idealización del cuerpo se reforzó inscribiéndolo en las formas ideales del cuadrado y, sobre todo, del círculo, la forma ideal del mundo desde Aristóteles. El sistema de proporción interna entre las partes del cuerpo servía de modelo de las proporciones de los edificios. También los edificios eran sistemas proporcionados internamente. Como dice Vitruvio, el templo griego tenía como patrón de medida de todas sus partes la mitad del diámetro de la columna. Y había, además, una relación de analogía ("analogía" significa proporción, relación entre partes) o también llamada participación (*methexis*), entre el cuerpo, el edificio y el mundo: las relaciones entre las partes del cuerpo se mantenían en las relaciones entre las partes del edificio y en las relaciones de las partes del mundo. Es la conocida analogía entre el microcosmos del cuerpo humano y el macrocosmos del mundo²⁴, de la que también participaba el edificio. Así pues, ya en la Antigüedad tanto el microcosmos del cuerpo como el del edificio se convirtieron en sistemas internos de medida, no así el macrocosmos. La forma del mundo de la cosmología antigua y

²² *ibid.*, p. 169

²³ Ramírez, J. A. *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela, 2003, pp. 15, 16

²⁴ Vésely, D. *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*. MIT Press, 2004, p. 181.

medieval era la proyección al límite ideal de una esfera, si bien se mantuvo en una idealización imaginada, faltaba la medida interna del mundo para llegar a una idealización completa. Esto ocurrió con el descubrimiento del sistema métrico²⁵. El metro se determinó como una diez millonésima parte de la distancia entre el ecuador y el polo medido sobre un meridiano. Así todo el mundo se convirtió en un sistema interno de medida y se hizo mucho más racionalizado y matematizado como nunca antes lo fue con las unidades humanas externas.

1.2 La arquitectura entre la tecnología y el mundo de la vida

Arquitectura del habitar exacto

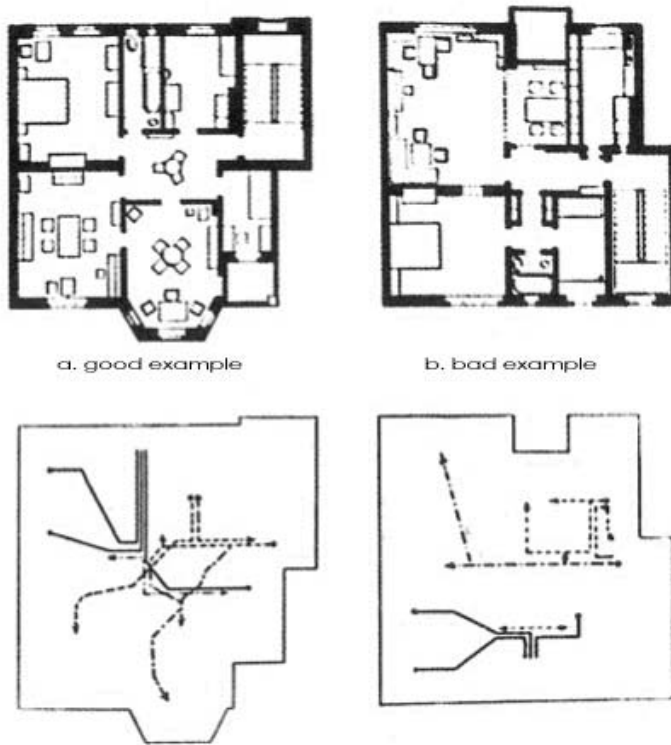
El positivismo científico se apodera de la arquitectura cuando la comprensión exacta del mundo se convierte en el modelo de comprensión de nuestra manera de habitar en él, una comprensión según la cual la manera de ser en el mundo debe ser también exacta. Este es el caso del llamado funcionalismo de la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX.

Siempre que la arquitectura proyecta un ideal –de ciudad, de casa, de habitar– recurre a las formas ideales de la geometría que encierra el ideal de exactitud de la ciencia. Pero estos ideales son, esencialmente, inalcanzables pues la imprecisión forma parte de la esencia de estas cosas. Obviamente esto no quiere decir que la arquitectura tenga que renunciar a la geometría o a sus ideales, simplemente que la arquitectura siempre se encuentra a medio camino entre las formas exactas y puras, imperecederas y perfectas, y la experiencia de los objetos imprecisos y vagos, perecederos e imperfectos. Y cuando la arquitectura no se sitúa en este “espacio intermedio”, cuando defiende la objetividad científica ideal, la pretensión exhaustiva de objetividad y exactitud, entonces surgen las graves consecuencias de reducir el cuerpo a mero objeto, a cuerpo biológico o, incluso peor, a “material humano” para ser calculado y planificado en sus funciones vitales.

La arquitectura moderna tomó como modelo la máquina industrial y las situaciones ideales en las que se mueve la ciencia y las máquinas asociadas a ella. Es emblemático el proyecto de Alexander Klein *Casa funcional para una vida sin fricción* (1928) que pretende equiparar la casa a una máquina “sin fricción”, es decir, un proyecto para cuya realización sólo se tienen en cuenta aquellos datos de las funciones domésticas que son calculables con exactitud y traducidas a ecuaciones, mientras que se excluye toda imprecisión y “deficiencia”, como si los habitantes fueran los engranajes de la máquina doméstica cuyos movimientos entre la cocina y el

²⁵ Sokolowski, R. Op. Cit., p. 154.

dormitorio no deben cruzarse con el trayecto del baño al salón. Se excluye toda imprecisión, azar o iniciativa personal en aras del funcionamiento eficaz.



Alexander Klein La casa funcional para una vida sin fricción, 1928

Ocurre en estos casos con la arquitectura lo mismo que con las máquinas: cuando, por ejemplo, vemos una máquina de vapor no vemos simplemente otra máquina, sino un ejemplar de la máquina ideal. De modo parecido, la arquitectura del Movimiento Moderno pretendía que cuando viéramos una casa no viéramos una casa más, sino un ejemplar de la casa ideal o casa tipo. Las formas tipo ideales cuyas leyes formales no derivaban del mundo visible, sino de la lógica interna del pensamiento es el resultado de una depuración de los objetos cotidianos hasta vaciarlos del sentido que tienen para la praxis cotidiana, de manera que se insertan en una estructura formal más compleja, cuyo orden no proviene ya del mundo cotidiano, sino del propio sistema interno. La visión exacta de ambientes de objetos-tipo geométricos comenzó a ser una realidad construida en la década de los años veinte. El caso más obvio es la *maison citrohan* de Le Corbusier, cuyo nombre hace referencia a *Citroën* el coche-tipo. El ingeniero es el modelo del arquitecto.



Casa Citrohan, Le Corbusier, 1920

Racionalidad tecnológica y mundo de la vida

Basar la comprensión de nuestra manera de habitar en la exactitud es una grave abstracción pues hay ciertas cosas que no se pueden proyectar hacia un límite de formas ideales. Podemos llevar muy lejos nuestra imaginación pero no surgirá ningún patrón de aproximación a su ideal. Husserl las llama "esencias morfológicas"²⁶. Ejemplos de esencias morfológicas son las llamadas cualidades secundarias como el sabor y el color (¿Qué o cuál es el azul ideal?), también las cosas vivas como plantas, animales, seres humanos (¿Qué o cuál es el perro o el hombre ideal?), o cosas de uso de la vida cotidiana como mesas, edificios o ciudades ¿Qué o cuál es la casa o la ciudad ideal?

Husserl afirma que su propia ciencia de la fenomenología examina las estructuras morfológicas de la subjetividad, no las exactas²⁷. También la arquitectura en su conjunto trata con formas y estructuras morfológicas (cualidades secundarias, los modos de habitar, la ciudad como contexto cultural e histórico, etc.) y sólo la parte edificatoria (la parte de ingeniería: construcción, estructura, instalaciones) trata, como cualquier otra máquina, con objetos ideales exactos y es sólo este aspecto el que se puede tecnificar y tratar con el rigor y la exactitud de la ciencia. Estas partes tecnificables (como las máquinas sin fricción ideales o como el cable perfectamente flexible) se establecen mediante la determinación de unidades exactas con las cuales la estructura se mide y se calcula, son sistemas de medida interna que configuran un mundo aislado del exterior.

²⁶ Hua III (Ideas I), §74, p. 170.

²⁷ Hua III. §75, §145

Desde un punto de vista histórico, no fue hasta el siglo XIX que comenzó el proceso de tecnificación en un tipo muy especializado de edificio: fábricas, estaciones de tren, grandes salones de las exposiciones internacionales y en general todas las estructuras que se podían tratar como problemas de ingeniería. Otras áreas de la arquitectura más enraizadas en la tradición histórico-cultural no se pudieron tratar al principio del mismo modo. Debido al carácter anónimo e indiferente al contexto de las estructuras de ingeniería, éstas se pudieron aplicar con más facilidad en la esfera pública que en las áreas residenciales o los edificios privados.

La transformación de las ciudades durante el siglo XIX, a diferencia de otras épocas anteriores, se caracteriza por la nueva interpretación del espacio urbano en términos de estructuras de ingeniería autónomas²⁸. Tomemos por ejemplo el caso del desarrollo del ferrocarril en el siglo XIX y su extensión hacia las ciudades. Las vías de tren, a diferencia de los caminos o de los canales, se separa y aísla del tejido urbano y del paisaje porque se diseñan como un sistema autosuficiente. Para diseñar un sistema complejo de este tipo se requiere un plan que lo determine todo de antemano de tal modo que el proyecto sigue su lógica interna sin que nada de fuera del sistema pueda interferir con su coherencia. El sistema del ferrocarril forma un mundo autónomo en el que la red de vías, las estaciones y la señalización deben estar perfectamente sincronizados y ser siempre predecibles. Bajo estas circunstancias, junto a un personal entrenado, los trenes pudieron funcionar con puntualidad todas las horas de todos los días del año bajo cualquier condición del clima: un mundo tecnológico autónomo del mundo de la vida. Fue la realización más perfecta de ingeniería y se convirtió en el paradigma del desarrollo de muchas áreas de la tecnología moderna como, por ejemplo, los sistemas a gran escala de agua potable y aguas residuales, el transporte público y las redes de telégrafo y teléfono.



Superposición de la racionalidad exacta de las estructuras tecnológicas y la racionalidad morfológica del tejido urbano histórico. Berlín, Isla de los Museos

²⁸ Ver Vésely, D. Op. Cit., pp. 301-302

El problema arquitectónico es entonces ver cómo la autosuficiencia de estos sistemas se sitúan en el mundo de la vida al que inevitablemente pertenecen. El problema es, dicho con otros términos, el del encaje entre el mundo de la vida, el lugar histórico y cultural, y el mundo objetivo y exacto materializado mediante la tecnología de los sistemas de ingeniería. La ciudad moderna ejemplifica este problema donde nos encontramos con una fragmentación entre la claridad racional de los sistemas tecnificados y el tejido urbano histórico arraigado a un lugar. La disparidad de ambos elementos convierte el espacio urbano en un complejo difícil de comprender. Fue esta complejidad e incompreensión la que pretendió eliminar el urbanismo moderno funcionalista, paradigmáticamente el de Le Corbusier en sus proyectos para París, Barcelona y Argel, mediante la destrucción, total o parcial, de los centros históricos y su sustitución por una planificación funcional, una zonificación precisa. El ideal que impulsaba esta visión urbana no era otro que el ideal científico de exactitud y eficiencia; su representación simbólica era la transparencia.

Desde principios del siglo XX la transparencia se ha considerado como la característica principal de la arquitectura verdaderamente moderna. La transparencia se consiguió gracias a las nuevas maneras de usar el hormigón, las estructuras de acero y el vidrio, que permitió la eliminación del muro portante²⁹. La transparencia es requerida en aquellas situaciones que piden visibilidad y luz pero no siempre se necesitan estas condiciones, las actividades que requieren concentración piden más oscuridad, penumbra, claroscuro. Cuando la transparencia y la visibilidad se erigen como criterios únicos, donde no queda nada fuera de la vista, en la que se elimina el secreto o el misterio de lo que se ve sólo a media luz, entonces la transparencia se ha elevado a un principio de modernidad al cual se sacrifican las condiciones de habitabilidad. La transparencia se convierte en la representación simbólica de la moderna necesidad de autonomía y emancipación de lo implícito e incuantificable, de los significados históricos y culturales del lugar. En la transformación de los edificios en estructuras que se aproximan a la transparencia de los conceptos puros, se expresa la voluntad de eliminar del diseño todo lo que no se puede controlar y calcular.

²⁹ Veremos más adelante (Parte III, capítulo 2.1. "El templo y el mundo griego") que el muro, elemento del sistema simbólico completo de la arquitectura, estaba asociado a la cueva, la tierra, lo oscuro, a diferencia del esqueleto estructural árbol-cabaña-estructura de pilares y vigas asociado al cielo, lo claro.



Casa Farnsworth. Mies van der Rohe, Chicago, 1951.
La transparencia como símbolo de la modernidad arquitectónica

Pero hay aspectos del habitar que no se pueden calcular y planificar pues es esencial a ellos su imprecisión, su morfología más que su exactitud, el claroscuro más que la transparencia. Encontramos en la ciudad moderna la superposición de la claridad racional de las estructuras tecnológicas y la imprecisión morfológica del tejido urbano histórico. Esta superposición o fragmentación urbana revela, a pesar de su complejidad y naturaleza caótica, cierta lógica: la lógica de la intersección de dos horizontes diferentes de racionalidad. Uno representa la racionalidad del mundo autónomo de la ciencia y la tecnología, el otro representa la racionalidad del mundo de la vida cotidiana.

Vivimos en un mundo tecnológico, un mundo formado por la ciencia y su búsqueda de la verdad objetiva, pero no todas las dimensiones del mundo y de nuestra existencia en él se reducen a la dimensión objetiva de la tecnología y de la ciencia, pues la objetivación es una simplificación (en aras de la exactitud) de la mucho más compleja y rica experiencia del mundo de la vida. La diferencia entre el significado de ambos mundos se expresa espacialmente en la autonomía y auto referencia del primero, que excluye todo elemento exterior no susceptible de objetivación, y el resto del tejido urbano más amplio, el de la vida cotidiana, el lugar con sus diferencias topológicas que tienen incorporados significados culturales e históricos. La forma del espacio, de las ciudades, de los paisajes, moldeado por la tecnología tiene tanto ventajas como inconvenientes. La ventaja es lo que se gana en objetividad, en eficacia, en exactitud (y, por tanto, en el confort de tener calefacción, agua potable, Internet...) pero el inconveniente es lo que se pierde en significado para la existencia, a saber, la uniformidad de las identidades ligadas a los lugares

históricos. La arquitectura debe reconocer y reconciliar ambas. El problema es cómo reconciliar dos racionalidades tan diferentes. Esta es la crisis que Husserl expresa en términos de la diferencia entre el *mundo de la vida* y la *idealización científica*, Heidegger, como veremos, la expresa mediante la diferencia entre *habitar* en el *Geviert* y en el *Gestell*³⁰ y Gadamer entre la *verdad* de la comprensión y el *método científico*³¹.

En términos arquitectónicos la diferencia entre estos dos tipos de racionalidad la expresamos como la diferencia entre edificio (tecnología) y arquitectura (arte). La diferencia reside en saber discernir lo que es cuantificable, objetivable de las condiciones previas del lugar y del programa, lo que podemos llamar las preexistencias, y lo que no. La arquitectura no se puede reducir sólo al cálculo, sino que involucra también un proceso de comprensión hermenéutica, es decir, de interpretación y de diálogo con las preexistencias³². La interpretación arquitectónica comienza con una visión que anticipa, pro-yecta, la estructura de un espacio en un contexto dado y tiene en cuenta las condiciones del lugar, del programa, y las posibles formas y materiales de la estructura espacial anticipada. Estos factores pertenecen a la cualidad y la finalidad del espacio arquitectónico. El diseño arquitectónico es siempre un diálogo abierto entre las preexistencias y la nueva configuración³³. Es en este diálogo que se debe deliberar lo que es cuantificable y lo que no. Sin embargo, la tendencia a proyectarlo todo, independientemente del grado en que puede ser cuantificable, a un sistema cerrado a través de la idealización y el cálculo, es característico del proceso de diseño arquitectónico contemporáneo, lo que acerca hasta confundirla la arquitectura con la tecnología. ¿Son la arquitectura y la tecnología idénticas o lo serán en el futuro? Para evitar esta identificación, es decir, para que la arquitectura no sea sólo edificación, hay que reivindicar el papel del arte.

Heidegger dice que:

“la reflexión esencial sobre la tecnología y su hacerse cargo de ella debe ocurrir en un ámbito que es, por un lado, afín a la esencia de la tecnología, y por el otro lado fundamentalmente diferente de ella. Este ámbito es el arte”³⁴

Es pues al arte que debemos dirigir nuestra atención.

³⁰ Ver parte IV, capítulo 2.2. *Habitar e inhospitalidad* de este trabajo

³¹ Ver parte II, capítulo 1.1. *El arte como representación* de este trabajo

³² Vésely, D. Op. Cit., pp. 306, 307

³³ Ver el final del trabajo, parte V, capítulo 2.2. El potencial integrador del fragmento.

³⁴ Heidegger, M. Gesamtausgabe. Band 7 (GA7). *Vorträge und Aufsätze*. “Die Frage nach der Technik”. Vittorio Klostermann GmbH. Frankfurt/M, p. 39. (Traducción castellana: *Conferencias y artículos*. “La pregunta por la técnica”. Barcelona: Odós, 1994). Ver bibliografía.

2 ARQUITECTURA Y ARTE

Según Heidegger el arte puede contrarrestar la racionalidad tecnológica. Sin embargo Heidegger mismo dice en el *Origen de la obra de arte* que el arte moderno está muriendo, si no ha muerto ya, y la causa de esta muerte es la "estética".

"Casi desde que se inició una consideración expresa del arte y los artistas, ésta recibió el nombre de estética. La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la *aisthesis*, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy llamamos a esta percepción vivencia. El modo en que el hombre vive el arte es el que debe informarnos sobre su esencia. La vivencia no es la fuente de la que emanan las normas que rigen solamente sobre el deleite artístico, sino también sobre la creación artística. Todo es vivencia, pero quizá sea la vivencia el elemento en el que muere el arte. La muerte avanza tan lentamente que precisa varios siglos para consumarse"³⁵.

La muerte del arte significa que el arte tal y como se entendía antes de la Modernidad (hasta el siglo XVIII) ha desaparecido para dar lugar a un nuevo concepto de arte, el que recogen las expresiones "estética" y "objeto estético". Este cambio no es sólo una sustitución terminológica de la palabra "arte" por la de "estética", sino que representa el triunfo, tanto en la práctica como en la teoría, de una concepción estética del arte por encima de una concepción más antigua, griega y medieval. Si esta última consistía en la capacidad de abrir y representar el modo de habitar de un pueblo histórico, la concepción estética sostiene que el arte se produce para provocar experiencias estéticas en el observador, que es un objeto de la *aisthesis*, de sensaciones y sentimientos. Así aparecen las bellas artes entendidas como aquellas que dan exclusivamente placer estético. Y también aparecen las artes aplicadas, como la arquitectura, en la que la experiencia estética se debe reconciliar, siempre de manera tensa, con la funcionalidad del objeto. La arquitectura resulta dividida entre una estructura funcional altamente tecnológica y un revestimiento decorativo

³⁵ Heidegger, M. Gesamtausgabe. Band 5. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Vittorio Klostermann GmbH. Frankfurt/M, p 66.

estético. La ecuación "Arquitectura= edificio tecnológico+ decoración estética" fue el objeto de duras críticas a principios del siglo XX por John Ruskin y Adolf Loos.

Tanto Heidegger como Gadamer critican la concepción del arte como estética, como vivencia estética del sujeto. Convertida en objeto estético, la obra de arte pierde su lugar en el mundo y, como dice Heidegger, su incapacidad de abrir, de hacer comprensible, un mundo histórico. El arte entendido como estética o como vivencia subjetiva es una consecuencia directa del objetivismo científico. En efecto, la nueva disciplina de la estética aparece como respuesta a la ciencia moderna precisamente como aquel ámbito que se resiste a la matematización e idealización: cualidades, percepción, imaginación, sentimientos, fantasía, es decir, lo dejado atrás por la objetividad científica. Esta región ambigua y rica de cualidades que no se pueden determinar con precisión pero que tampoco se pueden suprimir o ignorar, es la que define el ámbito de la estética. La antigua relación del hombre con el mundo estalló en los dominios de la objetividad y la subjetividad³⁶ de tal manera que sus "dos verdades", como decía Koyré, se convierten, de hecho, sólo en una, la verdad objetiva de la ciencia, de modo que el arte, entendido como objeto estético de las experiencias subjetivas, se vacía de todo contenido posible de verdad, pues ésta ha venido a ser definida exclusivamente en términos de la objetividad de la ciencia. Cuando la ciencia define toda la verdad, el arte sólo puede aspirar a ser una cuestión de gusto subjetivo. Sin embargo, Gadamer se pregunta:

"¿No deberá haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento? Por supuesto que será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento?"³⁷

La verdad que reivindica la hermenéutica para el arte consiste en la interpretación y comprensión del mundo de la vida histórico. Es esta verdad como comprensión e interpretación la que corresponde también a la arquitectura, en

³⁶ Vesely, D. Op. Cit., p. 249

³⁷ Gadamer, H-G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1975, p. 93 (segunda edición). (Traducción castellana: *Verdad y método*. Salamanca: Ed. Sigueme, 1999) Citaremos WM y a continuación la página de la segunda edición.

oposición a una comprensión de la misma que separa irreconciliablemente sus componentes estético y tecnológico. Cuando la arquitectura proyecta un lugar donde habitar está interpretando un modo de habitar en el mundo y a la vez lo hace comprensible, lo pone de manifiesto. Incluso cuando la arquitectura rechaza su carácter hermenéutico y busca sólo lo objetivable, cuando se equipara a la ingeniería, como cuando la arquitectura persigue exclusivamente la funcionalidad y la eficacia, no puede evitar el hecho de que ya ha interpretado nuestro habitar en el mundo en términos de funcionalidad y eficacia, lo ha comprendido de este modo y lo propone como válido, ocultando otros aspectos que si bien están ahí simplemente decide ignorarlos. Entonces el arquitecto, sea consciente o no, se ha decidido ya por un sentido y lo ensalza por encima de otros posibles.

El arte como objeto de experiencias estéticas es el nuevo concepto del arte moderno que tanto influyó en la arquitectura moderna. Es a la comprensión del arte como estética y de su relación con la arquitectura moderna a lo que debemos ahora dirigir nuestra atención.

2.1 El arte como estética

El presupuesto básico para el surgimiento del arte moderno a finales del siglo XIX es el giro hacia la subjetividad, es decir, la inmersión por parte de los artistas en la subjetividad de su experiencia, de sus vivencias, para encontrar ahí el nuevo fundamento de su arte. Vamos a ver primero cómo se realizó este giro en la pintura, en concreto en el impresionismo, con el que se determinó la autonomía del arte, y después pasaremos a considerarlo en el caso específico de la arquitectura y la problemática del ornamento, cuestión central de la teoría de la arquitectura de John Ruskin y Adols Loos, entre otros.

Fenomenología de la percepción

Para comprender la revolución subjetiva del arte, proponemos primero explicar la reflexión sobre la percepción en los términos de la fenomenología de Husserl para después ver cómo los artistas, hicieron su propia reflexión pictórica sobre la percepción.

Husserl empieza el análisis fenomenológico³⁸ con una reflexión sobre la percepción de cualquier objeto material en el espacio y muestra que la percepción es siempre parcial, incompleta, no ve nunca todo el objeto, sino sólo alguna de sus partes, un lado o una cara del mismo, dejando fuera de la vista otros lados que aunque no estén presentes hay la conciencia de que se podrían ver si se diera la vuelta al objeto o, si se trata de un edificio, se entrara en su interior. Husserl denomina "lados" o "caras" (*Seiten*) a las partes percibidas del objeto, a las vistas, las perspectivas, las parcialidades que lo hacen presente a la percepción. El objeto "entero", por así decir, no se presenta más que a través de sus lados o partes, donde hay lados que están ocultos o se ven de manera borrosa respecto a la posición desde la que miro mientras otros se ven con más claridad.

Sin embargo, veo más de lo que directamente se me presenta, también veo, aunque sólo potencialmente o como ausentes, las caras ocultas del edificio. El lado visible está rodeado de un halo de lados o caras potencialmente visibles pero actualmente ausentes. Los objetos son una mezcla de presencia y ausencia. Según el concepto de intencionalidad de la fenomenología, hay una estricta correlación entre el objeto y el sujeto (a priori de correlación intencional), según la cual partes del acto perceptivo se corresponden con las partes del objeto percibido. Dicho desde el punto de vista del objeto, un objeto material es una mezcla de lados visibles y lados ocultos. Correlativamente, por el lado del sujeto, mi percepción del objeto es una mezcla de intenciones llenas y vacías³⁹. Unas *partes* del todo del acto de percepción perciben lo que está presente (intención o mención llena) y otras partes "perciben" lo que está ausente, los otros lados del objeto (intención o mención vacía). Si me muevo alrededor del objeto entonces los lados potencialmente percibidos se hacen actuales mientras que los actualmente percibidos se deslizan hacia la ausencia. Dicho subjetivamente, las intenciones vacías se llenan y las llenas se vacían. La percepción es siempre una mezcla o juego de presencias y ausencias, de lo visible y lo invisible o, como dice Heidegger, de manifestación y ocultamiento.

Husserl llama al ámbito de lo que puede ser percibido, abierto por la conexión entre potencialidades del objeto, su *horizonte*. La percepción siempre es una

³⁸ Los análisis de Husserl de la percepción de un objeto material se hallan en muchas partes de su obra. Nos basamos aquí en los §§ 41- 44 de *Husserliana III* (Hua.III). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Para un resumen sistemático de estos análisis ver: Sokolowski, R. *Husserlian Meditations. How Words Present Things*. Northwestern University Press. Evanston, 1974. Pp. 86-93.

³⁹ Hua XIX. *Investigaciones lógicas*. Investigación VI. Los conceptos de intención vacía y llena se explican en los capítulos 1 y 2; el grado de completud, de "lleno", en los 3 y 5. Las intenciones llenas y vacías son dos momentos de la conciencia de identidad, correlativamente, la presencia y ausencia intuitiva del objeto son dos momentos del objeto.

anticipación de los horizontes de posibles maneras de darse un objeto⁴⁰. La percepción cuenta siempre con un aspecto preciso del objeto (que se destaca del fondo y que yo capto de modo temático), y este aspecto prefigura en concreto el curso inmediato de la percepción, tanto si opto por la inspección del objeto destacado (horizonte interno) como si vuelvo la mirada al entorno (horizonte externo). Así pues, un objeto se me da de tal manera que también tengo la conciencia de que esa manera es dependiente de otras maneras posibles de darse el mismo objeto.

El análisis muestra todavía que esta relación entre el objeto y los lados en que se presenta, se da también entre estos mismos lados y los escorzos parciales en que se dan⁴¹. El lado que se ofrece directamente a la visión, por ejemplo, la fachada de un edificio tampoco se percibe de golpe toda entera, sino sólo en una vista determinada, aparece en distintas formas trapezoidales, debido al escorzo de la perspectiva, hasta convertirse en una línea a medida que se desplaza el ángulo de visión. Así pues, los lados o partes del edificio se presentan en y a través de muchas otras partes, "aspectos", "perfiles", "escorzos", "matices", términos que recogen el hecho esencial a toda percepción según el cual la identidad de un objeto o parte de éste sólo se da en manifestaciones parciales siempre cambiantes o, dicho al revés, un objeto o parte de éste nunca aparece de manera completa y definitiva, no hay nunca una donación plena y acabada que agote la identidad del objeto, siempre habrá otra posible donación de lo mismo bajo otro punto de vista, con tal o cual reflejo de la luz que desvela un aspecto nuevo, una cualidad antes desapercibida ofrecida desde tal distancia, otra manera de agrupar y componer la secuencia de partes del edificio, y todo ello incluyendo, además, los cambiantes estados subjetivo- psicológicos del observador. El hecho de que no hay nunca, por principio, una percepción totalmente acabada del objeto, que sea la definitiva, es lo que hace a la percepción de cualquier objeto del mundo esencialmente *inadecuada*⁴². Esta inadecuación esencial es lo que hace de la experiencia perceptiva del mundo una tarea infinita.

Husserl utiliza el término, difícil de traducir, de *Abschattungen*, para expresar toda esa multiplicidad de partes perceptivas del objeto. El término alemán *abschatten* significa "esbozar", "perfilar", "proyectar", "hacer un esquema" de algo, en el sentido en que un arquitecto esboza y dibuja⁴³. En la percepción que un observador tiene del edificio, su tamaño, su forma, sus cualidades sensibles. su posición, las relaciones entre sus partes y con otros objetos del entorno, "se dibujan" de distintos modos según el

⁴⁰ Cfr. HELD, K. "Husserl's Phenomenology of the Life-World" en *The New Husserl* (Edited by Donn Welton). Indiana University Press, 2003, p. 38

⁴¹ Sokolowski, R. *Ibid.*, p. 87.

⁴² Hua. III, § 44.

⁴³ Sokolowski, R. *Ibid.*, p. 91.

movimiento y cambio de perspectiva y no hay otra manera de percibir todo el edificio que no sea en y a través de estos "dibujos" o perspectivas. Una *Abschattung* es el esbozo o dibujo de un aspecto de un objeto, pero que incluye la ambigüedad de ser tanto el proceso subjetivo de esbozar y dibujar (un episodio de nuestra sensibilidad) como la forma esbozada (presenta la cualidad del objeto). La ambigüedad de la *Abschattung* consiste en que expresa tanto las impresiones subjetivas como las presentaciones objetivas, tanto los episodios de mi sensibilidad, como la presencia sensible de los objetos; es a la vez una parte del objeto que está siendo percibido y los estados de la sensibilidad que están percibiendo. Como partes de la sensibilidad, los perfiles (*Abschattungen*) también pueden llamarse "impresiones"⁴⁴. Hay una correlación estricta (*a priori* de la correlación intencional) entre "lo percibido", el objeto, el lado, y "la percepción" sobre ello, el perfil, el aspecto, el escorzo, la impresión.

Llegados a este punto nos preguntamos qué tipo de relación hay entre el edificio, ese objeto en el espacio que estamos percibiendo, y toda esta pluralidad de perfiles en que el edificio se hace presente a la sensibilidad. Toda esta pluralidad continuamente *cambiante* se refiere a un *mismo* objeto, el edificio, que no cambia en su identidad como tal edificio. Todos los perfiles, por muy diferentes que sean entre sí, tienen en común el hecho de que los percibo como pertenecientes a uno y el mismo objeto, a este edificio ahí enfrente. La multiplicidad se da sobre una identidad, la del objeto, que está ahí y se muestra continuamente mientras lo estoy percibiendo. Sin embargo, hay que notar que la identidad del objeto, la objetividad hacia la que convergen sintéticamente los múltiples aspectos, no es ni un aspecto más ni la suma de todos ellos, sino que la identidad del objeto pertenece a un orden diferente del de los aspectos sensibles.

La identidad del objeto no aparece como un aspecto, cara o perfil, sino como la unidad de esta corriente de perfiles. Este tipo de relación es, según la fenomenología, de *trascendencia*⁴⁵, el objeto trasciende sus presentaciones, y esto significa que el objeto es *más* que sus presentaciones sensibles, puede darse una y otra vez en otras apariencias. Y, a la vez, dicho por el otro lado, los perfiles del objeto nunca agotan la identidad del objeto. Cuando somos conscientes de que las impresiones actuales no ofrecen más que una pequeña parte de todo lo que podemos percibir del objeto entonces somos conscientes de la trascendencia del objeto. Que la identidad sea trascendente a la multiplicidad no quiere decir que sea

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Hua III, § 41.

separable; según Husserl la identidad se *funda*⁴⁶ en esa pluralidad, es una parte no independiente, un momento, fundado en ella. No hay identidad sin síntesis, sólo hay este edificio en sus múltiples donaciones.

La descripción de la percepción que hemos llevado a cabo hasta aquí es una descripción fenomenológica en la cual nos hemos hecho conscientes de la diferencia entre el objeto y la pluralidad de sus manifestaciones. Sólo una vez que hemos tomado el giro hacia la actitud fenomenológica nos hemos hecho conscientes de los objetos con los que nos ocupamos cotidianamente como identidades en una multiplicidad de perfiles; sólo entonces los perfiles se hacen temáticos. Este interés por las apariencias de los objetos más que por los objetos mismos es lo que define la actitud fenomenológica. De ahí su nombre: "ciencia de los fenómenos", de las cosas en su aparecer, en tanto que *fenómenos*. En la *actitud natural*, la actitud que caracteriza nuestro vivir cotidiano, estamos inmersos en los objetos y vivimos, experimentamos, sus apariencias sólo a través, sin llegar a verlas, como quien mira a través del cristal de unas gafas sin ver el cristal mismo que le permite ver. En la actitud natural damos por supuesto que nos ocupamos con objetos idénticos, que mi casa siempre sigue siendo el mismo edificio al que entro, habito y del que salgo, pero no apreciamos las diferencias, los diferentes aspectos dentro de los cuales esa identidad se mantiene. Cuando entramos en la actitud fenomenológica, los diferentes perfiles que eran experimentados pero no tematizados, *vistos* pero no *mirados*, entran en el foco de nuestra atención y aparece la diferencia entre la multiplicidad de apariencias y el objeto, nos interesamos no por el objeto, sino por el objeto en su aparecer, por el darse del objeto, y comprendemos la trascendencia del objeto respecto a sus modos de darse⁴⁷.

Entrar en la actitud fenomenológica por medio de la reflexión sobre lo que vemos supone distanciarse de la actitud natural de la praxis cotidiana. Para tomar bien esta distancia y asegurarla Husserl introduce, en la Sección II de *Ideas*, la *epojé* y la reducción respecto a la actitud natural en la que rige el convencimiento de que todo, incluso mi vida, mis pensamientos y vivencias de todo tipo, pertenece al mundo real. Este convencimiento, la fe total en el mundo como el sustrato y realidad última de todo, es lo que la *epojé* debe poner entre paréntesis. Si seguimos con el caso de la percepción, de lo que se trata es de interrumpir, neutralizar⁴⁸, la tendencia natural a poner todo lo que percibo como perteneciente al mundo, como estando ahí. Pero entonces ¿Qué me queda? Pues me queda toda mi experiencia con la multiplicidad de apariencias de las cosas. El mundo queda *reducido* a mis experiencias subjetivas

⁴⁶ Sobre la relación de fundamentación, Hua XIX (*Investigaciones lógicas*) Investigación III, § 14.

⁴⁷ Sokolowski, R. *Ibid.*, pp. 103, 104

⁴⁸ Hua. III, p. 266.

del mismo. Pero esta reducción no es una limitación o empequeñecimiento, pues, como hemos visto, las maneras de aparecerse las cosas son más ricas, múltiples y diversas, que su inmediata identificación tal como hacemos en la vida cotidiana. La reducción es así una re(con)ducción de toda la experiencia del mundo a mi experiencia: la realidad es llevada a la vida subjetiva⁴⁹.

El giro subjetivo del arte moderno

Vamos a mostrar cómo la neutralización del mundo y su reducción a la vida subjetiva es lo que realizó el arte moderno. De este modo se determinó el sentido del arte en términos de la experiencia estética, de las vivencias subjetivas, tanto las del artista como las del observador de la obra. Los primeros que re(con)ducieron el arte a la experiencia subjetiva fueron los impresionistas.

Según la interpretación de Arnold Gehlen en su libro *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna* los pintores modernos, empezando por los impresionistas, hicieron una reflexión sobre la percepción:

“Con el impresionismo se inició el largo camino en el que la *subjetividad* del artista prestaría al contenido del cuadro un auxilio cada vez mayor...En un principio el giro hacia lo subjetivo consistió sólo en el hecho de que el contemplador, cuando trataba de fijar ópticamente las diferenciaciones de los colores y los reflejos, sufría una conmoción de sus hábitos visuales y se veía llevado a reflexionar sobre su propia capacidad visiva; no podía entonces reducir los valores cromáticos al término medio de un color local o de alguna propiedad de la cosa y así “pasar por ato” los matices, tal como sucede de manera automática en el ejercicio cotidiano de la visión”⁵⁰

El primer cambio que introdujeron los impresionistas fue hacer que el cuadro obstaculizara el tránsito inmediato y sin dificultades de la mirada al mundo. Cuando, por ejemplo, los colores de los objetos representados en un lienzo resultan arbitrarios o absurdos, la percepción natural resulta perturbada y se concentra en el ver mismo. Con este primer paso quedó fijada la posición reflexiva de la conciencia dirigida al mundo⁵¹. Frente a la representación de un objeto en el mundo, el artista reivindicó sus propias vivencias visuales y apareció, de este modo, planteado en términos artísticos, el problema de la relación entre el hombre y el mundo exterior o, dicho con más precisión, entre mi percepción de los objetos en el mundo y los objetos mismos.

⁴⁹ San Martín, J. *La fenomenología como una teoría de la racionalidad fuerte. Estructura y función de la fenomenología de Husserl y otros ensayos*. Madrid: UNED, 1994, p. 38.

⁵⁰ Gehlen, A. *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994, pp. 93, 94

⁵¹ Gehlen, A. Op. Cit., p. 94

En términos muy parecidos Paul Valéry, poeta y teórico del arte, dice respecto a la percepción:

“La mayoría de la gente ve con el intelecto mucho más a menudo que con los ojos. En lugar de espacios coloreados, conocen conceptos. Una forma cúbica, blanquecina, alta y horadada por reflejos de cristal es para ellos, inmediatamente, una casa: ¡la casa! Idea compleja, concordancia de cualidades abstractas. Si cambian de lugar, el movimiento de las hileras de ventanas, la traslación de superficies que desfigura continuamente su sensación, se les escapan..., pues el concepto no cambia. Perciben, más bien, según un léxico que, según su retina, se aproxima tan mal a los objetos, conoce tan vagamente los placeres y padeceres de ver que han inventado las bellas perspectivas [...] Y todas las modulaciones que provocan los pequeños pasos, la luz, el entorpecimiento de la mirada, no les hacen mella. Ni hacen ni deshacen nada en sus sensaciones [...] ¡Y, como desdeñan lo que carece de nombre, el número de sus impresiones se encuentra estrictamente limitado de antemano!”⁵².

Con “la mayoría de la gente” se refiere Valéry a la actitud natural de la vida cotidiana, actitud caracterizada como aquella que “*ve con el intelecto mucho más a menudo que con los ojos*”, un ver que consiste en ir directamente al objeto según un “léxico” grabado en la retina que hace identificar directamente el objeto. Esta identificación procede de la manera siguiente: De entre las múltiples impresiones visuales que muestran los objetos según desde donde los miremos, la mirada aísla sólo unos cuantos que sabe interpretar, bien reconocibles por nosotros, y que le sirven de referencia para identificar los objetos. Esta limitación de las impresiones está determinada *de antemano* porque la identificación inmediata del objeto se da por el criterio del hábito, el cual introduce juicios elaborados y formados en nosotros desde la infancia, los cuales nos imponen continuidades, asociaciones. La costumbre impone una construcción de la visión que nos dispensa de ver mediante abreviaciones y substituciones inmediatas que la primera educación nos ha enseñado. De las innumerables apariencias, impresiones, que nos asedian a cada instante, sólo una parte débil y muy pequeña, es utilizable por nuestro vivir diario. Percibimos de los objetos sólo lo necesario para substituirlo por una acción inmediata y determinada. La mayoría de nuestras percepciones o bien no sirven de nada y entonces no les damos ningún curso, o bien son puramente transitivas, nos sirven para algo y se cambian de inmediato por un reconocimiento que nos mueve a alguna acción con él. No perdemos tiempo en la percepción porque ésta se resuelve en algo diferente de ella. Veo, por ejemplo, unas masas plásticas, unas superficies con huecos, entrantes y

⁵² Valéry, P. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor, 1996, pp. 27, 28.

salientes, pero sus cualidades sensibles resultan abolidas y son substituidas por la representación de una fachada y una hilera de ventanas, en definitiva, por la representación de una casa y por el comportamiento habitual asociado a ella. En estos casos lo sensible de los objetos no se conserva, no sobrevive a su comprensión, ha hecho ya su papel, "ha actuado; ha cumplido su función; ha hecho comprender: ha vivido"⁵³. Por el contrario, el arte no muere por haber vivido⁵⁴.

Hay ocasiones en que las formas sensibles que percibimos adquieren tal importancia que se imponen y se hacen respetar y, también, desear y, por tanto, recuperar, repetir, sin abolirse en una representación y acto determinados o, dicho con más precisión, cualquier representación o reconocimiento del objeto al que inevitablemente se llega, es siempre provisional y reenvía a la inspección sensible. Cuando esto ocurre estamos, según Valéry, delante de una obra de arte. El artista busca el estado original de coordinación entre el ojo y los objetos, original por su carácter de principio, resultado de poner en crisis nuestras operaciones de identificación de los objetos, de reconocimiento habituales y, por tanto, de proponer al observador el reto de *recrear* lo que ve, como si lo viera por primera vez. Al observador la educación visual se le muestra insuficiente y entra en una actitud que le abandona al placer de instantes sin duración, de percepciones sin futuro⁵⁵ pues no se resuelven en nada más que en sí mismas. Esta es la actitud estética, por su atención a la *aisthesis*, a la sensación y es la que el arte explora a la vez que reclama y motiva al espectador para ejercerla.

Veamos un ejemplo: cuando Claude Monet pintó, hacia 1893, veinte cuadros de la catedral de Rouen⁵⁶ bajo las más diferentes iluminaciones, se puso de manifiesto que el objeto representado, la catedral, no era más que un punto de referencia idéntico al que apuntaban sus diferentes representaciones: éstas cambiaban pero todas se referían al mismo objeto. El objeto representado permanecía el mismo pero, a la vez, era diferente de sus múltiples representaciones en el cuadro.



Claude Monet. Serie de pinturas de la Catedral de Rouen, 1892-1894

⁵³ Valéry, P. *Teoría poética y estética*. "Poesía y pensamiento abstracto". Madrid: Visor, 1990, p. 85.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 93: "Por el contrario, el poema no muere por haber vivido".

⁵⁵ "minutos sin valor... percepciones sin porvenir". Valéry, P. *Piezas sobre arte*. "Degas Danza Dibujo". Madrid: Visor, 1999, p. 44.

⁵⁶ *Idem.*

Puesto que el artista se concentró más en *cómo* veía (la percepción subjetiva) que en lo *qué* veía (el objeto percibido), emprendió el camino de lo que acabaría llamándose la "crisis del objeto" (André Breton), con lo cual quiere decirse que se realizó el giro del objeto representado al sujeto que se lo representa. Así puede decir Gehlen que:

"Con ello se emprendió el camino de la disolución del dominio del objeto, y el efecto autónomo de la superficie del cuadro comenzó a ganar impulso, un tema de capital importancia que, como es sabido, habría de determinar desde entonces el destino de la pintura"⁵⁷

Esta crisis de la pintura tradicional no se puede entender sin la aparición de la tecnología, es decir, de la fotografía y del cine, que arrebataron el realismo tradicionalmente en manos de la pintura⁵⁸. Pero tan importante como este hecho fue que el artista sometió a reflexión la espontaneidad de la percepción, con la cual echó por tierra tanto la comprensión habitual, natural, del objeto como algo estable e idéntico, como también la tradición realista de la pintura desde el Renacimiento. Una vez sometida a la reflexión, la pintura se concentró en aquello que le era más propio, en los problemas puramente pictóricos, es decir, en las configuraciones de lo visible como tal y su plasmación en una superficie plana:

"La pintura entonces debió fundamentarse a sí misma a partir de los propios medios artísticos. Interrogándose a sí misma, se puso en cuestión"⁵⁹.

Vemos así cómo la reflexión sobre la percepción (el giro hacia el sujeto: de las cosas percibidas a la manera cómo las percibimos) es inseparable de la reflexión sobre la pintura. Cuando el artista se adentró en su subjetividad cuestionó tanto la relación entre el objeto y su percepción como la relación entre el objeto y su representación pictórica. .

Descubierta la subjetividad faltaba todavía ver cómo se podía trazar en forma de imagen sobre el cuadro la reflexión sobre la visión que daba acceso a la subjetividad. El medio estilístico para fijar en el lienzo la posición reflexiva de la conciencia fue establecido por el impresionismo. En la pintura figurativa tradicional, cuando se observa el cuadro la mirada identifica en la superficie del lienzo el objeto

⁵⁷ Idem

⁵⁸ Gehlen, A. Op. Cit., p. 68

⁵⁹ Ibid., p. 72

representado de modo que se crea la ilusión de la realidad. La mirada queda absorbida, por así decir, en la ilusión. Cuando se inventó la perspectiva en el Renacimiento, el cuadro se interpretó como una ventana transparente sobre el mundo⁶⁰, la mirada entonces “atraviesa” el cristal para ver el mundo detrás suyo; este es el efecto de ilusión pictórica. Cuando, con el impresionismo, la pintura se hace consciente de sí misma comienza el proceso que elimina la ilusión y, con ella, la ventana del cuadro. Éste no abre sólo a un espacio virtual “detrás”, sino que el cuadro se afirma también como una superficie de impresiones visuales. Sigue habiendo la intención de ir más allá de la superficie, atravesarla hacia la ilusión de un mundo representado pero el “cristal” comienza a hacerse opaco y atrae nuestra mirada tanto como lo hace lo representado “detrás”. Finalmente, anticipando el final del trayecto de la pintura moderna, con el arte abstracto ya sólo habrá una pura superficie plana literal, sin profundidad.

Esta tensión entre la ilusión de un mundo representado y la superficie del cuadro que contiene manchas de colores fue la gran aportación del impresionismo. Como dice Gehlen “el hallazgo decisivo consistió en la *doble estratificación* de la pintura”⁶¹. La doble estratificación del cuadro es el medio estilístico que permite traducir en imágenes la reflexión sobre la pintura. Esta doble estratificación consiste en lo siguiente: Con el impresionismo la mirada del observador alcanza el objeto representado pero no se le deja proseguir con facilidad su marcha hasta identificar con naturalidad un mundo representado, se cierra el paso a la ilusión; así la mirada es frenada en la superficie y en ella se recrea observando las formas y los colores en sí mismos, sin ser llevada por ellos a la representación de un mundo. Aparece así una tensión entre la *superficie pictórica* (formas y manchas de color sobre el lienzo) y el *objeto representado* en el que todavía se insiste en tanto que pintura figurativa. Dos intenciones diferentes entran en tensión y conflicto: una intenta identificar objetos, intenta entrar en la ilusión de realidad, la otra se demora en la superficie, goza de las puras impresiones sensibles. Ambas intenciones se entrecruzan constantemente, la mirada ve formas y colores (primera intención, estrato de superficie) e intenta reconocer en ellas un objeto (segunda intención, estrato del objeto) pero no lo logra y vuelve a la superficie. Como dice Gehlen:

“El resultado es una atención peculiarmente perpleja, un constante estado de reflexión de la evidencia óptica”⁶².

⁶⁰ Ver parte V, capítulo 2 *La transformación en perspectiva del espacio* de este trabajo.

⁶¹ Gehlen, A. Op. Cit., p. 103.

⁶² Idem.

Esta doble estratificación se convierte en medio estilístico del siguiente modo. Para evitar que la mirada se adentre a través del cuadro, mediante una sugestión de profundidad, en un mundo representado, el espacio y los objetos representados se *aplanan* de modo que a la mirada:

“se la hace virar de manera brusca en el objeto plano, en la excitación superficial de la pintura, mientras que el objeto, por su parte, sigue atrayéndola hacia sí”⁶³.

Esta explicación nos permite entender en clave pictórica la *epojé de Husserl como la neutralización de la intención natural hacia el objeto percibido y su reducción a la superficie del cuadro*. En el impresionismo se pondría de manifiesto la dificultad de neutralizar el mundo (objeto representado) para acceder a la inmanencia de la vivencia (superficie del cuadro). Mediante esta doble estratificación se encuentra el estilo pictórico adecuado a esas dos intenciones del observador, la que apunta hacia el objeto y la que se cruza con ésta en dirección contraria y se instala en la superficie.

Con la nueva técnica de aplanamiento del cuadro se consiguió que cada mancha del cuadro tuviera dos lecturas: por un lado, se leía como parte de un objeto representado, por el otro, como parte de la superficie del cuadro. Al comienzo provocó en los espectadores del nuevo arte un cierto extrañamiento, cierta antinaturalidad. En un primer momento, en el arte impresionista, los artistas se centraron en el efecto impresionista de la intensificación de la conciencia visual; el objeto se iba diluyendo ante el descubrimiento de la subjetividad de las impresiones, unas impresiones que, sin embargo, nunca dejaron de apuntar al objeto que siempre se podía reconocer, aunque no sin dificultades, en el cuadro. Pero en un segundo momento, el de la abstracción, la total prioridad de la superficie pictórica llevó al enmudecimiento. Todas las pinturas realistas son elocuentes, hablan, puesto que cuando la mirada “atraviesa” el cuadro llega a la realidad representada. La imagen es portadora de sentido y se acerca a la palabra, pues un bodegón “significa” de manera similar a como lo harían las palabras que describieran ese trozo de realidad. El sentido de un cuadro realista es su *sentido de objeto* y es éste el que le hace hablar, pues los objetos son reconocidos con claridad como también lo hacen las palabras. Pero cuando la visión se dirige a sí misma, las formas y colores adquieren valor por sí mismos y se pierde el “sentido del objeto”; entonces la mudez entra en el cuadro. Cuando la mirada inmanente empieza a perder el sentido del objeto se está dando el primer paso hacia la decisión de suprimir de manera completa el objeto y hacer una pintura no figurativa:

⁶³ *Ibid.*, p. 104.

“Los cuadros abstractos carecen por completo de lenguaje; han enmudecido. Pueden dimanar un silencio en verdad sofocante, como los de Mondrian”⁶⁴.

Una vez ha sido inaugurado el tema de la subjetividad, ya nada impide el desarrollo de todas sus variaciones posibles. Entre ellas destacan las que se formaron en el grupo *De Stijl*, cuyas figuras más importantes fueron Theo van Doesburg y Piet Mondrian. Éste último comienza el primer artículo del número inicial de la revista *De Stijl* afirmando:

“La vida del hombre culto contemporáneo se aleja gradualmente de la naturaleza; se convierte más y más en una vida a-b-s-t-r-a-c-t-a”⁶⁵.

Su arte es una sucesión exacta de actos orientados a la sustracción de todo lo que hay de natural, de material, de exterior, para realizar una inmersión en la subjetividad como el único remedio frente a los conflictos del mundo en crisis que él cifra en su carácter de exterior. Esta naturaleza exterior es también la del mundo viejo que la Primera Guerra Mundial está destruyendo. El grupo *de Stijl* asiste a este derrumbe y a su transformación en un mundo nuevo y puro. Por esta razón definen al hombre moderno como aquel que goza de una vida abstracta, esto es, abstraída de lo exterior y viejo y, profundizando en el giro hacia la subjetividad, encuentra una realidad absoluta.

2.2 Arquitectura como estética

Crítica a la experiencia estética de la arquitectura

Hemos visto cómo la experiencia del arte moderno se define por el giro hacia la subjetividad, es decir, la inmersión por parte de los artistas en la subjetividad de su experiencia para encontrar ahí el nuevo fundamento de su arte. Este giro conlleva una separación de la realidad cotidiana, una “autoelevación y potenciación de la visibilidad”. Es justo en la medida en que el arte se aleja de la realidad cotidiana que se convierte en una actividad autónoma, independiente, de esa realidad. La clave de la experiencia del arte, de la experiencia estética (la del artista y la del observador), es su diferencia de la experiencia cotidiana. La obra de arte y su experiencia estética

⁶⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁵ Banham, R. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985, p. 161

correlativa se definen por su diferencia con respecto al objeto cotidiano y su experiencia práctica correlativa.

Según Gehlen, desde el impresionismo la pintura comenzó a contradecir los presupuestos de la comprensión habitual y se hizo cada vez menos comprensible, hasta llegar a la supresión definitiva del objeto figurativo. Entonces la incomprendibilidad del cuadro alcanzó sus niveles más altos. Al ojo, dice Gehlen en términos similares a Valéry, le corresponde en lo esencial una doble relación con la intuición y el intelecto. Así que, cuando el objeto es expulsado del cuadro también, necesariamente, lo es el concepto, es decir, lo reconocible y nombrable. Es entonces cuando el concepto se instala junto a la obra en la forma del comentario. Todos hemos experimentado la incomprendibilidad del arte moderno y la necesidad de que nos lo expliquen, de ahí la necesidad que el arte abstracto tiene del comentario:

“Para muchos hombres cultos el acceso al arte nuevo permanece cerrado desde el umbral mismo, cuando pretenden situarse inmediatamente frente a lo extraño en actitud intelectual y, ya desde la primera pregunta –“¿qué significa esto?”–, obtienen demasiadas y nada claras respuestas. Tiene que resultar desalentador, cuando uno se encuentra ante un cuadro abstracto, recibir el consejo de ocuparse de astrofísica, de música absoluta o de la equivalencia de masa y energía ($E=mc^2$), en particular cuando a continuación, y en contra de lo anterior, un ultra vanguardista de éxito como Dubuffet asegura que cualquiera podría pintar cuadros como él, que no se requeriría ni estudios especiales, ni talento innato”⁶⁶

Cuando el arte se ha despedido del objeto, se ha independizado de la realidad, se ha alejado tanto del ámbito de lo evidente, de la tradición, que entonces necesita una nueva legitimación. Como sabemos, ésta se encuentra en la subjetividad refleja. El arte no quiere enseñar, poner ante los ojos, presentar, imitar, algo, sino provocar vivencias⁶⁷.

Valéry sostiene que la experiencia o vivencia estética consiste en la disgregación de la unidad del objeto estético en la pluralidad de las vivencias, y Gadamer critica explícitamente esta postura a la que considera de “nihilismo hermenéutico insostenible”⁶⁸. La experiencia estética que reclama el arte abstracto, y que Gadamer critica, reposa sobre una operación que abstrae la obra de su contexto vital. A esta operación de abstracción Gadamer la llama “distinción estética” que significa la abstracción de aquellos momentos no estéticos de la obra: objetivo, función, significado de contenido. Momentos que son importantes por cuanto

⁶⁶ Gehlen, A. Op. Cit., p. 259

⁶⁷ Ibid., p. 256

⁶⁸ Gadamer, H-G. WM, p. 90

incardinan la obra en su mundo y determinan toda la plenitud de significado que le es originalmente propia. La distinción estética distingue lo que es exclusivamente estético de lo que no lo es para eliminarlo de la obra⁶⁹:

“De este modo, en virtud de la “distinción estética” por la que la obra se hace perteneciente a la conciencia estética, aquélla pierde su lugar y el mundo al que pertenece. Y a esto responde en otro sentido el que también el artista pierda su lugar en el mundo. Esto se hace muy patente en el descrédito en que ha caído lo que se llama “arte por encargo” ”⁷⁰

Si bien podemos entender que el artista libre crea sin encargo, según su propio criterio de creación, libre por tanto de todo trabajo no artístico, es decir, como bohemio, es más difícil de comprender al arquitecto en estos términos, cuya obra está limitada por el encargo del cliente. Por esta razón no sorprende ver en muchas fotos a Le Corbusier vestido como un ingeniero intentando convencer a políticos o a ricos empresarios.

La crítica de la hermenéutica a la percepción pura de la experiencia estética consiste en reivindicar que toda percepción es siempre una lectura articulada de lo que hay. Ver significa articular. Mirar y percibir con detenimiento algo no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es ver este algo como algo. El ver es siempre ver objetos. ¿No nos sitúa esta crítica de nuevo en la percepción cotidiana de la que la experiencia estética precisamente quiere distanciarse? La cuestión esencial es la de comprender cómo conciliar autonomía estética y realidad, reconciliación de gran importancia cuando de lo que se trata es de arquitectura que contiene en sí misma ambos lados, la obra de arte y el edificio útil.

La posición de la hermenéutica y de la fenomenología rechaza la subjetivación radical que se inició con Descartes y después Kant la introdujo también a la estética. Lo que movió a Kant a referir la experiencia estética (el juicio estético) íntegramente a un estado del sujeto fue una abstracción metodológica encaminada a lograr una fundamentación trascendental. Esta abstracción estética se entendió, sin embargo, más tarde, como cosa de contenido y se transformó en la exigencia de comprender el arte de manera puramente estética, esto es, sin concepto y, por tanto, sin significado⁷¹.

⁶⁹ WM, p. 81. *Ästhetische Unterscheidung*

⁷⁰ WM, p. 83

⁷¹ Idem.

Podemos resumir, siguiendo a Karsten Harries, el significado del arte moderno, especialmente el arte abstracto, con las siguientes cuatro características⁷²:

1. *El objeto estético no significa, sino que es.* Las obras de arte absorben tanto nuestra atención que no podemos mirar más allá de ellas para extraer un sentido. No significan porque no representan nada ni son un signo que recibe su significado de algo externo a la obra.

2. *El objeto estético se presenta a sí mismo como un todo.* Esta característica es la de la *autonomía* de la obra. La obra de arte es un todo autosuficiente que no se deja integrar en el entorno poblado por objetos útiles. La obra como un todo fragmenta o interrumpe entonces la continuidad de la vida práctica en que los objetos útiles forman un entramado práctico interrelacionado.

3. *El objeto estético pide distancia estética.* Esta característica es el *desinterés* que, desde Kant, define al arte. La completud de la obra pide que los observadores mantengan una distancia respecto a ella. Esta contemplación distanciada se opone a la relación que habitualmente tenemos con las cosas: si la deseamos la queremos poseer, si la tememos la queremos evitar. Normalmente estamos interesados por las cosas, y este interés nos involucra y compromete con ellas, aunque ese compromiso sea con una cosa que se teme y de la cual se quiere huir. La contemplación estética pide que dejemos la obra ser lo que es.

4. *El objeto estético nos devuelve a nosotros mismos.* Esta característica es la inmanencia de la subjetividad de la que el arte moderno recibe su fundamento. La pura presencia de la obra se corresponde con la pura experiencia de ella. Las obras de arte no son útiles en ningún aspecto habitual y esta inutilidad niega cualquier respuesta por nuestra parte. En la medida que cualquier interés nuestro con las cosas apunta al futuro (el fin para el cual la cosa es un medio) la inutilidad de la obra de arte nos permite recrearnos en el puro presente, en el presente de la experiencia actual (como dice Valéry, "percepciones sin futuro"). Experiencia negada continuamente en nuestro compromiso cotidiano con el mundo. A la plenitud del objeto estético corresponde la plenitud de la experiencia estética.

Esta caracterización de la experiencia estética sostenida por primera vez por Kant, resumida en esas cuatro características, debe cuestionarse en cuanto a la arquitectura se refiere pues.

1. Los edificios deben apuntar a algún significado si deben funcionar: las casas deben significar "casa" para poder utilizarlas como tal.

⁷² Harries, K. Op. Cit., pp. 16, 17

2. Tampoco se presentan como un todo autosuficiente por la misma razón anterior, en tanto que edificio funcional está integrado en el contexto práctico de la vida cotidiana.
3. Ni la distancia estética se puede reconciliar con el uso efectivo de los edificios, en los cuales entramos y transformamos a nuestra medida.
4. El uso, en definitiva, tampoco permite la reflexión que nos lleve a la plenitud de la pura experiencia estética actual.

La experiencia estética del arte presenta una problemática específica para la arquitectura que es inseparable de la vida cotidiana. Nuestra relación habitual con las cosas es esencialmente interesada pero cuando Kant define la belleza como el objeto de una satisfacción desinteresada, entonces la experiencia estética pide que dejemos atrás este tipo de relación, que pongamos entre paréntesis, que hagamos una *epojé*, de nuestras ocupaciones cotidianas. Este poner entre paréntesis es la distancia estética, lo que Gadamer llama "distinción estética". Para obtener un objeto estético debemos estar primero en el mundo del sentido común, con sus actividades vitales habituales para, luego, recortar y separar una parte de ella del resto. El acto de delimitar se logra mediante un cambio de actitud. En lugar de estar ocupado con el mundo debemos atender a una porción de él y desvincularla de su contexto. Todo objeto estético está recortado, descontextualizado, dislocado: enmarcado. Así surgen las bellas artes (*die Schönen Künste*), cuya belleza Kant llama "libre". Las bellas artes se oponen a las "artes aplicadas" cuya belleza llama Kant "adherente" pues está adherida al objeto de uso. Este es el caso de la arquitectura y así surge la cuestión de cómo la belleza se adhiere al un objeto útil, es decir, la cuestión del ornamento.

Kant insistió en que la arquitectura debe ser útil: "Lo esencial de la arquitectura lo constituye la acomodación del producto para un cierto uso"⁷³. Siendo esto así, la belleza en arquitectura sólo puede aparecer como un añadido a lo que la necesidad dicta. El desarrollo de la estética desde el siglo XVIII puso en primer término el problema de la diferencia entre edificio (objeto útil) y arquitectura (obra de arte), entre el ingeniero y el arquitecto, entre el hombre práctico y el artista. O también, entre el edificio como estructura funcional y su añadido estético como decoración.

⁷³ Kant, I. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe (trad. M.G. Morente), 1991, §51.

La cuestión del ornamento: J. Ruskin, A. Loos, R. Venturi.

John Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), consciente de que "edificio" y "arquitectura" se usan indistintamente en el lenguaje cotidiano, propone distinguirlos:

"El nombre de "arquitectura" debe quedar reservado para el arte que, asumiendo y admitiendo, como condiciones para su funcionamiento, las necesidades y usos comunes del edificio, imprime en su forma ciertos caracteres venerables y bellos, y sin embargo inútiles"⁷⁴.

Según Ruskin, la arquitectura debe ser considerada, en primer lugar, en términos de las necesidades para la vida. Si, en cambio, se la entiende como objeto estético, se debe valorar negativamente, como algo bastante superficial y frívolo, pues "se opone al sentimiento característico de la época moderna, la cual desea producir los mayores resultados al menor coste"⁷⁵. La arquitectura considerada estéticamente se opone al imperativo económico que exige ante todo eficiencia, pero precisamente entonces puede contribuir a mejorar la salud espiritual del hombre moderno. La arquitectura planta cara a la modernidad erigiéndose como estandarte de una calidad de vida que no se debe sacrificar en nombre de los imperativos económicos y tecnológicos.

La distinción entre edificio útil y arquitectura como objeto estético pone en primer término la distinción más amplia entre negocio y ocio, más concretamente, entre tiempo del trabajo y tiempo ocioso. El tiempo de ocio se llena de actividades que se justifican a sí mismas, que son un fin en sí mismas, y no tiene sentido hablar de perder el tiempo, a diferencia de las actividades del trabajo que, debido al imperativo económico, se exige que sean realizadas con la máxima eficacia y que el tiempo se optimice, que se haga el mejor uso posible del tiempo disponible. Si la experiencia estética es una experiencia que se justifica a sí misma y no apunta a nada más allá de sí misma, entonces hay un vínculo estrecho entre ocio y arte. Para apreciar el arte debemos dejar atrás el mundo del trabajo. La experiencia estética corresponde al tiempo de ocio. La diferencia entre edificio y arquitectura, utilidad y belleza, es equivalente a la que hay entre trabajo y ocio, ambas presuponen diferentes maneras de experimentar el tiempo.

⁷⁴ Ruskin, J. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1988, p. 5.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

Si la relación entre decoración y edificio es como la que hay entre el ocio y el trabajo, entre libertad y utilidad, esto nos da un criterio sobre donde aplicar la decoración:

“No decorar las cosas pertenecientes a los propósitos de la vida activa y ocupada. Allí donde puedes descansar, allí decora; donde el descanso está prohibido, así también la belleza. No puedes mezclar ornamento con negocio, de la misma manera que no mezclas juegos. Trabaja primero, y luego descansa.”⁷⁶

Los edificios estrictamente funcionales –fábricas, hangares, estaciones, aeropuertos, puentes, silos, etc.– no necesitan la decoración para nada; sí, en cambio, se deben decorar las casas, donde descansamos de las fatigas del trabajo. Una de las consecuencias de la separación radical entre trabajo y ocio es que deja el tiempo del ocio, el tiempo humanizado después de la alienación del trabajo, en una posición marginal en la modernidad. Para evitar esta marginalización los tiempos modernos ya han ofrecido su respuesta: la industria del entretenimiento. Si el ocio y el descanso son necesarios para la salud, entonces, para un mayor rendimiento y eficiencia, el tiempo se debe organizar de tal manera que de cabida a los dos. Queda aquí sin embargo por determinar la diferencia entre el arte y la cultura del entretenimiento y cuestionar si la experiencia estética es un entretenimiento de alto nivel.

Adolf Loos, en el artículo *Ornamento y delito*, va más allá y condena el ornamento incluso en los lugares de descanso y ocio, lo rechaza en bloque como falsedad, como delito. Su eliminación es una señal de civilización. Pero sigue manteniendo la tajante separación entre público y privado: El edificio pertenece a la esfera pública del trabajo altamente racionalizada y el arte a la esfera privada altamente espiritualizada. La espiritualización del arte es la consecuencia de la racionalización extrema que excluye todo aquello que no obedece al imperativo económico y a la racionalidad instrumental. La consecuencia es el divorcio entre utilidad y belleza, trabajo y arte. ¿Por qué Loos rechaza el ornamento incluso en el ámbito privado del retiro de la vida práctica? Pues precisamente porque el ornamento es, en esencia, inseparable de su portador, del soporte, la pared, el objeto útil. El ornamento es rechazado precisamente por confundir ambas esferas, porque el ornamento, que es inútil, bello, está mezclado necesariamente, con lo útil, funcional y racional.

En efecto, el ornamento es, por su misma esencia, heterónimo, sólo es tal en tanto que sirve a su portador. Si lo que se quiere es la autonomía del arte, entonces se

⁷⁶ Ibid., p. 135.

exige la muerte del ornamento, es decir, su transformación en arte, en un objeto estético autónomo. Esto está ya anticipado por Kant en la *Crítica del Juicio*. Las mismas consideraciones que llevaron a Kant a afirmar la autonomía de la esfera estética le llevaron a cuestionar el ornamento en arquitectura. Los únicos ejemplos que Kant encuentra "de bellezas que placen libremente y por sí"⁷⁷ son el ornamento y la música:

"Los dibujos *à la grecque*, la hojaresca para marcos o papeles pintados, etc, no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo concepto determinado, y son bellezas libres. Puede contarse entre la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto"⁷⁸.

Se puede criticar a Kant el hecho de que no considere que los papeles pintados son ornamentales y, como tales, ligados al soporte o portador del ornamento. Por tanto, la belleza no es totalmente libre, sino ligada a algo ajeno al propio diseño. Sin embargo Kant hace abstracción de su hecho ornamental y lo toma simplemente en su carácter no figurativo y, de este modo, lo puede considerar como un objeto estético autónomo. Es decir, Kant pone entre paréntesis su carácter de ornamento (ligado a su portador, una pared, un techo,...) y sólo así lo puede considerar como arte autónomo. O dicho de otro modo, el arte autónomo puro aparece en Kant tras la presuposición de la muerte del ornamento⁷⁹. Esto mismo es lo que pide Loos.

El motivo de fondo del rechazo del ornamento por parte de Loos es que no es suficientemente puro, su belleza no es suficientemente libre, está demasiado ligado a la realidad. Detrás de este motivo hay una defensa del arte puro, autónomo de la realidad, pues la realidad es vista en términos negativos. Loos defiende un arte distanciado de la realidad dominada por el trabajo en la cual estamos la mayor parte del tiempo. La humanidad se realiza, según Loos, no en la transformación del mundo del trabajo, sino en su huida y retirada al mundo del arte. "Después de la dureza y los problemas del día vamos a escuchar Beethoven o Tristán"⁸⁰. El arte debe oponerse antagónicamente a la realidad para proporcionar consuelo y, por esta razón, rechaza el ornamento, por estar demasiado ligada a la realidad de la que quiere liberarnos. Loos pide al arte una capacidad transformadora de la realidad, no un mero consuelo, un embellecimiento que haga olvidar la fealdad del mundo.

⁷⁷ Kant, I. *Crítica del Juicio*, §16.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Harries, K. Op. Cit., p. 45.

⁸⁰ Loos, A. *Escritos 1897-1909*. "Ornamento y delito". Madrid: El Croquis Ed, 1993, p. 354.

La liberación o consuelo del arte es para Loos un refugio en la interioridad de la vida privada. Loos mantiene en la privacidad el disfrute del arte que tiene lugar después de la exposición pública en el trabajo. La vida privada o íntima es demasiado rica para representarse bajo la simplicidad de la vida pública dominada por la racionalidad. De ello resulta una consecuencia relevante para la arquitectura: los edificios, como el vestir, no se expresan hacia afuera, no se representan a sí mismos y su lugar en la sociedad de cara al mundo. Si alguna representación muestra la arquitectura hacia afuera es la de ocultar la profundidad de la interioridad subjetiva. Si el interior de una casa moderna es el reino privado y protegido de la banalidad del mundo, la arquitectura, como el vestir, pierde la función representativa que ha tenido en el pasado. Las fachadas de los edificios de Loos son mudos, puras volumetrías que ocultan la riqueza espacial (el *Raumplan*) del interior.



Casa Müller. Adolf Loos, Praga, 1928. Fachada sin ornamento y *Raumplan* interior.

Si Loos sólo acepta el arte como opuesto a la vida práctica, entonces ¿en qué posición queda la arquitectura? ¿Del lado de la vida o del arte?:

“Hoy la mayoría de las casas gusta sólo a dos personas: al propietario y al arquitecto. La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. La persona ama todo lo que sirve para su comodidad. Odia todo lo que quiere arrancarle de su posición acostumbrada y asegurada

y le abrume. Y por ello ama la casa y odia el arte. Así, ¿la casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte”⁸¹.

La arquitectura, entendida como arte, sólo puede ser aceptada si es capaz de dejar atrás las consideraciones económicas y utilitarias. Entonces, sólo el monumento funerario y el conmemorativo, por su inutilidad, deben incluirse en el mundo de la arquitectura. Sin embargo parece que Loos da al arte una capacidad que va más allá de la pura contemplación estética pues le otorga un potencial revolucionario, es decir, una función ética y política aunque insista en que el artista es sólo responsable de sí mismo. El arte adquiere una función utópica mediante la negación de la vida cotidiana, haciéndonosla incómoda. La decoración traiciona el potencial revolucionario del arte pues media entre el arte y la cotidianidad, se acomoda fácilmente y hace confortable lo aceptado y establecido. Loos exige al arte una capacidad revolucionaria que la arquitectura no puede satisfacer, salvo el monumento.

La obra de Loos nos enseña en términos arquitectónicos lo que hemos descrito como el giro subjetivo del arte: para que el arte mantenga la distancia respecto al mundo de la vida cotidiana, el arte tiene que aparecer en forma de ornamento como algo añadido a lo que exigen las necesidades del edificio. El giro subjetivo del arte moderno y su separación de la vida cotidiana se traduce en la radical separación entre edificio útil y decoración inútil. Este es el debate arquitectónico a finales del siglo XIX y principios del XX hasta la Primera Guerra Mundial. Loos criticó el ornamento como delito pues traicionaba la pureza del arte y su potencial revolucionario. Pero entonces ocurre un giro notable cuando, a principios del XX, la arquitectura se ve liberada de la decoración, pues toda ella se convierte en decoración bajo la forma de la estética de la máquina:

“La “simplificación” del Estilo Internacional no fue entonces sino superficial. Quitó, como se quita una cáscara, los embellecimientos exteriores de ayer y colocó en su lugar novedades formalizadas de una cuasisimplicidad, toleradas por los mismos elementos estructurales ocultos de aleaciones modernas que habían permitido los ahora rechazados vestidos de las *Beaux-Arts*. Era todavía un vestir europeo. El nuevo estilista internacional colgaba “paredes desnudas” de vasta y súper meticulosa mampostería, carentes de resistencia a la tracción, pero en realidad aprisionadas en ocultos marcos

⁸¹ Loos, A. *Escritos II 1910- 1931. "Arquitectura"*. Madrid: El Croquis Ed, 1993, p. 33.

de acero. El Estilo Internacional logró, mediante muchos de estos recursos ilusionistas, un impacto sensorial en la sociedad, tal como un truco atrae la atención de los niños..."⁸²

La diferencia reside entre decorar construcciones y construir decoraciones, es decir, entre la decoración añadida al edificio funcional que resuelve los requerimientos de la vida práctica (decorar construcciones) y hacer del edificio un ornamento, todo él un objeto estético autónomo (construir decoraciones). Pertenece a la decoración, por su misma esencia, servir a la construcción, si no, si la decoración se emancipa, si se construye sólo decoración, se hace un objeto autónomo, un objeto estético autosuficiente, una escultura en el espacio. Entonces el juego estético tiene que recurrir a las formas, volúmenes, superficies, materiales y la complicación espacial para despertar en el espectador la experiencia estética. La arquitectura moderna se aproxima a un juego escultórico abstracto cuyos esfuerzos parecen encaminarse a conducir al espectador por diferentes episodios espaciales y formales a través de estudiados recorridos o "paseos arquitectónicos" a través y alrededor del edificio. La arquitectura reclama más contempladores que habitantes.

Los edificios convertidos en objetos estéticos autónomos son llamados por Robert Venturi "Ducks", patos:

"Cuando los arquitectos modernos abandonaron correctamente el ornamento en los edificios, inconscientemente diseñaron edificios que eran ornamentos. Promoviendo el espacio y la articulación por encima del simbolismo y del ornamento, convirtieron todo el edificio en un pato. Sustituyeron la práctica inocente y barata de la decoración aplicada sobre una estructura convencional, por una distorsión cinica y cara del programa y de la estructura para promover un pato; las minimegaestructuras son mayoritariamente patos. Es ya el momento de reevaluar la entonces horrible afirmación de John Ruskin de que la arquitectura es la decoración de la construcción, pero deberíamos ser conscientes de la advertencia de Pugin: es correcto decorar construcciones pero nunca construir decoración"⁸³

Con la llamada arquitectura postmoderna, de la cual Venturi es seguramente el mayor exponente, se reabrió el debate sobre la decoración en la segunda mitad del siglo XX, en el contexto de la crítica al Estilo Internacional. Los arquitectos "postmodernos" se lamentaron del silencio de las formas desnudas de la arquitectura moderna despojadas de toda ornamentación, pero no reivindicaron una nueva

⁸² Buckminster Fuller, citado por Banham, R. Op. Cit., p. 317.

⁸³ Venturi, R. Scott Brown, D. Izenour, S. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge: MIT Press, 1977, p. 163.

decoración, sino una arquitectura como texto, una arquitectura con mensajes de fácil lectura que pudiera aproximarla a la vida cotidiana de la gente.

Sin embargo, como pone de manifiesto K. Harries, el debate que abre la arquitectura "postmoderna", entendida como texto o signo, cambia sólo superficialmente pero se mantiene la problemática de fondo entre un edificio que funciona y un añadido que en este caso no es tanto estético como semántico.

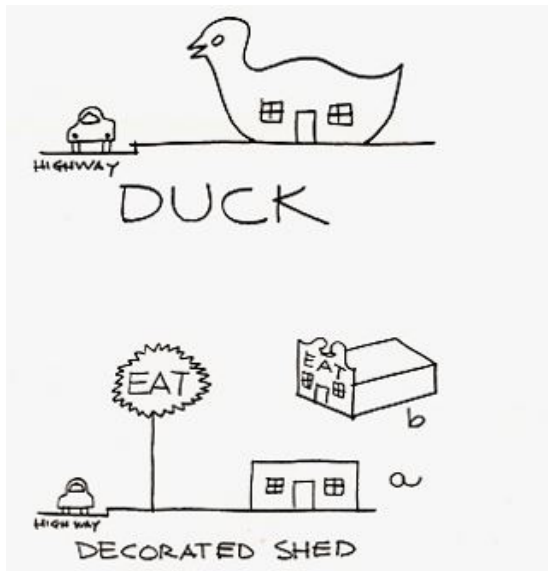


Ilustración de un "edificio pato" de *Aprendiendo de Las Vegas* de Venturi, Scott Brown e Izenour

Cuando Venturi se queja del silencio de las puras formas geométricas de la arquitectura moderna reivindica la arquitectura del pasado. Ciertamente, gran parte de la arquitectura del pasado podía leerse, los elementos decorativos tenían un significado, comunicaban un mensaje (religioso, político), a través de sus esculturas, pinturas y relieves, la llamada *biblia pauperum* o biblia para los pobres. Venturi, como muchos arquitectos postmodernos de los años 60 y 70 del siglo XX, reclamaban una arquitectura textual, que los arquitectos fuesen conscientes del uso de los signos, que recobraran la dimensión lingüística que la arquitectura entendida como objeto estético y su tendencia al silencio había perdido. Pero Venturi y sus seguidores postmodernos no toman en serio la arquitectura del pasado que pretende recuperar. Más que trabajar sobre la herencia de formas, el pasado se convierte en un repertorio de formas que, descontextualizadas, se prestan al juego estético e irónico y, a veces, incluso *kitsch* (como la Plaza España de Nueva Orleans de Charles Moore). Se crean pantallas escenográficas sobre un edificio sólido. Se vuelve así al historicismo del XIX, si bien aportan como novedad el elemento irónico.

Otra estrategia para conseguir que la arquitectura vuelva a hablar es la de hacerlo con el lenguaje de nuestro tiempo, por esta razón Venturi nos incita a aprender de Las Vegas. Aquí encontramos signos de nuestra época:

“Para encontrar nuestro simbolismo debemos ir a las periferias suburbanas de las ciudades existentes que son más atractivas simbólicamente que formalmente y representan las aspiraciones de casi todos los americanos”⁸⁴.

La arquitectura postmoderna, justo al revés de la arquitectura moderna, pone la comunicación por encima del espacio y el juego de formas y materiales. Pero ¿qué tipo de comunicación es la que promueve una arquitectura inspirada en Las Vegas? ¿No se trata de unos mensajes cercanos a los de los parques temáticos y del entretenimiento? Y, por otro lado, los signos de neón que nos llaman simultáneamente desde todas partes, cada uno compitiendo por nuestra atención ¿no forman un espacio para personas desplazadas, inciertas de adónde deben ir, para multitudes anónimas sin ninguna conexión entre sí? El dominio de los signos sobre el espacio es el dominio de los significados abstractos por encima de la experiencia concreta del mundo, en la que se sustituye la experiencia del edificio y del espacio por un signo, como la que hay entre sustituir la presencia de un árbol por la palabra “árbol”. La arquitectura de signos de Las Vegas pertenece a la autopista donde la velocidad de los coches reduce nuestra experiencia a un breve contacto visual con el paisaje que requiere de unos signos claros, breves y chillones⁸⁵.

A este tipo de arquitectura se puede, y debe, hacer la misma crítica que Loos hizo a los edificios decorados de su época. La arquitectura postmoderna no consigue, como pretendía, superar la arquitectura del Estilo Internacional, sino que se encuentran en la misma crisis que define nuestra época, a saber, la separación entre la cultura científica y tecnológica que construye el edificio, y la cultura artística que la reviste con escenografías estéticas o pastiches historicistas, como las de Venturi, o que convierten todo el edificio en un objeto estético, una gran composición de gestos escultóricos, como las recientes obras de F. O. Gehry.

Como dice el teórico de la arquitectura Kenneth Frampton en un influyente artículo:

“Hoy la práctica de la arquitectura parece estar cada vez más polarizada entre, por un lado, la aproximación llamada “high-tech” predicada exclusivamente en la producción

⁸⁴ Venturi, Scout Brown, Izenour. Op. cit., p. 161.

⁸⁵ Harries, K. Op. cit., pp. 77, 78

y, por el otro lado, la provisión de una "fachada compensatoria" para cubrir la dura realidad de ese sistema universal"⁸⁶.

Y en otro artículo del mismo autor, y como solución, propone:

"Edificar es esencialmente tectónico más que escenográfico y se puede afirmar que es sobretodo y en primer lugar un acto de construcción más que un discurso predicado en su superficie, volumen o planta [...] En términos de Martin Heidegger hay que pensarla [la arquitectura] como una "cosa" más que como un "signo"⁸⁷

La superación de la crisis de la arquitectura —reflejo de la crisis de la cultura en general— pasa por una comprensión del arte alternativa a la de la vivencia estética. Esta alternativa la proporciona la hermenéutica que reivindica para el arte el valor de verdad, en cuyo caso la obra no se comprende como objeto estético, sino como obra representativa. Entender el arte como representación plantea dos problemas: primero, clarificar qué significa "representación" y en qué sentido es diferente de un signo; segundo, si la arquitectura, habitualmente inscrita entre las artes no representativas, como la música, puede entenderse como representación. A la comprensión hermenéutica del arte dedicamos la siguiente parte.

⁸⁶ Frampton, K. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance". *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*. London. Phaidon. 2002, p. 78.

⁸⁷ Frampton, K. "Rappel à l'Ordre: The case for the Tectonic". Op. Cit., p. 93.

II HERMENÉUTICA DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA

1 EL ARTE Y LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

Hemos visto en la primera parte que la revolución del arte moderno consistió en pasar de la concepción del arte como representación de la realidad a la concepción del arte como objeto de vivencias estéticas. Esa revolución o giro hacia la subjetividad determinó el arte como autónomo cuya consecuencia fue su alejamiento del mundo. La definición del arte como objeto de experiencias estéticas se basa en su oposición al trabajo y como algo totalmente diferente de conocer y de actuar. La experiencia estética presupone la liberación de las constricciones del trabajo y de las necesidades de la vida cotidiana. El arte antiguo, que transmitía normas para la acción de diversos modos, desempeñaba una función comunicativa que, en nuestra época, se pone bajo sospecha de afirmar los intereses dominantes o de ser una mera justificación de lo existente. La crítica a esta situación consiste en denunciar, como hacen Heidegger y Gadamer, la "conciencia estética" como subjetividad que disfruta de sí misma y en recuperar la experiencia artística como "acontecer de la verdad":

"Defender la experiencia de la verdad que nos da la obra de arte, contra una teoría estética, que se deja constreñir por el concepto de verdad de la ciencia"⁸⁸.

Ello con el fin de que el arte pueda restablecer la dignidad de la naturaleza frente al dominio abusivo del sujeto autónomo, y el restablecimiento de la verdad pasada⁸⁹.

La hermenéutica no niega la autonomía, sin la cual no habría la distancia estética necesaria para la creación libre del artista, pero sí la mantiene dentro de unos límites, a saber, los que da el polo objetivo del mundo. ¿Cómo conciliar autonomía del arte, su giro subjetivo, con su referencia al mundo?

⁸⁸ Gadamer, H-G. WM. p. XXVII.

⁸⁹ Ver Jauss, H. R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Ed. Paidós, 2002, pp. 39, 40, 50.

1.1 El arte como representación

La comprensión hermenéutica

Gadamer reivindica la verdad hermenéutica, frente a la verdad del método científico, como la comprensión que el ser humano tiene de sí mismo y del mundo: la interpretación hermenéutica es la manera como el ser humano se comprende a sí mismo en su mundo histórico. Según Gadamer⁹⁰, la hermenéutica se pregunta cómo es posible la comprensión, siendo la hermenéutica el ejercicio mismo de la comprensión, la cual entiende, siguiendo a Heidegger, como nuestra manera fundamental de existir, la realización de nuestro ser en el mundo. El modo específico del ser del ser humano consiste en que por el hecho de existir tiene una comprensión de su ser, de lo que es y lo que hace en el contexto del mundo.

Porque la comprensión hermenéutica es un fenómeno existencial se produce un círculo de comprensión, el llamado círculo hermenéutico: Nuestro acceso a la realidad está ligado a una situación, a un punto de vista particular, a una perspectiva, la que la sociedad y la historia (el mundo histórico) nos ha asignado y que nos arraiga a un lugar, y que nos determina; de lo que se trata entonces es de poner de manifiesto esto que nos determina, nuestra punto de vista, la perspectiva desde la que comprendemos las cosas.

La mayor parte del tiempo la situación, la perspectiva, permanece incuestionada, inadvertida pero tan pronto como comprendemos esta perspectiva como perspectiva, ya estamos más allá de ella y nuestro pensamiento se libera. Está implícita en la búsqueda de la verdad una reflexión sobre la propia situación, y perspectiva, la cual lleva a una liberación respecto de cualquier perspectiva y a ver, por tanto, las cosas tal como son en sí mismas, esto es, no tal como son para una perspectiva determinada, sino para toda perspectiva posible. Este desplazamiento es el resultado de la búsqueda de la objetividad y la universalidad, sobre la cual se erige la ciencia. Presupuesto en este deseo del conocimiento objetivo hay una elevación del ser humano por encima de todo lo que le liga a un lugar particular, a una situación. La comprensión a la que aspira la ciencia exige la libertad respecto de cualquier prejuicio, cualquier perspectiva, y sólo esta libertad permite el acceso científico, objetivo, a la realidad tal como es, a la verdad. Pero esta libertad tiene un precio: cuanto más el ser humano se desliga del lugar y de la situación concreta en la que se encuentra, tanto más se convierte en un puro observador distante, un sujeto

⁹⁰ Para lo que sigue ver: WM. "El círculo hermenéutico y el problema de los prejuicios" El descubrimiento de la preestructura de la comprensión por Heidegger, pp. 250-256.

puro desencarnado, ante el cual el mundo aparece como una colección de objetos, esto es, de objetos reducidos a sus aspectos objetivos y, por tanto, drenados de los significados que tienen para nosotros en nuestra situación histórica.

Este desplazamiento ignora que siempre estamos ligados a un cuerpo situado que limita nuestro acceso a la realidad. El conocimiento científico se basa en la interpretación de nosotros mismo como observadores distanciados pero como ha puesto de manifiesto Heidegger, no somos espectadores desinteresados, sino actores comprometidos con y en el mundo. En este sentido, el resultado de la objetivación científica de la realidad, más que descubrir la realidad en sí, lo que consigue es una desrealización o desmundanización de la misma, pues es el resultado de una abstracción, de la comprensión de la realidad por un sujeto puro. Ahora bien, lo que caracteriza a una situación o perspectiva (nuestro mundo histórico) es que uno no se la puede nunca encontrar delante pues en tal caso la situación dejaría de ser una situación, un punto de vista, para convertirse en objeto de conocimiento, el cual, entonces, ya no nos determina más, sino al contrario somos nosotros los que lo determinamos según un método preestablecido. Este es el caso de la comprensión científica⁹¹. Quien no se contenta con tener una perspectiva, sino que las quiere tener todas, acaba que no sabe donde está. La misma abstracción del pensamiento científico que nos distancia de las cosas y de los seres humanos, es también la que nos llama de vuelta a lo que se ha dejado atrás, a las situaciones particulares, a las perspectivas ligadas a un cuerpo y a un lugar.

Pero si de una situación no se puede salir, entonces nunca se la puede acabar de conocer. Como dice Heidegger, de quien Gadamer toma el sentido básico de la comprensión como comprensión de la existencia, lo importante no es salir del círculo, sino entrar en él de la manera adecuada. Lo que hay que hacer entonces es situarse bien dentro del círculo de la comprensión y aclararlo desde dentro⁹². La hermenéutica se pregunta cómo es posible la comprensión siendo la hermenéutica misma el ejercicio de la comprensión, es decir, de nosotros mismos situados en el mundo histórico que nos determina y, por tanto, ya comprendemos, pero de modo implícito, y queremos explicitarlo sin caer en la abstracción de la ciencia. En esta paradoja, estar dentro de una situación y tomar aquella distancia que permita comprenderla sin convertirla en un objeto de conocimiento, entre el actor y el espectador, se sitúa la hermenéutica: distancia y participación, extrañamiento y familiaridad, el punto medio entre los dos es el verdadero *topos* de la hermenéutica⁹³. Sólo así podemos cuestionar

⁹¹ Heidegger, M. *Sein und Zeit*. §15, p. 94 (para la referencia bibliográfica más detallada de *Ser y tiempo* ver Parte II, nota 32 de este trabajo y la bibliografía)

⁹² Sobre el círculo hermenéutico ver Heidegger, M. *SuZ*. Pp. 7, 8. Ver también p. 153.

⁹³ WM, p. 279.

nuestro mundo histórico, nuestra tradición, nuestra perspectiva, que normalmente tomamos por supuesta como lo más familiar y obvio y entonces se petrifica en una tradición, en el mal sentido de la palabra. La comprensión hermenéutica permite que lo familiar y propio, aquello a lo que estamos acostumbrados y, por tanto, lo más difícil de comprender, se vea como un problema, como extraño, como distante, fuera de nosotros.

Gadamer encuentra en la experiencia del arte el paradigma de la comprensión hermenéutica, el modelo de la comprensión de nuestra existencia en el mundo, es decir, la obra de arte permite alcanzar ese *topos* intermedio. Gadamer reivindica la experiencia de la verdad que nos da la obra de arte, frente a la teoría estética, que se deja constreñir por la idea de verdad de la ciencia:

“Habrá de servir en particular la pregunta por la verdad del arte, pues la experiencia del arte implica un comprender, esto es representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y, evidentemente, no en el sentido del método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte”⁹⁴

La comprensión hermenéutica del arte

Podemos hacer una primera aproximación a la comprensión hermenéutica del arte en general a través del diferente sentido de representación que hay entre una obra pictórica y los objetos que Mikel Dufrenne llama “objetos significantes”⁹⁵, por ejemplo, una imagen de periódico. En ambos se reproduce algo a través de la forma plástica, esto es, el contorno, el límite de un objeto pintado o fotografiado. Si cuando percibimos esta forma sólo nos interesa lo que representa, entonces comprendemos claramente que la forma se *corresponde* con el objeto representado, la forma reproduce un objeto real visto desde un determinado punto de vista. Ahora bien, como hemos visto a propósito del impresionismo, lo que caracteriza a una obra de arte es que no es lo representado lo que primeramente buscamos, sino el trazo de la línea en sí mismo. Este es el aspecto esencial para comprender la representación en la obra de arte en contraste con la representación cotidiana o informativa.

La diferencia entre un objeto significativo como una imagen de un periódico y una obra de arte radica en que lo que el primero representa, es exterior a la imagen con la que tiene una correspondencia mientras que el objeto que la obra representa

⁹⁴ WM, p.96.

⁹⁵ Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencia estética*. Volumen I. El objeto estético. Valencia: fernando Torres Editor, 1982, pp. 154, 155.

no quiere ser una copia de lo real⁹⁶. No se puede juzgar una obra como si fuera un periódico o un escrito científico o una conversación cotidiana, en cuyos casos lo que se escribe o dice se refiere al mundo y es éste el que ratifica su verdad⁹⁷. Si el arte se limitara a referirse de este modo al mundo, entonces el arte podría reducirse a lo que dice, a su tesis, a su tema y, entonces, el artista podría ahorrarse la obra porque lo importante sería un significado externo a la misma que igual que se materializa en un soporte podría hacerlo en otro, como un periódico en el que, desde el punto de vista del significado que comunica, no importa el tipo de papel ni la tipografía de las letras. De hecho la irrelevancia del soporte del periódico se muestra en que lo tiramos a la basura todos los días una vez leído. Obviamente, no hacemos lo mismo con una un poema una vez leído, ni con un cuadro una vez contemplado (y no sólo por razones de precio). El soporte sería intercambiable y el significado no se alteraría. No ocurre lo mismo si lo "qué se dice" es tan importante como el "cómo se dice". No estamos diciendo que lo qué se dice no tenga la menor importancia, sino simplemente que es inseparable de cómo se dice, que el criterio de evaluación de lo representado no está sujeto a normas fuera de la obra, sino estrictamente a normas internas.

En una obra de arte pictórica el objeto representado está neutralizado, puesto entre paréntesis, de manera que la línea no la percibimos como el contorno de un objeto real, sino que atendemos sólo a lo que de sensible hay en las líneas, las formas y los colores. Esto no quiere decir que lo que se representa (el tema, la historia, el contenido) no tenga ninguna importancia, en absoluto, pues la forma del cuadro no puede ser captada sin ver simultáneamente el objeto que representa (y que el título acostumbra a subrayar). Como hemos dicho antes, la percepción estética, entendida como percepción pura, es una abstracción, pues ver es siempre una lectura articulada de lo que hay. Ver significa articular. Mirar y percibir con detenimiento algo no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es ver este algo como esto o aquello. El ver es siempre ver objetos. Como dice Gadamer, la percepción acoge siempre significación⁹⁸.

Pero que la obra tenga un significado no quiere decir que éste se confunda con el significado habitual que atribuimos a otros objetos. Hay una diferencia esencial

⁹⁶ "Las obras de arte representativas apuntan ciertamente a lo representado, que es su significado, pero este objeto significado es "irreal" en el sentido que no forma parte del mundo "real". El significado de la obra de arte es interno a la obra, su "verdad" no consiste en la verificación o adecuación de lo representado en él con una realidad extraartística. Una obra que quiera ser verdadera según el mundo y no según ella misma, que pretenda que su sentido se verifique en lo real, bien porque mueva al conocimiento de la realidad, bien porque motive a actuar, dicha obra no es estética. La obra de arte no demuestra, sino que muestra". Dufrenne, M. *Ibid.*, pp. 155, 156.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁸ WM, p. 87.

entre percibir una obra de arte y percibir cualquier otra cosa, el arte reclama una experiencia perceptiva adecuada a ella, y ésta exige apartarse de los hábitos cotidianos de visión. Lo que ocurre en la percepción de la obra pictórica es que el objeto representado no es el objeto real transportado del mundo al lienzo, sino que es un objeto nuevo cuyo nuevo contenido es lo sensible percibido, formas, líneas, volúmenes, masas, colores, texturas, que tienen su firmeza, su elegancia, su fantasía y es a partir de estos aspectos que la obra revela cómo debe reinterpretarse el objeto⁹⁹. Este nuevo contenido, inseparable de la organización sensible, es el nuevo sentido representado, un sentido inmanente a la obra que sólo después nos lleva más allá, de nuevo a la realidad pero vista ahora con otros ojos, no los ojos a los que la costumbre ha habituado a mirar la realidad, sino los que aprenden a mirar desde la obra.

El significado de la obra es inmanente, interior¹⁰⁰: La obra sólo se manifiesta a sí misma. Ahora bien, que la obra no es un signo¹⁰¹ cuyo significado es exterior al mismo signo, sino que el significado es inseparable de la materialidad del signo con el que forma una unidad indisoluble, no quiere decir que este significado no se refiera a nada del mundo. Más bien de lo que se trata es de invertir el orden normal de la percepción al que nos tiene acostumbrados el hábito cotidiano. Según la percepción cotidiana percibimos las formas del lienzo como representación del mundo real: primero el mundo, después las formas del cuadro. Lo que el arte nos propone, en cambio, es la operación inversa, comprender lo representado a través de la representación: primero la obra, después el mundo. Es decir, debemos entender que las formas pintadas en el lienzo o esculpidas en la piedra no proceden de lo representado, sino al revés, entendemos lo representado del mundo real a través de la forma artística. En este sentido dice Heidegger que la obra de arte abre o manifiesta un mundo. Y en este sentido, también, podemos decir, como dice Dufrenne, que la obra de arte es como un sujeto o un cuasi-sujeto¹⁰²: no es el mundo lo que nos permite comprender la obra, sino ésta la que abre nuevas comprensiones del mundo.

Hay en la obra de arte un tipo de comprensión que no podemos confundir con la comprensión cotidiana. La experiencia del arte es una forma especial de conocimiento, distinto del científico y del conceptual en general¹⁰³. La peculiaridad de

⁹⁹ La importancia de la manera en que se pinta y no lo que se pinta lo ha puesto de manifiesto, como hemos visto (parte I, cap. 2.1. *El arte como estética*), el arte moderno abstracto que ha eliminado el objeto representado para centrarse sólo en la vivencia subjetiva. En este sentido se dice que el arte moderno se ha hecho consciente de sí mismo y se ha dedicado a lo que es esencial en el arte sin perder el tiempo representando cosas del mundo. Ver Dufrenne, M. Op. Cit., pp. 159, 160.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰¹ Tratamos con más detalle lo que es un signo en el siguiente capítulo *Crítica a la comprensión de la arquitectura como signo*.

¹⁰² Dufrenne, M. Op Cit., p. 235.

¹⁰³ WM, p. 93.

la experiencia del arte es que vemos en ella en acción una auténtica experiencia, que no se deja integrar en el conjunto de experiencias cotidianas, es discontinua con ellas, de tal manera que el que la hace se pregunta por el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera. Con esta pregunta se abre la cuestión de la comprensión misma pues pone en cuestión los modos habituales de comprender las cosas. Este cuestionamiento del modo habitual de comprensión, y del modo habitual de comprender la verdad, que ocurre en la experiencia de la obra de arte, es lo que Gadamer llama comprensión hermenéutica: la obra de arte representa por sí mismo un fenómeno hermenéutico.

Autonomía y participación: el arte como representación

Lo esencial en el arte consiste en esa inversión de las prioridades según la cual en lugar de comprender la obra de arte a partir del mundo, como correspondencia entre la obra como un objeto del mundo que se corresponde, copia, otra cosa del mundo, comprendemos, al revés, el mundo a partir del arte, comprendemos la obra como el lugar donde se manifiestan las cosas del mundo. Esta es la inversión que también realiza la fenomenología mediante la *epojé* del mundo y la reducción a la subjetividad para, desde ella, recuperar el mundo como sentido subjetivo. De modo análogo en la obra de arte se realiza una puesta entre paréntesis del mundo que nos reconduce a la obra para, desde ella, volver al mundo con "los ojos más abiertos". Esta inversión es la que Gadamer llama "transformación en una configuración"¹⁰⁴ (*Verwandlung ins Gebilde*).

Gadamer llega a esta concepción de la obra de arte como configuración autónoma mediante el concepto de juego que en alemán (*Spiel*) o en inglés (*Play*) significa tanto "juego" como "representación" musical o teatral. Como vieron Ruskin y Loos el arte está vinculado al juego como una actividad lúdica separada de la vida seria del trabajo. Lo que el concepto de juego de la hermenéutica pretende es mantenerse en la situación, ciertamente paradójica, de separarse de y pertenecer a la vida cotidiana simultáneamente. Por ello Gadamer hace notar que la separación entre la actitud lúdica y la seria no puede ser tan tajante pues aunque el juego sea lúdico no quiere decir que no sea serio, en todo juego hay reglas que hay que cumplir y se castiga a quien las infringe. Son estas leyes que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico las que constituyen la esencia del juego¹⁰⁵. Pero aunque haya, por un lado, una coincidencia entre cotidianidad del trabajo y juego en cuanto al

¹⁰⁴ WM, pp. 105, 106.

¹⁰⁵ WM, p. 102.

sometimiento a reglas entre, hay, por otro lado, una separación esencial. El juego requiere un espacio propio, un campo de juego bien delimitado y separado del mundo de la vida práctico, como un mundo cerrado. Esta separación radica en que en el juego *se finge otra realidad* en la que nos situamos en un escenario distinto del real y en el que nos liberamos de la realidad y disfrutamos de la posibilidad de recuperar las posibilidades perdidas¹⁰⁶. En este sentido el juego es una liberación del presente de la dura realidad.

Gadamer caracteriza ontológicamente el juego, su modo de ser, como "autorepresentación" (*Selbstdarstellung*) en el sentido que en él sólo hay los jugadores que juegan (representan) el juego para sí mismos. El giro ocurre cuando el juego (la representación, por ejemplo, de teatro) se representa para alguien, como si "en el espacio cerrado del mundo del juego se retirara un tabique"¹⁰⁷, esta es la llamada cuarta pared del teatro o telón, gracias a la cual el espacio cerrado se abre al espectador y sólo en él alcanza la representación su pleno significado. Los jugadores-actores (*Spieler, player*) no juegan-representan para ellos, sino para el espectador. Es justo aquí donde se produce el giro fundamental porque es ahora el espectador quien se convierte en el jugador, es él quien sigue las normas de la representación y para quien tiene sentido: "en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores". Sólo aquí gana el juego su idealidad y se hace repetible. Gracias a este giro el juego humano alcanza su verdadera perfección y llega a ser arte¹⁰⁸.

"Transformación" quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, así los actores no se dejan confundir, bajo las reglas del juego, con las personas reales que son, sino que adquieren otra identidad. Del mismo modo, toda la representación se ha transformado en una configuración cerrada, ha adquirido otra identidad y ha encontrado su patrón en sí misma que no se deja medir con ninguna otra cosa que esté fuera de ella. Por esta transformación, la representación (*Repräsentation*¹⁰⁹), el arte, se hace autónomo de la realidad práctica y para él rigen otras reglas de configuración. Este es el sentido antiguo de representación o *mimesis* que no significa imitación como mera copia de algo, como una repetición de lo mismo. El niño que empieza a jugar imitando algo disfrazándose, según el ejemplo de Aristóteles¹¹⁰, no pretende ocultarse para que se lo descubra a él

¹⁰⁶ San Martín, J. *Teoría de la Cultura*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 239.

¹⁰⁷ WM, p. 105

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Para el término "representación" en el sentido del arte Gadamer usa la expresión "*Repräsentation*" y en el sentido general "*Darstellung*".

¹¹⁰ Aristóteles. *Poética*. 4, 1448b 16

tras el disfraz, al contrario quiere que se lo tome por lo que representa, no debe haber más que lo que él representa. La representación pretende que sólo hay lo que se muestra en ella; no es una repetición o una copia, sino poner en relieve, mostrar, algún aspecto de la realidad que se imita. La representación no copia la realidad, sino que desde la representación como configuración cerrada en sí misma comprendemos la realidad:

“De este modo el concepto de la transformación se propone caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos configuración. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad”¹¹¹

¿Por qué el arte es la verdad de la realidad? ¿En qué sentido tiene el arte un momento cognitivo? La realidad es representada en la obra pero no como una repetición, sino como re-presentación o hacer presente otra vez, pero ahora revelando aquellos aspectos que percibidos en el mundo nos pasan desapercibidos. En este sentido se trata de una presentación nueva de lo ya conocido pero a una nueva luz que lo revela en su esencia. En la re-presentación hay un re-conocimiento de la realidad, un conocer de nuevo que no es meramente un volver a conocer lo que ya se conocía, un reconocimiento de lo ya conocido, sino un conocer algo más. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia¹¹². No es un mundo extraño de encantamiento, delirio o sueño, el que arrastra al espectador, sino que sigue siendo el propio mundo el que uno se apropia de una manera más auténtica al reconocerse más profundamente en él, pues sigue dándose una continuidad de sentido que reúne la obra de arte con el mundo de la existencia¹¹³. El concepto hermenéutico del arte reconcilia el momento autónomo (distancia estética) con la representación del mundo. Esta reconciliación o continuidad de sentido entre el mundo y la obra la explica Gadamer como la paradójica unión de participación (estar dentro, involucrado, comprometido) en una situación y contemplación (estar fuera, a distancia).

En efecto, la distancia que tiene el espectador frente al mundo cerrado de la representación, pero abierto a él, es la que le permite paradójicamente, participar. Observar a distancia es más que simplemente asistir imparcialmente al espectáculo que se le abre ante los ojos. Asistir quiere decir participar. Este es el significado que

¹¹¹ WM, p. 108.

¹¹² WM, p. 109.

¹¹³ WM, p. 127.

recoge la expresión griega *theoria*. *Theorós* es el que participa en una embajada festiva. El *theorós* es el espectador en el sentido más auténtico de la palabra, un sentirse arrastrado por la contemplación pero manteniendo la distancia que le permite ver y comprender¹¹⁴. Lo que se desarrolla ante él resulta tan distinto y destacado respecto a las líneas habituales de la praxis cotidiana del mundo, tan cerrado en un círculo autónomo de sentido, que le prohíbe cualquier participación orientada a fines prácticos, le lleva a un olvido de sí, y le permite captar desde su distancia, la unidad de sentido que se presenta delante de él y reconoce como una representación de su mundo cotidiano¹¹⁵. Como hemos dicho de la comprensión hermenéutica, distancia (estética) y participación, extrañamiento y familiaridad, el punto medio entre ambos es el verdadero *topos* de la hermenéutica. La obra de arte no es un objeto, sino la alteridad de lo propio, la unidad o el diálogo auténtico entre lo diferente y lo propio. Un diálogo en el que lo familiar y propio, aquello a lo que estamos acostumbrados y, por tanto, lo más difícil de comprender, aparece como un problema, como extraño, como distante, fuera de nosotros. Como vamos a ver, esto es lo que caracteriza esencialmente a la arquitectura a diferencia del edificio, mientras éste nos instala cómodamente en nuestro mundo sin cuestionarlo, cuando el edificio es arquitectura, se opone a ello, en rebeldía, y nos lo hace visible, lo representa.

1.2 La arquitectura como representación

Edificio y arquitectura

Una de las grandes aportaciones de la hermenéutica es que rehabilita y renueva algunos conceptos griegos en su sentido originario, como el de mimesis, sin caer en la interpretación académica de la teoría del arte del clasicismo según la cual el arte imita, en el sentido de copia y repetición, la realidad¹¹⁶. Fue este sentido enquistado en fórmulas académicas el que el arte moderno ignoró con plena conciencia y exploró nuevas y muy ricas posibilidades del arte. El arte moderno realizó una necesaria *tabula rasa* para evitar la repetición estéril de fórmulas consabidas. Lo que aporta la hermenéutica al arte moderno no es este sentido académico, sino el sentido original, griego, oculto en las fórmulas académicas que heredaron los artistas de finales del siglo XIX.

Lo que el momento mimético, representativo, aporta al arte es la relación con el mundo, relación perdida en la conciencia estética que disfruta de sí misma

¹¹⁴ WM, p. 118.

¹¹⁵ WM, pp. 121, 122.

¹¹⁶ Gadamer, H-G. "Dichtung und Mimesis". *Gesammelte Werke 8. Kunst als Aussage*. Tübinga: Mohr, 1985, p. 85.

característica del arte por el arte. Sin embargo, *mimesis* o representación no significan mera copia de la realidad, la hermenéutica reactiva el significado original de *mimesis* o representación oculto bajo las fórmulas académicas que interpretan la *mimesis* precisamente como copia o reproducción de la realidad. No debe sorprender, pues, que introduzcamos el término "representación" en un arte, la arquitectura, que tradicionalmente se ha considerado, junto a la música, no representativo, a diferencia de la pintura, la escultura o la literatura, artes que tienen un tema o un objeto, al que representan, pues es este significado de representación como copia de algo del mundo lo que la hermenéutica cuestiona. Según el significado originario, la *mimesis* es la representación del mundo en su verdad y como dice Gadamer:

"La mimesis parece válida ahora como lo fue en el pasado, en la medida que toda obra de arte, incluso en nuestro cada vez más estandarizado mundo de la cultura de producción de masas, todavía da testimonio de la profunda energía ordenadora que hace nuestra vida lo que es. La obra de arte proporciona un ejemplo perfecto de este característica universal de la existencia humana: el proceso sin fin de construir un mundo"¹¹⁷.

Ya Goethe y Schelling llamaron la atención sobre el carácter representativo de la arquitectura. Goethe distingue tres niveles en el arte de la edificación (*Baukunst*). El primero y más básico no merece el nombre de arte porque el edificio sirve sólo a las necesidades humanas de protección y confort. El edificio es arte sólo cuando se presenta al ojo como un todo armónico. Estos dos niveles se corresponden con el edificio funcional, por un lado, y con la arquitectura como objeto estético autónomo, por el otro. Pero Goethe añade otro nivel, que va más allá de la consideración estética, la arquitectura necesita algo más:

"La arquitectura no es un arte representativo. Pero en su nivel más elevado no puede evitar necesitar de la representación"¹¹⁸.

Schelling coincide con Goethe en que si la arquitectura debe erigirse al nivel del arte se tiene que distanciar del edificio funcional aún cuando debe permanecer siendo tal edificio:

"Mientras la arquitectura sirve las meras necesidades y es sólo funcional, sólo es esto y no puede ser bello al mismo tiempo. Esto sólo lo puede llegar a ser cuando se independiza

¹¹⁷ Gadamer, H-G, "Kunst und Nachahmung". GW8, p. 36.

¹¹⁸ Goethe, J. W. von. "Baukunst", *Gesamtausgabe*, ed. Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Stuttgart: Cotta, 1961, p. 671.

de las necesidades. Pero puesto que no puede llegar a ser absolutamente independiente, puesto que, finalmente, por su propia naturaleza, siempre una y otra vez limita con esas necesidades, se hace bella sólo cuando al mismo tiempo se hace independiente de sí misma, se convierte, por así decir, en la potenciación y libre representación de sí misma”¹¹⁹.

Tanto Goethe como Schelling reclaman el término “representación” para referirse a lo que necesita la arquitectura para ser una obra de arte fiel al edificio que también es inseparablemente. El término representación sirve a estos autores para distinguir la arquitectura del mero edificio.

Proponemos aquí también esta distinción entre edificio y arquitectura que consideramos de la mayor importancia. Hemos visto que John Ruskin propuso también esta distinción. El contexto en el que la hace es el de la problemática del ornamento como un aspecto estético añadido al edificio que satisface las necesidades de la vida práctica. El ornamento es el resultado arquitectónico de la comprensión del arte como experiencia estética autónoma de la vida. La arquitectura moderna, resultado de la eliminación del ornamento, construyó ornamentaciones u objetos estéticos autónomos.

También anunciamos esta distinción entre edificio y arquitectura al tratar el problema de la tecnología y las dos racionalidades que fragmentan la cultura entre la búsqueda de la verdad objetiva y exacta de la ciencia, y la comprensión del mundo de la vida que está en su base. Dijimos que la diferencia entre edificio (tecnología) y arquitectura (arte) reside en saber discernir lo que es cuantificable, objetivable de las condiciones previas del lugar y del programa, lo que podemos llamar las preexistencias, y lo que no. La arquitectura no se puede reducir sólo al cálculo, sino que involucra también un proceso de comprensión hermenéutica, es decir, de interpretación y de diálogo con lo dado del lugar y del programa.

El círculo hermenéutico en la arquitectura

Desde el punto de vista hermenéutico podemos decir que la arquitectura es en sí misma un fenómeno hermenéutico: construir significa decidir previamente y, por tanto, interpretar, cómo debemos habitar, cual debe ser la forma de nuestra habitación en el mundo¹²⁰. En tanto que tarea interpretativa tiene la forma del círculo

¹¹⁹ Schelling, F. W. J. von. *Philosophie der Kunst*, vol 5. *Sämtliche Werke*. Stuttgart and Augsburg: Cotta, 1959, p. 578.

¹²⁰ Trataremos con más detalle esta relación entre habitar y construir en la Parte IV, cap. 2 “Qué significa habitar?” más adelante.

hermenéutico. Ocurre con la arquitectura lo mismo que con la interpretación de un texto o una obra de arte, su significado no depende sólo de la obra (hay múltiples lecturas), sino también de cómo nos aproximamos a ella, de nuestros intereses y preocupaciones, prejuicios y anticipaciones de sentido. La interpretación consiste precisamente en modificar o incluso expulsar todos estos prejuicios en la lucha con la obra. Algo parecido ocurre con el edificio y el modo de habitar. Edificar es interpretar, tiene una función hermenéutica, en el sentido de que el arquitecto interpreta la manera de habitar en el mundo partiendo ya de una comprensión compartida, más o menos implícita (los prejuicios); y en su lucha con el proyecto la va modificando. Esta comprensión se representa y la comunica con su edificio y, si el edificio es arquitectura, la pondrá de manifiesto y lo hará de manera más autoconciente y más crítica, oponiéndose a la situación dada, proponiendo otro modo alternativo. Del mismo modo en nuestra comprensión de la arquitectura ocurre también una interpretación. Un edificio lo comprendemos partiendo de un modo de vida compartido, que comprendemos de modo más o menos implícito y que vamos comprendiendo en nuestra lucha con el edificio. El edificio promueve y refuerza un modo de vida que puede ser el mismo que todos ya compartimos o puede, si es arquitectura, proponer otro. El modo de habitar en el mundo se tiene que interpretar siempre de nuevo, como el significado de una obra de arte. La arquitectura participa en esta interpretación y nosotros debemos leerla en ella.

Pues bien, lo que hay que ver ahora con más detalle es la relación entre el edificio y la arquitectura. Toda arquitectura es también un edificio pero no todo edificio es arquitectura. El edificio es una condición necesaria pero no suficiente para que haya arquitectura. La diferencia entre edificio y arquitectura es la que hay entre un objeto de uso que forma parte del mundo de la vida cotidiana y una obra de arte que se separa de ella, toma distancia, para representarla. Veremos que la arquitectura representa el edificio, el entorno y el mundo, y lo hace representándolos en su verdad, la verdad del habitar en el mundo.

2 CRÍTICA A LA CONCEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA COMO SIGNO

2.1 Arquitectura y significado

Tipos de signos: indicaciones y expresiones

Hacia el final de la primera parte hemos criticado la pretensión de la arquitectura postmoderna de convertir los edificios en signos, en escenografías semánticas añadidas al edificio. Y hemos dicho, siguiendo a Frampton, quien a su vez comenta a Heidegger, que hay que pensar la arquitectura como una "cosa" más que como un "signo". ¿Qué es un signo? ¿Puede la arquitectura equipararse a un signo o a un conjunto de signos articulados que forman un lenguaje?

Roger Scruton en *The Aesthetics of Architecture* trata la cuestión del significado en arquitectura y si ésta se puede equiparar al lenguaje. El lenguaje se compone de signos, pero hay más tipos de signos que los lingüísticos. Distingue este autor dos tipos de signos, los "signos naturales" y los "signos no naturales"¹²¹. Ambos tipos de signos son los que Husserl en las *Investigaciones lógicas*¹²² llama indicaciones (*Anzeichen*) y expresiones (*Ausdrücke*).

Las indicaciones involucran dos objetos independientes relacionados a través de la asociación o la causalidad de tal manera que la presencia de uno refiere a la existencia del otro¹²³. Son signos de este tipo el humo como signo de fuego, las ruinas como signo de que personas una vez habitaron cierto lugar. La percepción de uno de los objetos (humo) no es un fin en sí mismo, sino que nos lleva a la presencia del otro aunque no esté presente (fuego). Hay una trascendencia en la conciencia de este tipo de signo pues nos lleva más allá de él. Siendo conscientes del signo somos conscientes de algo diferente del signo. La conciencia se bifurca, por decirlo de alguna manera, pues trascendiendo a lo que el signo remite no dejamos de percibir el signo: hay un solo dato pero dos objetos mentados, uno presente y el otro ausente. El

¹²¹ Scruton, R. *The Aesthetics of Architecture*. Methuen & Co Ltd. 1979, p. 159.

¹²² Hua XIX (Investigaciones lógicas). Investigación primera.

¹²³ Hua XIX. I §2.

objeto ausente indicado por el signo es establecido como real¹²⁴, presente, pasado o futuro. La relación entre el signo y lo que éste indica es externa, puesto que se trata de dos objetos independientes que pueden aparecer por si mismos a parte de la relación de indicación. Podemos estar en presencia directa del fuego sin haberlo anticipado antes por el humo. La ausencia de lo indicado es necesaria para el funcionamiento del signo, si vemos simultáneamente el humo y el fuego no decimos que el humo lo indique.

R. Scruton coincide con Husserl cuando dice que los signos naturales consisten en una relación natural, causal, externa, entre dos cosas. Los signos naturales no forman un lenguaje aunque a veces se abusa del término "lenguaje" para aplicarlo a todo tipo de signos y así se puede hablar, por ejemplo, del lenguaje de las expresiones faciales o el lenguaje de las nubes, pues las expresiones de la cara indican estados de ánimo o las nubes indican lluvia. Pero en todos estos casos sólo hay una inferencia de una cosa a otra y de cualquier cosa uno puede inferir cualquier otra. Así, se puede considerar que un edificio es un signo porque se puede inferir que habita gente en su interior pero decir, a raíz de que un edificio es un signo de este tipo, que la arquitectura es un lenguaje, se está haciendo un uso abusivo del término lenguaje.

Para establecer con más rigor si la arquitectura es un lenguaje hay que ver si no sólo es un signo natural, sino un sistema de signos no naturales, como los llama Scruton, o de expresiones, según Husserl. En la expresión, según Husserl,¹²⁵ no tenemos dos objetos independientes. El paradigma de la expresión es el lenguaje: el signo lingüístico expresa un significado (*Bedeutung*). Este tipo de signos los llamamos expresiones. La expresión es una unidad compleja hecha de palabras y significado donde ambos son inseparables, pues incluso cuando no entendemos una frase, porque, por ejemplo, es proferida en una lengua que desconocemos, los sonidos que oímos o las palabras que leemos los interpretamos como la expresión de un significado que podríamos comprender. Una expresión sin significado (un conjunto inarticulado de sonidos o de signos gráficos) no es una expresión. El significado es un objeto ideal que se puede realizar en diferentes expresiones: el significado "la mesa es de madera" se puede repetir en diferentes casos en que pronunciamos la frase, se puede parafrasear con diferentes palabras, se puede traducir a diferentes lenguas. Es uno de los hallazgos fundamentales de las *Investigaciones lógicas* de Husserl la comprensión del significado del lenguaje como objeto ideal, igual que lo son los objetos matemáticos¹²⁶.

¹²⁴ Sokolowski, R. *Husserlian Meditations*. Op. Cit., p. 112

¹²⁵ Hua XIX, I, §§5-15

¹²⁶ Más adelante, en el apartado "Cultura instrumental y cultura ideal" del capítulo *La cuestión del origen* de la tercera parte veremos qué tipo de idealidad (encadenada o libre) es propia de la arquitectura.

¿Es la arquitectura un lenguaje?

Establecida la diferencia entre ambos tipos de signos, se trata de ver si la arquitectura se puede considerar como un lenguaje, es decir, como un sistema de expresiones. Al respecto hay que tener en cuenta dos aspectos: el sintáctico o gramatical y el semántico. El primero se refiere a las reglas convencionales que gobiernan la articulación de las expresiones, el segundo al significado de las expresiones mismas. El lenguaje no se puede considerar sólo como un conjunto de normas que rigen la unión de partes entre sí para dotarlas de sentido, el aspecto sintáctico o gramatical, sino que para que haya un lenguaje debe haber además el aspecto semántico, el significado de las palabras. La arquitectura no es en sentido estricto, un lenguaje porque si bien sí que tiene el aspecto sintáctico, le falta el semántico.

Que la arquitectura sigue un orden sintáctico lo prueba paradigmáticamente el orden clásico. Un todo lingüístico es coherente en base a ciertas reglas y convenciones, y parece claro que la arquitectura tiene que gobernarse con reglas sobre la combinación y distribución de sus partes. De hecho esta es la concepción clásica de la belleza, por ejemplo, la de León Batista Alberti, quien describe la belleza en arquitectura como aquella organización de las partes en que nada puede cambiarse sin alterar el todo. La teoría clásica de los órdenes intenta precisamente ser fiel a este ideal de belleza. La organización o articulación de las partes en un todo ordenado parece un tipo de sintaxis como la del lenguaje: las partes de un edificio se juntan de tal manera que el significado del todo depende del modo de combinación de sus partes¹²⁷. Este orden "gramatical" está máximamente ejemplificado en el orden clásico pero cualquier estilo posee un orden identificable, una serie de reglas que dan coherencia al todo del edificio como una articulación normativa de sus partes.

Los edificios siguen una serie de reglas que dan coherencia al todo, pero debido a que esta sintáctica no se complementa con una semántica, no llegan a constituir un lenguaje. Las partes de un edificio como un arco, una puerta, un vestíbulo, no son expresiones, sino objetos físicos en el espacio. Según Scruton los edificios:

"no pueden llegar a ser verdaderos o falsos y, por tanto, no forman una unidad que podamos comparar con la de una frase"¹²⁸.

¹²⁷ Scruton, R. Op. Cit., p. 160, 161.

¹²⁸ Íbid., pp. 162-165.

En este sentido la arquitectura no puede concebirse como un sistema de signos lingüísticos porque no puede enunciar nada que sea verdadero o falso, es decir, porque le falta una semántica. Esto es ciertamente así con este significado de verdad, de "verdad" entendida como concordancia, adecuación o correspondencia entre un enunciado y la realidad. Pero, como hemos visto en el capítulo anterior y veremos todavía con más detalle en el siguiente, no es este concepto de verdad (verdad entendida como adecuación o, de modo análogo, representación entendida como copia) el que la hermenéutica reivindica tanto para el arte como para la comprensión de nuestra existencia o de nuestro habitar en el mundo.

Ahora bien, aun si en sentido riguroso la arquitectura no es un lenguaje, es decir, un conjunto de expresiones, y su aspecto indicativo o de signo natural, es irrelevante, ¿Podemos considerarla de algún modo como un signo o conjunto de signos? Debemos a la semiología, o ciencia general de los signos, la comprensión de los objetos culturales como signos. La semiología tiene como base filosófica los análisis de Heidegger del mundo cotidiano y su estructura significativa. Comprender el mundo como "significatividad" es uno de los hallazgos más importantes de la fenomenología hermenéutica de Heidegger y es a ella a la que ahora debemos dirigir nuestra atención para extraer dos conclusiones fundamentales para nuestro trabajo: la primera es que los objetos cotidianos del mundo tienen un significado eminentemente práctico que reciben del mundo, éste es el significado principal del edificio. La segunda es que ciertas situaciones y ciertos objetos, las obras de arte entre ellos, tienen la capacidad de sacar a la luz la estructura significativa del mundo, es esta capacidad de *hacer visible* el mundo (representarlo, como venimos diciendo) la que constituye el significado de la arquitectura como obra de arte. Es este hacer visible o manifestar —y no la correspondencia entre un enunciado o una obra de arte y la realidad— el sentido original, hermenéutico, de verdad; la verdad que se da en la comprensión de nuestro habitar en el mundo y la que se re-presenta, de modo ejemplar, en el arte.

Veamos pues primero los análisis de Heidegger sobre el mundo cotidiano y después la aportación de la semiología a la comprensión de la arquitectura como signo o sistema de signos articulados.

2.2 Significado del utensilio y del mundo como “significatividad”

El mundo cotidiano y el utensilio

Vamos a analizar de *Ser y tiempo*¹²⁹ las partes dedicadas al concepto de “mundo” donde Heidegger desarrolla unas descripciones fenomenológicas de la cotidianidad que son de enorme interés para la comprensión de la arquitectura. Recordamos previamente algunos aspectos básicos de *Ser y tiempo*. Heidegger describe el Dasein (ser humano) como *ser- en- el- mundo*, indicando que la relación con el mundo (y no su distancia como sujeto puro) es una característica esencial del ser humano. Prácticamente la totalidad de la primera sección del libro es un análisis de este ser- en- el- mundo que Heidegger analiza en sus partes: el *ser-en*, el *quién* es en el mundo y el *mundo* en el que es. El último capítulo de la primera sección está dedicado al modo fundamental del ser humano definido como cura o cuidado (*Sorge*). La segunda y última sección (publicada) repite el análisis de la primera pero bajo la perspectiva de la temporalidad originaria del ser humano entendida como sentido del ser del Dasein.

Con el término “Dasein” Heidegger evita explícitamente usar el término “ser humano” u “hombre”, con la intención de despertar otra manera de vernos, con nuevos ojos. En alemán habitual el término “Dasein” corresponde a nuestro término “existencia” pero etimológicamente significa “ser- ahí”. Con la palabra “Da-sein” se caracteriza al ser humano según su modo de ser¹³⁰, su modo de existir, y este modo de ser es, precisamente, *ahí*. Obviamente cualquier cosa está *ahí* en el sentido de localización espacial, pero nosotros estamos ahí en un sentido mucho más esencial y rico, tenemos un “ahí” como ninguna otra cosa lo tiene: nosotros *somos* nuestro “ahí”¹³¹. No ocurre que estamos ahí, en el mundo, por casualidad o accidente, sino que nuestro “ahí” es tan esencial a nosotros que no seríamos nada sin él y, correlativamente, el ahí, no sería nada sin nosotros. Sin el Dasein, el “ser-ahí”, podría haber otras cosas pero no habría nadie con quien relacionarse como cosas, no tendrían en absoluto ningún sentido.

¹²⁹ *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. La séptima edición (1953) establece la paginación para todas las ediciones posteriores, que son básicamente reimpressiones de la séptima. La paginación de Niemeyer se conserva en los márgenes de la *Gesamtausgabe* (volumen 2) o edición completa de la obra de Heidegger (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976). La 14ª edición (1977) es la primera que incluye las notas al margen de Heidegger. Hay dos traducciones de *Sein und Zeit* al castellano: *El ser y el tiempo*, tr. José Gaos (México, Fondo de Cultura Económica, 1951); y *Ser y tiempo*, tr. Jorge Eduardo Rivera C. (Madrid, Editorial Trotta, 2003), ésta última señala al margen los números de página de la editorial Niemeyer. Citamos con la abreviación SuZ y a continuación el número de página de la edición de Niemeyer.

¹³⁰ SuZ, p. 32.

¹³¹ SuZ, p. 133.

El Dasein es *esencialmente* "ser-en-el-mundo", donde "mundo" no es una colección de objetos, sino la totalidad de significados y propósitos dentro del cual podemos actuar. Nuestro mundo es el contexto en cuyos términos nos comprendemos a nosotros mismos y dentro del cual llegamos a ser quienes somos.

El gran hallazgo de Heidegger es comprender que "ser- en- el- mundo" es la nota esencial del ser humano (Dasein) y esto significa que no hay primero el ser humano y después establece una relación con el mundo, sino que ya desde el principio hay esta relación (se corresponde con el a priori de correlación intencional de Husserl). Con este punto de partida Heidegger se distancia de las perspectivas tradicionales de la filosofía según las cuales el modo de estar en el mundo es ante todo un modo teórico. Para Heidegger, en cambio, si queremos tener una buena comprensión del mundo y de nosotros mismos debemos captar cuál es nuestro modo primario de estar en el mundo y este modo primario y fundamental no es teórico, es decir, desinteresado, sino que es el modo de estar ocupado con algo, haciendo algo, estar en una tarea u otra. Aquí nos encontramos de nuevo con el "círculo hermenéutico"¹³² ¿cómo podemos comprender el mundo antes de ponerse explícitamente a teorizar sobre él? Según Heidegger *ya* comprendemos el mundo de modo implícito y sólo porque tenemos esta comprensión previa podemos luego hacerla explícita. Para poder preguntar o buscar algo debemos ya estar familiarizados con lo que buscamos o preguntamos. Sólo podemos obtener una comprensión clara de algo si ya es vagamente familiar. Sobre la base de una comprensión vaga o implícita que ya tenemos del mundo se trata de clarificar esta comprensión. Como hemos dicho, "lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él de forma correcta"¹³³ y aclararlo desde dentro. La hermenéutica se pregunta cómo es posible la comprensión siendo la hermenéutica misma el ejercicio de la comprensión, es decir, de nosotros mismos situados en el mundo que nos determina comprendiéndolo.

Heidegger, pues, empieza por tomar en consideración el mundo inmediato en que vivimos, según cómo estamos efectivamente en él, para realizar una descripción de lo que son las cosas en las situaciones ordinarias en que vivimos. Lo primero que constatamos desde esta aproximación es que lo que *no* hacemos con las cosas de manera habitual es relacionarnos con ellas desde una actitud teórica, sino desde las tareas cotidianas en las que usamos o nos ocupamos de las cosas de nuestro entorno¹³⁴. En este sentido, las cosas que nos rodean son primeramente útiles¹³⁵, sirven

¹³² SuZ. Pp. 7,8. El círculo hermenéutico lo hemos tratado más arriba en el apartado "La comprensión hermenéutica" del capítulo 1.1 *El arte como representación* de esta misma parte.

¹³³ SuZ, p. 153

¹³⁴ SuZ, p. 66. *Umwelt* o entorno es el mundo inmediatamente más cotidiano.

¹³⁵ SuZ, pp. 68, 69. *Zeug* o útil cuyo modo de ser es *Zuhandenheit* o "estar a la mano"

para algo, algo que es diferente del útil mismo y a lo que éste remite¹³⁶. Aquello a lo que el utensilio remite, remite a su vez a otra cosa. Por ejemplo, para usar el mismo de Heidegger, el martillo me sirve para clavar un clavo en la pared, el clavo me sirve para colgar un cuadro, el cuadro me sirve para crear un determinado ambiente en la habitación, etc. Todas las cosas de uso remiten a otras y todas estas remisiones forman una totalidad o conjunto de referencias o remisiones¹³⁷ un complejo entramado de relaciones funcionales en las que siempre estamos inmersos. Hay que notar que esta enorme complejidad lo es sólo para un análisis explícito pero para la misma cotidianidad es lo más fácil, lo más familiar. ¿Qué más fácil que usar un martillo, usar la calle como "instrumento para caminar" para coger el instrumento autobús, ir al trabajo para hacer tal tarea para obtener tal cosa con la cual podré hacer...?. Todo este entramado lo comprendemos implícitamente y es precisamente la comprensión de este entramado lo que permite comprender el utensilio individual.

Como dice Heidegger: "*una* útil no 'es', en sentido estricto, nunca"¹³⁸, sino que un útil sólo lo podemos comprender a partir de aquello a lo que remite es decir, a partir de la totalidad de remisiones que no es otra cosa que el mundo cultural con sus costumbres, hábitos y formas de vida que tejen el entramado de la vida cotidiana la cual es eminentemente práctica. Un utensilio es tal sólo porque se destaca sobre este fondo de tal manera que el utensilio nunca comparece aislado, sino que se disuelve en el contexto a partir del cual recibe su sentido, es decir, sabemos qué hacer con él. Como veremos a continuación, la obra de arte rompe este contexto y aparece siempre aislada, separada, escindida de la cotidianidad: toda obra de arte tiene un marco, incluso la arquitectura, y es función del marco precisamente aislar la obra del entorno, como hace también, como hemos visto, el juego y, especialmente, el juego del arte.

Ahora bien ¿cómo comparece el utensilio? Hemos dicho que a través del fondo práctico cotidiano sobre el que se destaca. Pero ¿cómo lo comprendemos cuando estamos inmersos en las tareas cotidianas? Según Heidegger, en el trato cotidiano el útil se nos hace presente, lo comprendemos, lo vemos, en nuestras ocupaciones o tareas en las que siempre (salvo excepciones, una de ellas es la percepción estética) estamos inmersos. Y este trato cotidiano tiene una modalidad de percepción que Heidegger llama "ver entorno"¹³⁹, término con el cual pone el énfasis en dos aspectos: primero, que la percepción es despreocupada, no se interesa por la cosa misma como cosa, es una mirada "distráida", teórica y estéticamente torpe, que

¹³⁶ SuZ, p. 68

¹³⁷ SuZ, p. 75, 76. *Verweisungsganzheit*

¹³⁸ SuZ, p. 68.

¹³⁹ SuZ, p. 69. *Umsicht*

sólo ve lo mínimo de la cosa para utilizarla, pasando por alto la multitud de aspectos de la cosa que no son necesarias para que la cosa haga lo que tiene que hacer. Segundo, que esta percepción no mira directamente la cosa útil, sino sus alrededores, su contexto, el entramado que da sentido al útil, todo aquello a lo que la cosa en cuestión remite para su uso adecuado. Aunque a este entorno tampoco lo mira explícitamente. Ve de una manera velada, implícita, el contexto funcional. De algún modo lo ve, si no, no podría usar la cosa en cuestión, pero no cae nunca bajo su mirada, es pasado por alto, es presupuesto implícitamente. Ocurre con el contexto, el fondo, lo mismo que con el objeto sobre el cual se destaca: se ve implícitamente pero no se dirige expresamente la mirada, es pasado por alto, dejado atrás. El utensilio se registra lo justo suficiente para usarlo, para hacer con él otra cosa, aquella a la que el objeto remite (y esto se repite sucesivamente con todo, todo el tiempo –salvo escasas, excepcionales, ocasiones). Igualmente el fondo se ve pero no se mira, también es pasado por alto, para centrarse en la cosa del caso. Se establece como un diálogo, nunca hecho temático, entre fondo y figura en el que no se mira ni uno ni otro, aunque se vean ambos de forma “desapercibida”, como a media luz.

Justamente lo contrario, mirar el objeto y su contexto, es lo que permite la obra de arte a diferencia del utensilio, o la arquitectura a diferencia del edificio. La obra de arte está ahí, sin más. No sabemos qué hacer con este objeto que tenemos delante. Una obra de arte forma parte de los objetos culturales y lleva la huella humana, muestra la presencia humana que la ha hecho, a diferencia de la cosa natural, pero a diferencia del utensilio, no lleva las huellas de su finalidad. Esto quiere decir que el contexto cotidiano (la totalidad de remisión funcional) no nos la hace comprensible, no invita a ningún tipo de acción. La obra de arte no la comprendemos desde el mundo, sino que ella abre el mundo, nos lo muestra, nos hace ver lo que ya está ahí pero que siempre pasamos por alto.

En *Ser y tiempo* justo a continuación de la caracterización de las cosas cotidianas como útiles, Heidegger muestra cómo el mundo, el contexto práctico de remisiones, se abre o revela precisamente cuando nuestros modos habituales de ocuparnos con las cosas se rompe en algún sentido, trastocando lo que damos por supuesto. La inutilidad de la cosa (característica de toda obra de arte auténtica, lo que tradicionalmente caracteriza a la belleza) interrumpe el contexto cotidiano y así lo hace visible. Heidegger describe tres modos de interrupción de la cotidianidad¹⁴⁰.

¹⁴⁰ SuZ, §16, p.73, 74

1. Cuando la cosa útil y familiar llama la atención, produce sorpresa o se hace conspicua (*Auffälligkeit*)¹⁴¹ por su inutilidad: una silla a la que se le ha roto una pata llama la atención en su ahora presencia inútil.

2. Cuando la cosa se vuelve impertinente, molesta (*Aufdringlichkeit*)¹⁴²: Algo que necesito para mi ocupación actual no lo encuentro y su ausencia hace a lo que tengo a mano inoportuno, impertinente en su estar ahí sin servir. Supongamos que estoy haciendo un puzzle y no encuentro una pieza, pero justo esta ausencia hace a las otras impertinentes, molestas, inoportunas (*Aufdringlich*) en su presencia inútil: "Mientras con más urgencia se necesita lo que falta... tanto más apremiante se torna lo a la mano. Se revela como algo que sólo está ahí, que sin aquello que falta no puede ser sacado adelante".

3. Cuando la cosa es rebelde u obstinada (*Aufsässigkeit*)¹⁴³. Mientras estoy ocupándome de mis cosas, me asalta otra que requiere con insistencia mi atención, justo ahora que no tengo tiempo, pero de la que debo ocuparme sin falta, su presencia es obstinada, su rebeldía me apremia: "sigue estando ahí y clama por su despacho". Por ejemplo, una ventana que debería haber limpiado hace tiempo, ahora obstinadamente evita ser pasada por alto.

Estos son los tres modos cotidianos de alterar la habitualmente suave textura de la vida cotidiana, suavidad que hace que las cosas las veamos sólo a medias por ser tan obvias. "Ahora nos hemos puesto en la posibilidad de poner a la vista el fenómeno" del mundo¹⁴⁴. Precisamente en estos tres casos de deficiencias se aleja el carácter de "a mano", la utilidad, y al hacerlo aparece como tal, y es ahí donde se ve su rasgo mundano. Estos modos de impedir la referencia contextual sirven a Heidegger para mostrar cómo, dentro de la cotidianidad, el mundo cotidiano se anuncia, se hace visible. Un instrumento consiste en un sistema de referencias y cuando el instrumento falla, su "para qué", su referencia, se hace explícita y, junto a ella, la totalidad de las referencias. Entonces, "con este todo se anuncia el mundo"¹⁴⁵. Pero el mundo que se anuncia no aparece como algo nunca visto antes, como si antes no existiera, sino como algo con lo que siempre se contaba y era, por tanto, ya sabido aunque implícitamente. Este es el sentido primario y fundamental de *ser en el mundo*, un estar que comprende de *antemano* el mundo como contexto de familiaridad, de confianza con las cosas.

¹⁴¹ *Auffälligkeit*. Rivera lo traduce como llamatividad, Gaos como sorpresa.

¹⁴² *Aufdringlichkeit*. Traducción de Rivera: apremiosidad, de Gaos: impertinencia.

¹⁴³ *Aufsässigkeit*. Traducción de Rivera: rebeldía, de Gaos: insistencia.

¹⁴⁴ SuZ., p. 74

¹⁴⁵ SuZ., p. 75

El sentido del mundo como significatividad

Cuando la familiaridad del mundo, el contexto o totalidad de referencias, se hace explícita, se puede comenzar a estudiar y analizar. Esto es lo que hace Heidegger cuando busca captar la mundanidad del mundo, aquello que hace mundo al mundo, el sentido del mundo. Y puesto que lo constitutivo del mundo es precisamente la totalidad de referencias, esto es, las referencias, para estudiar la mundanidad o sentido del mundo, lo que Heidegger hará será estudiar el *signo*¹⁴⁶, pues es esencial a él ser una referencia a algo. El signo es un instrumento, un objeto, que sólo tiene sentido por la remisión pues por su propia esencia remite a otra cosa. A diferencia de, por ejemplo, un martillo que a parte de remitir tiene una consistencia propia, una materialidad, peso, textura, etc., el signo sólo existe en la referencia. Como hemos visto antes, lo sensible del signo es trascendido hacia su referencia y por ello definíamos la obra de arte como opuesta al signo. El signo es la esencia de las cosas cotidianas como útiles y es, pues al estudio del signo al que Heidegger se dedica antes de centrarse en el estudio del sentido del mundo.

El signo que Heidegger pone como ejemplo es la señal de tráfico, en concreto, el intermitente de un coche. El intermitente, comprendido por los peatones y otros conductores, nos orienta sobre la dirección que tenemos que seguir, nos dice si debemos detenernos o seguir nuestra marcha, es decir, con la señal nos orientamos en el mundo. La señal nos da una vista general (*Übersicht*) explícita del entorno. Heidegger dice que el signo nos muestra aquello "con lo que nos conformamos"¹⁴⁷. El signo nos dice donde vivimos, donde estamos, en qué tarea y en qué momento de la tarea estamos¹⁴⁸. El signo es un instrumento peculiar que muestra explícitamente aquello que caracteriza a cualquier cosa cotidiana y, de este modo, muestra la estructura ontológica de todo útil, su esencial carácter referencial, la totalidad de referencia y, así, la mundanidad.

En el párrafo §18 de *Ser y tiempo* Heidegger expone la mundanidad del mundo empezando por la caracterización del instrumento como *Bewandtnis*, palabra que es el abstracto de la expresión "bewanden lassen mit etwas bei etwas", que quiere decir considerar algo como adecuado, conforme, que encaja en un contexto determinado. Aplicado a un instrumento quiere decir que es adecuado para, encaja en, la tarea. Este carácter de adecuación, encaje, ajuste, es lo que se recoge con la expresión *Bewandtnis*. Una vez establecida la estructura del objeto cotidiano como

¹⁴⁶ SuZ, § 17.

¹⁴⁷ SuZ, p. 84. *welche Bewandtnis es damit hat*

¹⁴⁸ Su Z, p. 79.

ajuste o adecuación al contexto inmediato, Heidegger comprende el sentido del mundo como la totalidad de ajuste (*Bewandtnisganzheit*)¹⁴⁹ de los instrumentos.

Ahora bien, toda esta totalidad en que las cosas cotidianas como instrumentos encajan, la adecuación para algo y este algo para otro y así indefinidamente, aparece en última instancia para alguien, las series de ajuste se detienen en algo que ya no es instrumento, sino el Dasein, el ser humano. Las posibilidades humanas son las que abren todas estas series. Las posibilidades humanas son lo que Heidegger llama "*Umwillen*", "por mor de" o "en aras de". El carácter de adecuado de una instrumento lo es para una tarea que alguien emprende y, así, el carácter de adecuado lo es para mí, yo me doy por satisfecho con este instrumento para realizar esa tarea porque cumple los requisitos necesarios para cumplirla. El ser humano se mueve en la totalidad instrumental pero él no es un instrumento más, sino aquél para el que esa totalidad es eficaz, aquél que la comprende. Por esto, la totalidad de adecuación, la mundanidad del mundo, es una *estructura significativa* que el ser humano comprende. Heidegger llama a la mundanidad del mundo, el sentido del mundo "significatividad" (*Bedeutsamkeit*)¹⁵⁰. De esta manera el mundo es el ámbito de significatividad que conecta todas las cosas en referencias mutuas, remitidas en última instancia a las posibilidades humanas. El mundo, también podemos decir, es el sistema de propósitos y significados que organiza nuestras actividades y nuestra identidad, y dentro del cual todas las cosas tienen sentido para nosotros. El mundo está dado de antemano como una estructura significativa, es un *a priori* de significado.

2.3 Semiótica de la arquitectura

El utensilio como signo y su significado: denotación y connotación

La descripción de Heidegger del mundo como estructura significativa constituye una descripción formal de la cultura concreta en que vive cada persona¹⁵¹. Así lo entendieron los semiólogos o semióticos de los años 60 que vieron un filón en las descripciones del Heidegger del significado de los objetos cotidianos. La semiótica parte de la comprensión ontológica de los objetos como signos y se propone analizar en estos términos las diferentes facetas de vida cotidiana, desde un menú de restaurante hasta un Citroën, desde la moda a la torre Eiffel. La semiótica, según Umberto Eco es:

¹⁴⁹ SuZ, p. 84. *Bewandtnisganzheit*. Traducción de Rivera: totalidad de respeccional, de Gaos: totalidad de conformidad. Totalidad de ajuste o de adecuación es la traducción que hace San Martín, J, *Teoría de la cultura*, Madrid, Síntesis, 1999, p, 164.

¹⁵⁰ SuZ, p. 87.

¹⁵¹ San Martín, J. *Teoría de la cultura*, Op. Cit., p. 165

“la ciencia que estudia *todos* los fenómenos como culturales, como si fueran sistemas de signos —partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales son sistemas de signos”¹⁵²

La semiótica o semiología, entendida como teoría general de los signos, fue fundada por F. Saussure (*Cours de Linguistique Générale*, 1916) y desarrollada por R. Barthes (*Éléments de sémiologie*, 1964) y los colaboradores de la revista *Tel Quel*. Barthes la aplicó a la arquitectura (*L'Architecture d'aujourd'hui*, en la revista *Tel Quel*). Umberto Eco (*La Struttura Ausente*, 1968) es quien más ha explorado el significado de la arquitectura desde el punto de vista de la semiótica.

Según la aproximación semiótica de Umberto Eco, la arquitectura es comprendida como un objeto cultural y, por tanto, como signo, del cual distingue dos significados: la denotación y la connotación. Eco se basa en la distinción de Stuart Mill según la cual una palabra denota un objeto o el tipo de un objeto y connota alguna idea o significado¹⁵³:

“Así pues, nuestra impostación semiótica reconoce en el signo arquitectónico la presencia de un significante cuyo significado es la función que éste hace posible”¹⁵⁴

Según Eco, todo objeto, incluido un edificio, denota una función y, al mismo tiempo, connota una serie de significados añadidos. El objeto de uso:

“no denota solamente su función; sino que implica una determinada concepción de la manera de habitar y de su utilización; *connota una ideología global* que rige la operación del arquitecto”¹⁵⁵

El objeto denota la función sobre la base de un código establecido de normas convencionales que consiste en hábitos, costumbres, formas de vida y expectativas.

“La forma denota la función basándose solamente en un sistema de expectativas y de hábitos adquiridos, y por lo tanto basándose en un código”¹⁵⁶

¹⁵² Eco, U. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1981, p. 323.

¹⁵³ Scruton, R. Op. Cit., p. 165.

¹⁵⁴ Eco, U. Op. Cit., p. 334

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 337

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 339

El código, esencial en la explicación de Eco, es el nombre para referirse a la significatividad del mundo expuesta por Heidegger, y que se concreta culturalmente en hábitos y costumbres de uso de los objetos. Eco comienza preguntándose cómo se constituye el código y lo ilustra con lo que debió ser la primera habitación humana:

“Intentemos colocarnos en el punto de vista del hombre de la edad de piedra que, según nuestro modelo hipotético, inicia la historia de la arquitectura. Movidó por el frío y la lluvia y siguiendo el ejemplo de algún animal u obedeciendo un impulso en que el instinto y la razón se mezclan de manera confusa, este hipotético hombre de la edad de piedra se protege en algún agujero en la ladera de una montaña, en una cueva. Protegido del viento y de la lluvia, de día o a la luz del fuego (asumiremos que ya lo ha descubierto), examina la cueva que lo protege. Nota la amplitud de la bóveda y la entiende como el límite del espacio exterior, el cual está (con su viento y lluvia) separado, y como el principio de un espacio interior, que puede evocarle alguna nostalgia difusa del útero, le llena con sentimientos de protección, y le aparece todavía como impreciso y ambiguo, visto bajo el juego de sombras y luces. Una vez la tormenta ha pasado, puede que abandone la cueva y la observe desde fuera; percibiría la entrada como un “agujero que permite introducirse en su interior”, y la entrada le recordaría la imagen del interior: agujero de entrada, bóveda, muros (o muro continuo de piedra) rodeando un espacio en su interior. Así toma forma una “idea de cueva” que es útil, al menos, como artilugio mnemotécnico, permitiéndole pensar en la cueva más tarde como objetivo posible en caso de lluvia; pero también le permite reconocer en otra cueva la misma posibilidad de protección que encontró en la primera. En la segunda cueva la idea de *esta* cueva es reemplazada por la idea de cueva en general –un modelo, un tipo, algo que no existe en concreto pero en cuya base puede reconocer un cierto contexto de fenómenos como “cueva”¹⁵⁷

Eco explica el origen del tipo u objeto ideal “cueva” por parte del hombre de la edad de piedra como la instauración de un sentido, una tarea, una función, un uso de un objeto¹⁵⁸. Comprender el significado de cueva es comprender la idea de cueva, el tipo de objeto que una cueva concreta ejemplifica. Las cuevas concretas, en términos de Eco, *denotan* “cueva”, el tipo de objeto. Comprender la idea o tipo “cueva”, esto es, el significado que una cueva concreta denota, quiere decir, en términos de Heidegger, que comprendemos la adecuación o ajuste del instrumento cueva para protegerse. Y también, simultáneamente, connota sentimientos de protección, asociados al útero.

¹⁵⁷ Ibid., p. 325

¹⁵⁸ Sentido que luego se sedimenta en unos comportamientos materiales concretos que son incorporados al acervo cultural. Ver San Martín, *Teoría de la Cultura*. Op. Cit., p. 182. Más adelante al tratar el origen de la arquitectura, Parte III, capítulo 1 “El origen de la arquitectura” volveremos sobre este texto.

La denotación es el significado primero de un objeto, aquello para lo que sirve, su referencia, en términos de Heidegger. Todo objeto denota por su encaje en la totalidad instrumental. Lo que aporta Eco a este concepto de significado es que el significado es hecho *explicito*. Denotar una función no es sólo tener esa función, sino comunicarla:

“El objeto de uso es, desde el punto de vista comunicativo, *el significante del significado denotado exacta y convencionalmente, y que es su función...* Así el significado primario del edificio son las operaciones que se han de hacer para habitarlo (el objeto arquitectónico *denota una forma de habitar*)”¹⁵⁹

Una silla no sólo es una silla sino que denota una silla, es decir, dice “soy una silla” y lo comunica con su forma según unos hábitos y expectativas. Denotar una función es articularla como mensaje, hacerla inteligible públicamente. Esta distinción, que un objeto no sólo es un objeto sino que denota el tipo de objeto que es, es necesaria para dar cuenta del posible error de tomar una cosa como lo que no es. Así, un edificio puede denotar una función que no posee (una falsa ventana puesta por razones compositivas de la fachada) o poseer una función que no denota (un pilar que en realidad sirve como tubo de desagüe), en ambos casos el objeto comunica una función que no tiene, es decir, denota un tipo de objeto que no es. También puede ocurrir que objetos que declaran su función de manera evidente para nosotros puedan ser mal interpretados. Según el ejemplo de Eco¹⁶⁰, un indígena de una civilización lejana sin contacto con la occidental, recién llegado a una ciudad europea, no sabría interpretar un ascensor porque desconoce nuestro código de hábitos y podría a interpretarlo como un objeto mágico.

Eco aporta también otro aspecto que hay que tener en cuenta del significado de los objetos, su connotación. El objeto no sólo denota, comunica, su función, el tipo de objeto que es, sino que tiene otros significados connotados. La silla *Barcelona* de Mies van der Rohe, denota una función y al mismo tiempo tiene otros significados: nos habla de elegancia, gusto del propietario, sofisticación. Estos otros significados añadidos están connotados por el objeto. La silla denota su función primaria y connota una serie de funciones secundarias. Tiene un significado primario y varios significados secundarios:

“Una silla me dice primero de todo que puedo sentarme en ella. Pero si la silla es un trono permite algo más que sentarse: sirve para sentarse con cierta dignidad, para

¹⁵⁹ Ibid., p. 336

¹⁶⁰ Ver Ibid., p. 338

corroborar el “sentarse con dignidad” del usuario –quizá mediante varios signos accesorios connotativos de “realeza” (águilas en lo apoya brazos, un alto y coronado respaldo, etc.). Incluso la connotación de dignidad y realeza pueden ser tan funcionalmente importantes que la función básica, sentarse, puede distorsionarse: un trono, parra connotar realeza, pide a menudo que la persona se siente rigidamente e inconfortablemente (junto con su cetro en su mano derecha, un globo en la izquierda y una corona en la cabeza) y, por tanto, se sienta “pobrementemente” con respecto a la *utilitas* primaria. Así sentarse es sólo una de las funciones del trono –y sólo uno de sus significados, el primero pero no el más importante”¹⁶¹

Del mismo modo podemos aproximarnos al significado de una catedral gótica y una iglesia renacentista. Ambas denotan su función primaria, es decir, significan el tipo de edificio “iglesia” o “templo”, un lugar donde la gente se reúne para adorar a dios. Es decir, la iglesia gótica y renacentista, a pesar de sus diferencias de estilo, se parecen a iglesias, encajan en el tipo “iglesia”. Pero a parte de este significado primario, la catedral significa también la ciudad celestial, la Jerusalén celestial o el templo de Salomón¹⁶². Y la iglesia renacentista significa el orden ideal-matemático del cosmos en armonía con el hombre¹⁶³. Las connotaciones cambian a lo largo de la historia y el arquitecto debe buscar los medios adecuados a su época para comunicar estos significados secundarios. Si éstos no se comprenden no se comprende el lenguaje de la arquitectura, no se comprende cada estilo particular. Como dice Eco, la arquitectura implica una determinada concepción de la manera de habitar; connota una ideología global que rige la operación del arquitecto¹⁶⁴. Mediante las connotaciones o significados secundarios añadidos a la función denotada, el edificio comunica una comprensión del mundo, una manera de estar en el mundo, la de una época o la de un sólo individuo como ocurre en nuestro tiempo en que es difícil identificar una única comprensión del mundo compartida.

Podemos reformular con las distinciones de Eco la diferencia, que él no hace, entre edificio y arquitectura, expresada ahora en términos de significado. Los significados primarios, funcionales, los atribuimos al edificio. Las connotaciones a la arquitectura. El edificio denota su función, significa el tipo de edificio que es y lo comunica públicamente en base a un código compartido de hábitos y expectativas: una casa, un teatro, un museo, un juzgado, denotan cada uno el tipo de edificio que es, cada uno dice lo que es y lo dice mediante un repertorio formal que es

¹⁶¹ Ibid., p. 341

¹⁶² Simson, Otto von. *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Alianza Editorial. Madrid. 1980, pp. 40, 41.

¹⁶³ Wittkower, R. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial. 1995, p. 32.

¹⁶⁴ Eco, U. Op. Cit., p. 337

reconocible por todos porque el significado de la mayor parte de los elementos arquitectónicos está tan introducido en la práctica cotidiana que lo damos por supuesto. Ningún arquitecto puede diseñar nada funcional sin el apoyo de una codificación previa perfectamente familiar. Comprendemos todos una puerta, un vestíbulo, un teatro, un museo. Puede haber casos problemáticos cuando se introduce un nuevo elemento arquitectónico o cuando elementos familiares reciben una forma radicalmente nueva que pueden pedir cierta descodificación pero no puede negar el código de hábitos y costumbres, en su conjunto, pues simplemente estaría diseñando para otro mundo, como le ocurre al indígena del ejemplo anterior¹⁶⁵.

La arquitectura, en cambio, connota los significados secundarios, la posición o actitud ante el mundo. Esto supone un problema para la arquitectura moderna. ¿Qué connota la arquitectura moderna? Si en épocas pasadas la arquitectura significaba una sola comprensión del mundo compartida y esencialmente religiosa, la modernidad se define por una pluralidad de visiones. Así podemos decir que la arquitectura connota la era de la máquina (Rayner Banham), la libertad y la democracia (Bruno Zevi), un nuevo concepto espacial (Siegfried Giedion). Hay diferentes perspectivas y quizá lo más adecuado sería decir que esto es lo que connota la arquitectura moderna: la incertidumbre de nuestra época. Nuestra comprensión del mundo es la desconfianza de cualquier comprensión que se erija como única.

Un caso interesante es el funcionalismo de la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX. El funcionalismo pretende que los edificios son sólo funcionales, que la forma sigue a la función. Parece que este tipo de arquitectura pretende eliminar toda connotación para sólo denotar la función, es decir, la arquitectura pretende ser sólo edificio. Pero Eco demuestra esta imposibilidad, cualquier objeto, hasta el más funcional, como un martillo, un coche o un teléfono, no sólo denota sino que inevitablemente lleva connotaciones consigo. Así el edificio funcionalista para funcionar debe significar cómo se tiene que usar (sin engaños, con honestidad constructiva) –esto es lo que pretende este tipo de edificios – pero, lo quiera o no, también connotará la idea de función, comunicará y promoverá una comprensión del mundo según la cual lo más importante es la función y la eficacia.

Crítica a la comprensión de la arquitectura como signo

La denotación como el significado funcional de un objeto es consecuente con la descripción heideggeriana. Decir que el objeto útil significa su función es decir que

¹⁶⁵ Ver Ibid., p. 340

el objeto remite a otra cosa, aquello para lo que sirve. Lo que aporta Eco a esta explicación es que esta referencia es explícita en los objetos, algo que Heidegger reserva sólo al signo. Hemos dicho que la remisión, el "para qué", no es explícita en el objeto (sólo se hace explícita cuando el objeto falla) y en cambio sí que lo es en el signo, cuya función es exclusivamente remitir. Eco, como los semiólogos en general, interpretan los objetos como signos y, de este modo, trasladan a ellos su función referencial explícita. Esta aportación, ciertamente interesante para interpretar los objetos de uso cotidiano, resulta sin embargo insuficiente para la arquitectura si queremos ver en ella una obra de arte y no sólo un objeto de uso como cualquier otro, un martillo, por ejemplo.

La aportación de la semiótica de Eco a la arquitectura radica en llamar la atención sobre el significado de los objetos culturales, que estos "hablan" y nos comunican unos mensajes que hay que saber leer para poder comprenderlos. Sin embargo, hay que someter a crítica que esta explicación sea adecuada a la arquitectura *a diferencia del edificio*. De todo se puede decir que denota, un martillo, un árbol o un edificio son comprendidos como "martillo", "árbol" y "edificio", denotan esta clase de objetos. Y estos objetos, como cualquier otro, llevan consigo toda una serie de connotaciones, nos sugieren, por asociación, diversos sentimientos, ideas, valores. Pero queda sin explicar la especificidad de la arquitectura, es decir, la manera peculiar en que ciertos edificios logran "denotar" el tipo de objeto que es. Los edificios denotan el tipo de edificio que ejemplifican, pero hay que ver en qué sentido específico la arquitectura, a diferencia de cualquier otro utensilio —incluyendo los *meros* edificios—, puede denotar el tipo de edificio que es. Y es precisamente esta manera específica que tienen ciertos edificios de señalarse a si mismos, de explicitarse como siendo un tipo determinado de edificio lo que los convierte en arquitectura, en obra de arte. En una palabra, Eco nos permite comprender que un edificio denota el tipo de objeto que es, como un martillo también denota el tipo de objeto que es, pero lo que no permite comprender es la diferencia entre un edificio y una obra de arquitectura. Parece que Eco niegue a la arquitectura su carácter de arte y la equipare al resto de objetos funcionales de la vida cotidiana, pero si queremos preservar para la arquitectura su posición en el ámbito del arte; si aceptamos que hay una diferencia entre arquitectura y edificación, entonces debemos comprender el significado de la arquitectura como diferente del resto de objetos funcionales y compartida por el resto de las obras de arte.

3 LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

3.1 La arquitectura como representación del edificio, del entorno y del mundo

Hemos visto y comprendido de los análisis de Heidegger en *Ser y tiempo* que todos los objetos del mundo significan en virtud de sus remisiones prácticas. Estas remisiones son implícitas en la medida que el mundo permanece velado en el fondo, y sólo el signo, entre todos los objetos, remite explícitamente pues sólo en la remisión se agota la función del signo. El signo pone de manifiesto lo esencial de todo objeto de uso cotidiano. También hemos visto que la semiótica, al menos en el caso de Umberto Eco, considera que los objetos cotidianos denotan explícitamente su función y, por tanto, los comprende como signos. Entre los objetos cotidianos, Eco incluye a la arquitectura y de este modo la reduce a signo, la equipara al edificio y le niega su estatus artístico. Pero nuestro propósito es reconocer y dar cuenta de la diferencia entre la arquitectura y otros objetos funcionales que llenan la vida cotidiana, incluido el edificio. A tal fin debemos volver a los análisis de Heidegger en *Ser y tiempo* y ampliarlos a los que hace de la obra de arte en *El origen de la obra de arte*.

Del utensilio a la obra de arte

Recordemos primero la manera en que en los objetos cotidianos se anuncian explícitamente las referencias y, con ellas, el mundo. Heidegger muestra cómo el mundo se abre o se revela cuando nuestras maneras usuales de tratar con las cosas se interrumpen de algún modo, como fisuras en el contexto dado por supuesto. Cuando el objeto falla, su uso (su "para qué") se muestra. Vimos que había tres modos cotidianos en que el objeto falla, tres modos de interrupción de la cotidianidad, de alterar la habitualmente suave textura de la vida cotidiana, suavidad que hace que las cosas las veamos sólo a medias por ser tan obvias. Una silla que se rompe llama la atención, se hace *conspicua*, en su ahora presencia inútil. Una cosa que necesito me falta y su ausencia hace lo que tengo a mano inoportuno, *impertinente*, por su ineficacia. Algo que debo hacer con urgencia me apremia obstinadamente, me

asalta como una presencia rebelde. Llamatividad (*Auffälligkeit*), impertinencia (*Aufdringlichkeit*) y rebeldía (*Aufsässigkeit*) constituyen turbulencias, interrupciones, detenciones, del contexto cotidiano. Aunque Heidegger no se ocupa de arquitectura en *Ser y tiempo*, sino que su objetivo es mostrar cómo dentro de la vida cotidiana el mundo se revela, se abre, sí que se ocupa de arquitectura y de la obra de arte en general en *El origen de la obra de arte* donde interpreta precisamente la obra de arquitectura como aquella que tiene la capacidad de abrir un mundo. Hay pues una conexión entre la arquitectura y los tres modos de interrupción de la cotidianidad: en ambos casos se abre o se manifiesta el mundo. La relevancia que estos tres modos de abertura del mundo tiene para la comprensión de la obra de arte es, pues, manifiesta¹⁶⁶ y pide una aproximación a la comprensión de la obra de arte en términos de esos tres modos cotidianos de deficiencia.

A continuación ofrecemos una interpretación de la caracterización de la obra de arte, en concreto la arquitectónica, como aquella que tiene la capacidad de abrir un mundo, tal como es expuesta en *El origen de la obra de arte*¹⁶⁷, a la luz de esos tres modos de abertura del mundo puestos de manifiesto en *Ser y tiempo*.

Dice Heidegger en *El origen de la obra de arte* a propósito de un templo griego:

“Cuando se lleva a cabo una obra a partir de éste o aquel material —piedra, madera, metal, color, lenguaje, sonido— se dice también que la obra está hecha de tales materiales... A la hora de fabricar un utensilio, por ejemplo, un hacha, se usa y se gasta piedra. La piedra desaparece en la utilidad. El material se considera tanto mejor y más adecuado cuanto menos resistencia opone a sumirse en el ser-utensilio del utensilio. Por el contrario, desde el momento en que se instala un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que se destaque en lo abierto del mundo de la obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra”¹⁶⁸

¹⁶⁶ Cf. Harries, K. Op. Cit., p. 281.

¹⁶⁷ *Der Ursprung des Kunstwerkes* es una conferencia pronunciada por primera vez en Friburgo de Brisgovia en 1935; el epílogo fue escrito parcialmente más tarde y un suplemento añadido en 1956. Se encuentra en la compilación de textos del propio Heidegger *Holzwege* (1950) en el tomo 5 de la *Gesamtausgabe* (Frankfurt/M). Hay una traducción castellana (H. Cortés y A. Leyte) “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque*. Madrid, Alianza Editorial. Citamos GA 5 con el número de página a continuación.

¹⁶⁸ GA 5, pp. 34, 35.

El templo atrae la visión sobre sí, sobre su forma y sus materiales, porque no se resuelven en su utilidad, sino que brillan, a diferencia de lo que ocurre con un utensilio como un hacha. La arquitectura no permite que desaparezca su forma y su material. Pero no sólo la obra capta nuestra atención sobre sí, sino también sobre el entorno, el paisaje:

“Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia, el brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hace que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inmóvil de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente *physis*. Ésta ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos *tierra*.”¹⁶⁹

A través del templo, y podemos generalizarlo a toda obra de arquitectura, el entorno es visto otra vez (re-presentado), a una nueva luz. Heidegger dice del templo que “allí alzado”, en su “seguro alzarse”, “aguanta firmemente”. Lo que aguanta firmemente se enfrenta a lo que pueda oponerse, como en un combate el templo se enfrenta al entorno. “Combate” se dice en griego “polemos” que Heidegger traduce como *Auseinandersetzung* o confrontación. La arquitectura consiste en su *enfrentamiento* a lo dado, al contexto preexistente. El enfrentamiento o confrontación significa aquí separar de tal manera que lo separado se hace visible al quedar aparte, enfrente de lo que se ha separado. En este sentido el edificio levantándose sobre la tierra que lo soporta, se separa y distingue de la tierra (se en-frenta a ella) viéndose entonces el uno y la otra. Del mismo modo se enfrenta al entorno preexistente del cual destaca como figura sobre un fondo y pone, así, el paisaje a distancia, entre paréntesis o enmarcado, de manera que deja ver a uno y a otro en su diferencia y en su mutua pertenencia. Confrontándose al contexto en vez de someterse a él, la obra de arquitectura es la luz que ilumina sus alrededores.

¹⁶⁹ GA5, p 31



Ville Savoie. Le Corbusier. Poissy. Francia, 1929. Paisaje enmarcado por el edificio.

Usando una terminología nueva, extraña a *Ser y tiempo* y sobre la que volveremos, Heidegger dice que el templo trae aquí la *tierra* (lo que los griegos llamaban *physis*), aquello sobre lo que “el hombre histórico funda su morada en el mundo”, pero también abre este *mundo*, donde “mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo”¹⁷⁰, es decir, un mundo es el contexto que da significado (significatividad) a todas nuestras acciones y pensamientos:

“Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas las vías y relaciones en las que el nacimiento y la muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico.”¹⁷¹

¹⁷⁰ GA5, p. 33

¹⁷¹ El templo que Heidegger toma de ejemplo en esta obra es el llamado “templo de Poseidón”, dedicado a Hera, del año 450 a.C. Es conveniente decir que, como señala Rykwert (*The dancing Column. On Order in Architecture*. MIT Press, 1999, p.380), este templo no está, como dice Heidegger, “en medio de un escarpado valle rocoso” (GA5, p. 30), sino en una llanura fértil llena de plantas y flores, tampoco está aislado (como ciertamente lo están otros pero no éste) sino junto a un ágora, un teatro y todos los edificios representativos de una ciudad próspera.



Templo de Poseidón. Paestum, 450 a.C. Comentado por Heidegger en el *Origen de la Obra de arte*.

La obra-templo abre el mundo del pueblo griego, es decir, el templo representa y revela este mundo, el contexto relacional o estructura de la significatividad expuesta en *Ser y tiempo*:

1. La obra arquitectónica en la medida que también es una obra de arte, es un edificio que porque provoca una interrupción del contexto cotidiano, se hace a sí mismo conspicuo, llama la atención y se hace presente (*Auffällig*). La arquitectura llama la atención por su inutilidad con la cual se propicia la percepción estética. Obviamente no cualquier cosa por ser inútil es un obra de arte, pero sí es cierto que toda obra de arte es inútil y es la inutilidad la que predispone a la actitud estética. El ornamento y las proporciones son, entre otros, medios de ruptura con un contexto regido por la funcionalidad y la utilidad. No hay que confundir la llamatividad de la arquitectura con la mera novedad sujeta a la moda que llama la atención sobre sí por medio del espectáculo, si bien esta posibilidad queda abierta por la experiencia estética.

2. En tanto que inútil la obra arquitectónica se inserta en un contexto determinado haciendo el contexto mismo impertinente (*Aufdringlich*), está ahí con impertinencia, con indiscreción, no se deja pasar por alto. Toda obra de arquitectura pone los edificios del entorno y el entorno mismo a la luz del mundo que ha abierto, uno que no se rige por la funcionalidad. Como dice Heidegger a propósito del templo griego: "Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire"

Con esta aclaración no queremos negar la validez de lo que dice Heidegger, sólo aportamos un preciso dato historiográfico, muy a menudo pasados por alto por los filósofos.

3. En este sentido la obra es obstinada, rebelde (*Aufsässig*), no se deja integrar en el contexto dado sin hacer oír su voz, sin querer cambiarlo con su sola presencia. "Se levanta ahí manteniéndose tercamente".

El edificio como utensilio y la arquitectura como "abertura"

La experiencia del arte tiene esta capacidad de, primero, separarse, distanciarse del aspecto práctico de las cosas y nuestra actitud práctica hacia ellas y, después, de elaborar la experiencia sobre esta nueva base ganada con la distancia. En el *Origen de la obra de arte* Heidegger pone en relación la obra de arte con un utensilio, en este caso el cuadro de Van Gogh de unos zapatos, para mostrar la diferencia entre ambos:

"la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio... Por el contrario, el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella"¹⁷².



La obra de Van Gogh, comentada por Heidegger en el *Origen de la obra de arte*.

Si un utensilio como unos zapatos necesitan de la pintura para poder llegar a verlos, para que se manifiesten como zapatos, otro tipo de objeto de uso, los edificios, no necesitan de una obra de arte pictórica, *ellos mismos se hacen visibles cuando llegan a ser arquitectura*. La arquitectura representa el edificio y el entorno en que está. Cuando unos zapatos funcionan bien no los miramos ni reparamos de qué material están hechos. Sólo los miramos, como hemos dicho, cuando algo falla. Entonces, de golpe, lo familiar pasado por alto, se hace plenamente visible. Naturalmente el edificio no tiene que fallar para que lo miremos, para este fin está la

¹⁷² GA5, p. 25

arquitectura que hace de marco para que lo miremos. Cualquier arquitecto quiere y debe hacer un edificio que funcione pero una cosa es hacer que el edificio funcione y otra es conseguir *además* mostrar esa funcionalidad. Igualmente, utiliza una serie de materiales constructivos adecuados a la función, pero otra cosa es hacer visible la naturaleza de estos materiales. Hay que distinguir el edificio que meramente utiliza las propiedades de los materiales según su función, de la arquitectura que representa estos materiales y así revela sus propiedades. Representando los materiales, la arquitectura revela su ser. Esto quiere decir que los materiales están trabajados de tal manera que atrapan nuestra mirada y nos hacen detener de nuestras actividades, así paramos atención en las cosas para simplemente *verlas*.

En términos parecidos Hegel explica la columna como la representación (*Darstellung*) del más simple y básico elemento constructivo de soporte:

“La columna ... se diferencia... de los meros postes. Pues el poste está plantado inmediatamente en tierra y termina de modo igualmente inmediato allí donde se coloca una carga sobre él. Por eso su longitud determinada, su inicio y su final, aparecen por así decir sólo como una delimitación negativa, como una determinación contingente que no le conviene por sí mismo. Pero comenzar y terminar son determinaciones que implica el concepto mismo de la columna sustentante y que por consiguiente deben también aparecer en ella misma como momentos suyos propios. Esta es la razón de que la arquitectura bella desarrollada le asigne a la columna una base y un capitel.

Para que su arranque no aparezca como indeterminado y contingente, debe tener un pie que se le haya dado intencionadamente, sobre el que está y que da a conocer su arranque explícitamente como arranque. Por tanto, el arte, por una parte quiere decir: aquí comienza la columna; por otra: quiere que salte a la vista la firmeza, el seguro estar ahí y, por así decir, sosegar la vista a este respecto. Por la misma razón hace que la columna termine con un capitel que tanto anuncia una determinación propiamente dicha de sustentación como también quiere decir: aquí termina la columna... Por tanto, por mucho que base y capitel vayan más allá de la mera necesidad, es preciso sin embargo no considerarlos como un adorno superfluo... su longitud determinada y el doble límite de la misma por abajo y por arriba, así como su sustentación... deben ser representados como inmanentes a ella misma”.¹⁷³

Lo mismo ocurre con los otros elementos del templo: los triglifos del entablamento representan las incisiones de las cabezas de las vigas de madera que

¹⁷³ Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989, pp. 489, 490

apoyan sobre el arquitrabe.¹⁷⁴ Y con el frontón se representa la cubierta a dos aguas pero no porque el clima lo pida, sino porque expresa un elemento del edificio que no está hecho para soportar, sino para ser soportado. Todos estos elementos que representan el edificio y, así, lo perfeccionan, lo muestran en su esencia, en su "lógica", serán totalmente superfluos, mera decoración, si se consideran sólo desde un punto de vista mundano, estrictamente funcional, desde el punto de vista del edificio.

3.2 La arquitectura como representación de la verdad

Los análisis de Heidegger de la cotidianidad y de los modos en que el mundo se abre en la interrupción de las tareas cotidianas, nos han permitido comprender la obra de arte, y la arquitectura en particular, como aquélla que permite abrir un mundo o representarlo, en términos de Gadamer. Dicho en nuestros términos, la diferencia entre edificio (utensilio cotidiano) y arquitectura (obra de arte) mantienen la siguiente relación: la arquitectura re-presenta el edificio y el entorno de tal modo que consigue abrir el mundo histórico al que pertenece la obra, el contexto u horizonte dentro del cual reciben el significado todas las cosas y nosotros mismos. Esta capacidad de abertura, de manifestar, de hacer visible, el mundo no es ora cosa que la verdad en sentido hermenéutico. Hemos introducido la obra de Heidegger *El origen de la obra de arte* para ver la conexión entre los análisis de *Ser y tiempo* y la problemática de la obra de arte pero en esta obra han aparecido algunos términos nuevos, a parte del de "mundo", como el de "tierra" y el de "combate". Veamos ahora esta última obra con un poco más de detalle a fin de comprender el significado de estos términos y el sentido que tiene la representación o mimesis de la verdad (entendida como abertura o manifestación) en la comprensión de la obra de arte según Heidegger.

La puesta en (la) obra de la verdad

Heidegger comienza¹⁷⁵ *El origen de la obra de arte* con un círculo conceptual: por un lado, la obra de arte normalmente se considera que surge de la actividad del artista, el artista es en este sentido el origen de la obra. Por otro lado, el artista es lo que

¹⁷⁴ Esta interpretación ha sido puesta en cuestión por Joseph Rykwert (*The Dancing Column*. Op. Cit.). Con razón, pues los triglifos tendrían que estar sólo en los entablamentos laterales donde apoyan las vigas y no en los frontales.

¹⁷⁵ Seguimos el artículo de Sallis, J. "Heidegger's Poetics: The Question of Mimesis" en *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Herausgegeben von Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1989. pp. 175-188.

es sólo en virtud de su obra, de modo que la obra es el origen del artista como artista: "el artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista"¹⁷⁶. Pero Heidegger rompe este círculo abriéndolo a un tercer elemento. En la obra de arte hay algo más que ser producido por cierta actividad del sujeto, algo más que abre el círculo. Este algo más parece que puede ser la *mimesis* que introduciría, más allá del artista y de la obra, el mundo o alguna cosa del mundo. Sin embargo, esto nos haría recuperar el sentido tradicional de *mimesis* de modo que la obra de arte miméticamente copiaría algo existente en el mundo. Heidegger no procede de esta manera, sino que dice que aquello que excede la relación mutua entre artista y obra es aquello de lo que ambos reciben su nombre: el arte:

"El artista y la obra son en sí mismos y reciprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte"¹⁷⁷

En un momento crucial del libro Heidegger describe el cuadro de Van Gogh al que hemos hecho referencia en el apartado anterior, en que se representan un par de zapatos y dice que el cuadro muestra lo que los zapatos son en verdad. En esta primera aproximación al sentido del arte Heidegger dice que la obra de arte trata de la verdad y da la siguiente definición de arte: arte es el "ponerse a la obra de la verdad" (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*)¹⁷⁸, definición que debe entenderse en su doble sentido:

1. *Ponerse la verdad en obra*, en el sentido de que la verdad se pone manos a la obra, se realiza, ocurre.

2. *Ponerse la verdad en la obra de arte*, en el sentido de que la verdad está en la obra.

La verdad se pone en obra poniéndose en la obra de arte. Ahora bien ¿Qué es la verdad? Si se entiende como la correspondencia con la realidad, en el sentido de que un enunciado es verdadero o falso, entonces se puede entender la obra de arte como imitación o representación de la realidad en el sentido del arte clásico. En este caso:

"La reproducción de lo ahí presente exige coincidencia con lo ente, la adaptación a éste o *adaequatio*"¹⁷⁹

¹⁷⁶ GA5, p. 7

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ GA5, p. 25

¹⁷⁹ Idem.

Pero los zapatos de Van Gogh, dice Heidegger, no copian simplemente un par de zapatos existentes: esta concepción de la *mimesis* como copia de alguna cosa existente en el mundo es “la opinión que afortunadamente se ha superado”¹⁸⁰ (superación que, como hemos visto, se debe al giro subjetivo del arte moderno).

“Así pues, en la obra no se trata de la reproducción [*Wiedergabe*] del ente singular presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de la cosa”¹⁸¹

Y añade:

“Pero ¿dónde está y cómo es esa esencia general con lo que coinciden las obras de arte? ¿Con qué esencia de qué cosa puede corresponder un templo griego?”

Heidegger da a la obra de arte y a la verdad una determinación ontológica. Que la verdad ocurre en la obra no se debe entender como una interacción entre entes: un ente o cosa (la obra de arte) reproduce otro ente (zapatos), sino en el sentido de que en la obra “el ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer”¹⁸². Entonces la pregunta que hay que hacer es si puede pensarse la *mimesis* ontológicamente, si se puede determinar el arte como *mimesis* o representación no de un cosa, sino de la verdad. Es decir, ¿puede el arte entenderse no como la *mimesis*, representación, de esta o aquella cosa, sino como la *mimesis* o representación del ser de las cosas?

En efecto, en *El origen de la obra de arte* la verdad es pensada en el sentido originario, griego, de *aletheia*, como el ocurrir o tener lugar del salir a la luz y retirada en el ocultamiento que hace posible a los entes salir a la presencia. Heidegger elabora para el arte la concepción ontológica y concibe el arte como una de las maneras en las que la verdad tiene lugar, es un modo, entre otros, en que la verdad se pone a la obra, se realiza, entra en juego:

“El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que se atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *aletheia*. Nosotros decimos “verdad” sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ GA5, p. 26

¹⁸² GA5, p. 25

produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.”¹⁸³

La verdad como combate entre tierra y mundo

A partir de este punto y en lo que resta del escrito Heidegger intenta dar una descripción más detallada del modo como la verdad ocurre en la obra de arte y dice que ésta ocurre como el combate entre mundo (manifestación) y tierra (ocultamiento). Comprender la obra de arte es comprender su relación con el mundo, con la tierra y con el combate entre mundo y tierra.

El mundo, como ya hemos dicho, no es ni la totalidad de las cosas ni el marco que las abarca, tampoco es algo que pueda venir a la presencia de tal manera que uno pueda intuirlo. Es más bien, aquello que permite a las cosas ser, las deja venir a la presencia, les da sentido, lo que en *Ser y tiempo* llama el entramado práctico, el contexto que da significado a todas las cosas y a todas nuestras acciones. El mundo es el contexto relacional o estructura de la significatividad:

“La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico.”¹⁸⁴

La tierra, por el otro lado, se piensa en relación a la *physis*, es aquello que alberga las cosas que salen a la luz, de tal modo que las guarda y las oculta. La tierra rompe con todo intento de penetrarla, se retira de todos los intentos de revelarla, es esencialmente lo irrevelable, lo oscuro y cerrado.

Veamos con más detalle la relación de la obra de arte con el mundo. Por un lado, la obra de arte, como el templo griego, pertenece a un mundo, se instala en él, mientras que, por otro lado, también abre un mundo, hace ver su entramado de conexiones. Heidegger piensa esta doble relación con el término “instalar” (*Aufstellen*)¹⁸⁵. La obra de arte se instala en un mundo, se instala no en el sentido de “llevar simplemente a un sitio”, sino “en el sentido de la construcción de un edificio, levantar una estatua, representar una tragedia con ocasión de una fiesta”¹⁸⁶. Y, a la vez, instalada en un mundo, la obra misma instala este mundo, lo abre y sostiene: “alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ GA5, p. 31

¹⁸⁵ Sallis, J. Op. Cit., p. 181

¹⁸⁶ GA5, p. 33.

permanencia”¹⁸⁷. El templo no ocupa meramente un espacio sino que, perteneciendo al mundo griego, abre y sostiene ese mundo:

“La obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas las vías y relaciones en las que el nacimiento y la muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino”¹⁸⁸.

La misma relación doble vale entre la obra de arte y la tierra, que Heidegger piensa como “producir” (*Herstellen*)¹⁸⁹. Por un lado, la obra de arte está hecha de ciertos materiales como piedra, madera, color. La obra es así producida desde la tierra, pero, por otro lado, en la obra de arte el material no se asimila a la función y al uso, como en los utensilios, sino que permite que se muestre a sí misma como material:

“Por el contrario, desde el momento en que se levanta un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que se destaque en lo abierto del mundo de la obra”¹⁹⁰.

De este modo, siendo producida desde la tierra, la obra de arte es devuelta a la tierra de tal modo que produce la tierra, es decir, de tal modo que conduce la tierra a lo abierto mientras conserva su carácter de cerramiento. Por su manera de ser producida, de estar hecha de materiales de tierra, de ser producida desde la tierra, la obra, a su vez, produce la tierra, la lleva a lo abierto precisamente como lo irrevelable. En una palabra, muestra la tierra (los materiales) y la conserva cerrada (los materiales no se disuelven en el uso, sino que aparecen y brillan en su impenetrable determinación).

Esta doble relación que mantiene la obra con el mundo y esta misma relación que tiene con la tierra la interpretamos nosotros por medio de la diferencia fundamental que hemos establecido entre edificio y arquitectura. El templo griego se instala en un mundo existente en el cual se integra, es decir, como un edificio que se introduce de manera aporética en el contexto cotidiano del mundo. Por otro lado, el templo como obra arquitectónica instala el mundo, lo abre, lo representa.

Lo mismo podemos decir con referencia a la relación de la obra y la tierra. El templo como edificio está hecho de materiales disponibles en el mundo en cuestión, el edificio está producido desde la tierra, pero por otro lado, en tanto que obra arquitectónica, el templo abre, revela, representa, estos materiales.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ GA5, p. 31

¹⁸⁹ Sallis, J. Op. Cit., pp. 181, 182

¹⁹⁰ GA5, pp. 34, 35

Si sólo hay edificio (esto es, si no hay obra de arte), éste simplemente se instala en un mundo existente y se produce con los materiales disponibles en este mundo (artesanos o tecnológicos). Estos materiales, como el edificio mismo, se “disuelven” en su uso, desaparecen en la textura familiar de lo siempre conocido. Para emerger de esta situación, el edificio tiene que ser simultáneamente arquitectura, de modo que tanto los materiales como el mundo se muestran y son sostenidos por la obra arquitectónica.

Sigamos con el texto de Heidegger. La obra de arte se puede describir en dos conexiones esenciales: la instalación (*Aufstellen*) de un mundo y la producción (*Herstellen*) de la tierra, cada uno tomado en su carácter recíproco: el mundo y la tierra se pertenecen el uno a la otra juntos, y esta mutua pertenencia ocurre en la unidad de la obra consistente en instalar un mundo y producir la tierra. Esta pertenencia mutua ocurre en oposición:

“El mundo y la tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados... pero la relación entre el mundo y la tierra no va a morir de ningún modo en la vacía unidad de opuestos que no tienen nada que ver entre sí. Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo y a introducirlo en su seno. Este enfrentamiento entre el mundo y la tierra es un combate [*Streif*]”¹⁹¹.

La oposición es un combate (*polemos*) no en el sentido de mera discordia y desorden, sino en el sentido que Heidegger llama combate esencial, esto es, un combate en el que cada opuesto muestra al otro, cada uno lleva al otro al cumplimiento de su esencia. Así el mundo sólo es mundo en su oposición y combate con la tierra y viceversa. La obra de arte, instalando un mundo y produciendo la tierra, deja que este combate tenga lugar, deja ocurrir la verdad que no es otra cosa que esta lucha. La obra de arte deja de este modo a la verdad ponerse en obra.

La obra de arte es el ente, la cosa, en el que la verdad ocurre, tiene lugar, como el combate entre el mundo y la tierra. El combate no se resuelve en la obra de arte, sino que es en la obra donde el combate se abre. La obra sólo puede mostrar el combate si lo encarna, lo incorpora, si la obra misma es el combate:

“La verdad se establece en la obra. La verdad sólo se presenta como el combate entre el claro y el encubrimiento en la oposición alternante entre mundo y tierra. La verdad, en tanto que dicho combate entre mundo y tierra, quiere establecerse en la obra. El

¹⁹¹ GA5, p. 37

combate no debe ser apagado ni concluido en un ente traído delante propiamente para este fin, sino que debe abrirse a partir de este ente. Siendo esto así, dicho ente debe albergar en su seno las características esenciales del combate”¹⁹².

Respecto a las características esenciales (*Wesenszüge*) del combate, Heidegger dice que el combate es un rasgo (*Riss*) —en el sentido de rasgar, hacer una incisión—, término del que deriva los términos “esquema” o “planta” (*Grundriss*), “perfil” o “contorno” (*Umriss*) y “corte” o “sección” (*Aufriss*). *Grundriss*, *Umriss*, *Aufriss* —planta, contorno, sección, términos todos ellos del diseño arquitectónico— son las características esenciales del combate o, con más precisión, la características que dibujan el combate o, cómo dirá luego, que dan figura (*Gestalt*) al combate entre mundo y tierra que es la verdad. Los podemos explicar de este modo¹⁹³: Los opuestos se pertenecen mutuamente teniendo cierto esquema de base común —el combate como *Riss* es *Grundriss*—. También se pertenecen en virtud de cierto límite o medida común mediante el cual reciben un contorno o perfil —el combate es *Umriss*—. Pero como opuestos abren el espacio de manifestación de las cosas, la sección que los reúne y separa —el combate como *Aufriss*—.

De modo más arquitectónico podemos entender la planta (*Grundriss*) del edificio, como plan y ubicación, como instalación en el lugar, que conlleva las decisiones fundamentales de ponerse y fijarse, marcar el lugar, el aquí que el edificio determina y abre, le da un sentido, una figura. El contorno (*Umriss*) es el entorno del edificio, el límite u horizonte que lo enmarca con su perfil y lo pone en su centro. La sección o elevación (*Aufriss*) es el corte del conjunto, del edificio y su contorno, que permite mostrar su medida, su escala, por la que el entorno y la obra se confrontan y se pertenecen.

La obra de arte como representación (*mimesis*) de la verdad

Estas líneas esenciales del combate deben materializarse en la obra de arte creada o producida, es decir, el combate debe ponerse, establecerse, situarse (*Stellen*) en este ente. Pero ¿Cómo ocurre este ponerse? La respuesta de Heidegger recapitula todo lo dicho hasta aquí: el combate puede establecerse en este ente sólo si “el combate se abre en este ente, esto es, el propio ente es conducido al rasgo (*Riss* como combate)”¹⁹⁴. Es decir, el combate (rasgo) es llevado al ente (obra de arte) y el ente es llevado al rasgo (combate). Heidegger opera el movimiento que ha ido

¹⁹² GA5, p. 51

¹⁹³ Cf. Sallis, J. Op. Cit., p. 187.

¹⁹⁴ GA5, p. 51

trazando a lo largo del texto: juntar y articular los opuestos recíprocos que antes han aparecido en la forma de "instalar- *Aufstellen*" (ser instalado en un mundo/ instalar un mundo) y de "producir- *Herstellen*" (ser producido de la tierra/ producir la tierra). Ahora ocurre lo mismo con la reciprocidad que junta la obra de arte y el combate de mundo y tierra: el combate puesto en la obra de arte/ la obra de arte puesta en el combate.

A la reciprocidad de este ponerse (*Stellen*) Heidegger la llama "figura" (*Gestalt*), la cual hay que entender, por un lado, en el sentido de tener un contorno, un límite, una definición y, por el otro, en la conexión que establece Heidegger entre *Stellen* y *Feststellen*. Este *Stellen* es *Feststellen* en el que el *Fest-* significa fijación, admitido en el límite, en el contorno:

"Fijo" significa rodeado de un contorno, dentro de unos límites (peras), introducido en un contorno. Tal como se entiende en griego, los límites no cierran todas las puertas, sino que son los que hacen que resplandezca lo presente mismo en tanto que traído delante él mismo... gracias a su contorno (*Umriss*) bajo la luz griega, la montaña se alza hacia lo alto y reposa"¹⁹⁵.

Heidegger interpreta la *Gestalt* en términos de la presencia y lugar de la verdad pero hay que ver también en ella las características que la definen, la presencia de la ubicación o planta (*Grundriss, Feststellen*), el contorno (*Umriss, péras*, límite) y la sección que une las anteriores. La *Gestalt* surge de la reciprocidad de poner (*Stellen*) y fijar (*Feststellen*) y es el lugar donde ocurre la verdad, la figura de la verdad, donde la verdad resplandece, esto es, la belleza:

"La belleza no aparece al lado de esta verdad. Se manifiesta (*erscheint*) cuando la verdad se pone en obra. Esta manifestación —en tanto que ser de la verdad dentro de la obra y en tanto que obra— es la belleza. Así, lo bello tiene su lugar en el acontecer de la verdad"¹⁹⁶

La verdad ocurre, brillando como la belleza, en la figura que es la obra de arte. En el apéndice al *Origen de la obra de arte* Heidegger propone interpretar el "poner" o "situar" (*Stellen*) como "traer delante" (*Hervorbringen*):

"El "poner" griego quiere decir situar, en el sentido de dejar surgir... Situar y depositar tienen el sentido del alemán *Her-* (hacia aquí), *vor-* (ante, delante) y *bringen* (traer), es

¹⁹⁵ GA5, Apéndice

¹⁹⁶ GA5, p. 67

decir, traer hacia lo no oculto o traer a la presencia, en definitiva traer delante:
 "Hervorbringen"¹⁹⁷

"Hervorbringen" es la traducción de Heidegger de *poiesis*. *Poiesis* es, pues, la posición de la verdad y es llamada también por él "poesía" (*Dichtung*) en su sentido originario. La verdad ocurre en el arte como poesía. "Todo arte es en su esencia poesía"¹⁹⁸. De este modo toda filosofía del arte debe ser, según Heidegger, el pensar la poesía, esto es, poética que es, entonces, pensar la verdad del arte (la verdad en el arte y el arte en la verdad) y no estética entendida como la vivencia subjetiva del artista o del observador de una obra de arte.

En este contexto, la *mimesis* o la representación no puede entenderse como simple imitación, como si la obra de arte fuera una imagen que simplemente reproduce algo existente. La obra de arte no debe entenderse como si imitara algo que estuviera previamente antes de la imitación, de tal modo que la obra sólo doblaría algo ya existente, sino que la *mimesis* debe entenderse en la relación de la obra de arte con la verdad en su sentido originario: el arte es *mimesis* de la verdad. Una *mimesis* que no está precedida por la verdad, sino una *mimesis* que sólo tiene lugar precisamente dando lugar a la verdad. Dando lugar a la verdad en la obra se da a la vez lugar a la obra en la verdad, poniendo así a la verdad en su límite.

La obra de arte manifiesta las cosas y en esta manifestación (inseparable de lo que se oculta en lo manifestado) tiene lugar la verdad. La verdad ocurre, se pone en obra, en la arquitectura cuando la arquitectura manifiesta el edificio, el entorno, el mundo cotidiano y nuestra manera de habitar en él. Y en esto reside la diferencia entre la arquitectura y el edificio, pues en este no ocurre la verdad, no manifiesta nada, pues sus materiales desaparecen en el objeto siendo usados, el entorno pasa desapercibido en el ver entorno, y el mundo como significatividad, el código de hábitos y costumbres, permanece oculto en su óptimo funcionamiento. El edificio es un signo que nos remite a su uso y es dejado atrás. La arquitectura es el edificio que se señala a sí mismo, que se manifiesta a sí mismo en su forma y materialidad y a través de él y en su oposición y rebeldía hace ver el entorno y, más allá, el contexto práctico de hábitos que, como no encajan ni se adecuan al objeto, permite ponerlos en cuestión. En este sentido comprendemos la diferencia de Adolf Loos entre casa (edificio) y obra de arte. El edificio es conservador, la arquitectura revolucionaria, pues sólo desde la distancia en la que puede algo manifestarse, se gana la crítica y el cuestionamiento de lo existente. Recuperar la arquitectura como *poiesis*, como

¹⁹⁷ GA5, Apéndice,

¹⁹⁸ GA5, p. 59

poesía, como poética es recuperar la verdad para la arquitectura en oposición a la experiencia estética de la arquitectura que, como dice Loos, hace simplemente confortable el mundo dejándolo tal como es.

En la arquitectura poética, en cambio, se libra, en términos de Heidegger, el combate entre la tierra y el mundo por medio del cual la verdad ocurre, tiene lugar, en la obra. La arquitectura, como opuesta al mero edificio, tiene así la capacidad de reunir a los individuos por medio de hacer presente lo que preside sus vidas. La arquitectura separándose del mundo (del mundo histórico propio, la vida cotidiana), enmarcándolo, permite verlo para, después, retornar a él con los ojos más abiertos y con más conciencia. En esta oposición a lo existente la arquitectura propone nuevas comprensiones del mundo, de nuestro modo de habitar en él, y tiene así, un potencial utópico.

III EL ORIGEN DE LA ARQUITECTURA Y EL MUNDO HISTÓRICO

1 EL ORIGEN DE LA ARQUITECTURA

1.1 La cuestión del origen

Verdad, ocultamiento, origen

La verdad que tiene lugar en el arte y en la arquitectura consiste en un juego entre presencia y ausencia, claridad y oscuridad, manifestación y ocultamiento o, como dice Heidegger, reuniendo ambos aspectos y como traducción del término originario, griego, para la verdad, *aletheia*: des-ocultamiento.

La obra de arte entendida como *poiesis* representa la verdad en el sentido que la verdad ocurre en la obra. Hay, sin embargo, como hemos visto, una manera de negar la comprensión de la verdad en el arte: cuando ésta se define en términos científicos de objetividad. La verdad, entonces, sólo es competencia de la ciencia pues ésta es la única que la puede probar y puede dar razones objetivas, puede explicarla y esto implica derivar la verdad de algo más cierto, de unas premisas o axiomas que muestran porque tiene que ser de esta manera. Según este punto de vista, la única fuente de la verdad es la prueba, la verdad se alcanza por medio de procedimientos metódicos. Esta confianza en el método y la prueba es el intento de dominar la verdad, de poner la manifestación de las cosas bajo control y sujetarla a nuestra voluntad. Esta apelación a que el método puede sustituir a la comprensión lleva implícita la confianza que tenemos en los proyectos de investigación patrocinados por gobiernos, la industria y la academia, que prometen el descubrimiento de verdades que necesitamos para hacer la vida mejor y más fácil.

Frente a la verdad asegurada por el método, el arte se convierte en el refugio de lo no sometible a él. El arte como estética es la respuesta a esta situación en la que ha sido expulsado de la verdad metódica o científica. La hermenéutica reivindica entonces otra verdad no reducible a método y vinculada a la existencia y al arte, entendidos ambos como realización de esta verdad, como manifestación de las cosas. Al *método* científico la hermenéutica opone la *verdad*. A diferencia de este control de la verdad que el método parece darnos, la comprensión de la verdad del arte y de la existencia parece ser impredecible e ingobernable. Y así es, efectivamente, pues la comprensión trae las cosas a la luz, a la presencia, desde la

ausencia. La visión o comprensión de un aspecto de algo significa que otros aspectos retroceden en la oscuridad, a lo no comprensible supuesto en lo que se comprende. La comprensión de las cosas, la verdad de las cosas, no consiste nunca en una sola iluminación, una iluminación que sigue a otra, como pretende el método, sino que es un juego constante (un combate, según Heidegger) entre presencia y ausencia, entre claridad y oscuridad (entre mundo y tierra). Hay una necesidad en el eclipse y el ocultamiento de las cosas. "Ocultamiento" no significa pérdida, también puede significar reserva y protección. Las cosas requieren su momento justo para ser vistas, como dice Heidegger ocultamiento (*Verbergung*) es también preservación (*Bergung*). El fenómeno de la oscuridad y del ocultamiento condiciona la posibilidad de la luz y la manifestación y también condiciona la posibilidad de la filosofía que piensa sobre qué son la luz y la oscuridad. No habría filosofía, búsqueda de la sabiduría, si lo supiéramos todo, si no hubiera ocultamiento, oscuridad, error e ignorancia. La oscuridad llega a la luz, en la medida que se puede, en la filosofía, pero ésta debe dejar también ser a la oscuridad. Si la eliminara sería racionalismo.

Hay un modo especialmente importante en que ocurre el ocultamiento y cuyo desvelamiento requiere de la investigación histórica. Una vez se descubre una nueva verdad es inevitable que tomemos las ya adquiridas por supuestas y sobre las cuales erigimos nuevos conocimientos. Entonces las verdades dadas por supuestas retroceden en la oscuridad, a un estado de vaguedad y confusión. Como dice la metáfora fenomenológica, la evidencia original se *sedimenta*, se convierte en un presupuesto oculto, necesariamente oculto, que permite a nuevas evidencias surgir a la luz, y cuando nos centramos en éstas, las anteriores retroceden al ocultamiento. Por ejemplo, la transformación geométrica del espacio que tuvo lugar en el Renacimiento mediante la representación perspectiva del espacio fue una intuición nueva, sacó a la luz una nueva articulación de las cosas. Con el tiempo se tomó por supuesto que el espacio era matemático en su forma y ahora requiere un gran esfuerzo reactivar o reconstituir la intuición que se encuentra en la base de la concepción matemática del espacio y de la ciencia moderna en general¹⁹⁹.

Todas las instituciones culturales son así. Los originales ocultos, las formas culturales sedimentadas, quedan en un estado latente y pasadas por alto, pero siguen

¹⁹⁹ Este es el sentido general de la obra de Husserl *La crisis de las ciencias europeas y la filosofía trascendental* (Hua VI). Es de interés en este contexto el estudio de Elisabeth Ströker *Studies in the Philosophy of Space*, en el que pone de manifiesto cómo la geometría analítica y sus formulaciones algorítmicas han perdido todo el contacto con la experiencia del espacio que todavía conserva la geometría sintética de Euclides. Las "excéntricas" formas de algunas de las arquitecturas más recientes, resultado directo de los programas informáticos, ilustran esta distancia o alejamiento del mundo de la experiencia original. Dedicamos la última parte de este trabajo *Arquitectura y espacio* a esta tarea fenomenológica de reactivación de los supuestos de la concepción matemática del espacio, de gran importancia para la arquitectura.

siendo efectivas, generan un campo de fuerza cultural de donde las formas culturales modernas reciben su sentido. Estos aspectos originales y ocultos determinan el marco de lo que hacemos como premisas no reconocidas. Pero nuestra época confía en el método que asegura la verdad y pretende que lo intuido de las cosas nunca retroceda en la oscuridad, que nada nunca salga del foco de atención cuando algo nuevo emerge a la luz porque el objeto siempre estará disponible a través de una nueva aplicación del procedimiento metódico. El método ignora que lo oculto, lo oscuro e indeterminado es tan real como lo claro, distinto y exacto.

La fenomenología intenta recobrar el sentido original de las cosas mediante un tipo de arqueología, una forma de pensar que acepta los objetos culturales presentes en nuestro mundo e intenta excavar a través de los estratos sedimentados. Intenta reactivar las intuiciones estratificadas unas sobre las otras a lo largo de la historia, intenta retroceder al momento en que tuvieron lugar las diferencias primitivas que establecieron lo que ahora nos es dado. Ir a lo esencial de las cosas significa alcanzar lo arcaico y original. Este tipo de arqueología no debe confundirse con la historia empírica. Empieza con las formas culturales presentes en nuestro mundo, tal como se manifiestan en él, y excava en ellas tal como se muestran ante nosotros, desplegándolas en sus elementos más básicos y pre-categoriales, pre-predicativos, tal como se muestran en la percepción. Intenta destruirlas (*Abbau*) o desconstruirlas. Para llegar al origen son necesarios los textos antiguos y las formas primitivas, pero estos textos y formas no nos dan las explicaciones que buscamos; hallar las diferenciaciones originales es una cuestión filosófica más que histórica o empírica.

De entre los teóricos modernos de la arquitectura, posiblemente es Joseph Rykwert quien con más insistencia ha llamado la atención sobre el origen de la arquitectura. En *La casa de Adán en el Paraíso* dice:

“El retorno a los orígenes es una constante del desarrollo humano y en esta cuestión la arquitectura es como todas las otras actividades humanas. La cabaña primitiva –el hogar del primer hombre – no es, por tanto, una preocupación accidental de los teóricos, no un ingrediente casual del mito o del ritual. El retorno al origen siempre implica un repensar lo que se hace habitualmente, un intento de renovar la validez de tus acciones cotidianas, o simplemente un recordatorio de la norma natural (o incluso divina) para seguir repitiéndola. En el repensar presente por qué y para qué construimos, la cabaña primitiva, sugiero, conserva su validez como recordatorio para todo el mundo del significado original y, por tanto, esencial, del construir; es decir, el significado de la arquitectura. Sigue siendo la afirmación subyacente, el núcleo intencional irreductible”²⁰⁰.

²⁰⁰ Rykwert, J. *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p. 239.

Así como la fenomenología ha encontrado la necesidad de “retroceder” al origen como principio crítico, para anclar el conocimiento en las experiencias originarias de las que en el fondo deriva, evitando que se pierda en unas abstracciones alejadas de las experiencias del mundo concreto que constituyen su fuente de sentido; así también la arquitectura ha buscado en el origen, como dice Rykwert, “el significado original y, por tanto, esencial del construir” con el fin de repensar lo que se hace por costumbre y “renovar su validez”. Podría parecer absurdo en nuestra época tecnológica proponer no ya un retorno, sino tan siquiera una inspiración en una cueva o en una cabaña de madera en el bosque. Pero en lo que la fenomenología insiste es en que la forma de nuestro mundo moderno ha cubierto lo que es esencial del mundo de la vida e insiste en reactivar una comprensión primordial, esencial, del mundo, donde hay ciertas configuraciones que todavía constituyen los límites experienciales de nuestras vidas. Se puede decir que en nuestra época tecno-científica secularizada la práctica de la arquitectura se ha empobrecido hasta el extremo que ya no acertamos a reconocer estas configuraciones y la manera en que están latentes en toda forma²⁰¹.

Como ha mostrado Rykwert, prácticamente todos los pueblos de todas las épocas han mostrado interés constante por el origen de la arquitectura (la cabaña primitiva). Este interés se intensifica en momentos de crisis, cuando se siente la necesidad de renovar la arquitectura:

“El deseo de renovación es perenne e ineludible. La misma existencia continua de tensiones sociales e intelectuales garantiza su recurrencia. ... Los teóricos, en su apelar a la cabaña primitiva, reformaron las costumbres y la práctica corruptas. Creo, pues, que la cabaña primitiva continuará ofreciendo un patrón a cualquiera que se preocupe por el edificio, una cabaña que tal vez esté situada siempre fuera del alcance del historiador y del arqueólogo, en algún lugar que he de llamar Paraíso. Y el Paraíso, no lo olvidemos, es una promesa, además de un recuerdo”²⁰²

El origen como instauración de sentido

Entendemos la génesis de un objeto cultural como la referencia al origen en el que surge, se funda o se crea el sentido de dicho objeto. Para la fundación de un objeto cultural, como la arquitectura, se requieren tres elementos básicos. El primero es la *instauración* del sentido del objeto cultural, el segundo es la *sedimentación* del

²⁰¹ Frampton, K. “Rappel a l’Ordre: The Case for the Tectonic”. Op. Cit., p. 95.

²⁰² Rykwert, J. Op. Cit., p. 240.

sentido a lo largo de la historia y, finalmente, el sentido ha de ser *compartido* por los miembros de una comunidad²⁰³.

Veamos el primero, la instauración de sentido. La arquitectura, como toda formación cultural, remite a una primera *instauración* o fundación (*Stiftung*) de sentido, a una creación no dada en la naturaleza²⁰⁴, un comienzo en la historia humana en el que es creado, formulado, comprendido por primera vez, un sentido. La base de la instauración de un sentido es pre-teórica, pre-categorial, y esto quiere decir que hay la percepción de la materialidad de algo en la cual, sin embargo, se da cierta racionalidad, una comprensión de la forma y posibles usos. Pensemos en la descripción de U. Eco de la cueva primitiva. La percepción del hombre primitivo descubre posibilidades inherentes al objeto antes de instituir el sentido de la idea de "cueva" como lugar de protección, como objeto de una clase, que puede, por tanto, ejemplificarse en diferentes cuevas.

Eco explica el origen del tipo u objeto ideal "cueva" desde la materialidad de la primera cueva. El hombre de la edad de piedra es un creador que instaura un sentido, una tarea, una función, un uso de un objeto. Podemos comprender la significatividad del mundo, en los términos de Heidegger, como una descripción estática que de hecho tiene un origen en el cual un ser humano instaura un sentido que se sedimenta en unos comportamientos materiales concretos que son incorporados al acervo cultural²⁰⁵. Instituir el significado de cueva es una comprensión de la adecuación o ajuste del instrumento cueva para protegerse.

Hoy, en el presente, cuando estoy delante de un edificio, lo percibo y lo reconozco como un objeto que llena el espacio, con unas características sensibles determinadas, veo un edificio en su materialidad actual. Puedo seguir experimentado este objeto en todos sus componentes sensibles de textura, peso, dureza, brillo, etc. Toda esta gama sensorial se amplía en experiencias del mismo nivel, todas sensibles. El ser humano como animal tiene este tipo de relación puramente sensible con la naturaleza y con los objetos culturales. Este tipo de experiencia no la he tenido que aprender pues en ellas accedo a objetos "sin historia" (sólo la génesis en la conciencia interna del tiempo en la que no entramos). Así, por ejemplo, el niño nace en un mundo cultural al que accede primero no culturalmente, sino sólo sensiblemente, sin tener que aprender que las paredes del edificio son duras o que el suelo se sostiene. Un cambio fundamental ocurre cuando el niño aprende la palabra "pared", el objeto ideal, que designa el objeto entero y le ahorra tener que desarrollar la experiencia sensible del

²⁰³ Seguimos en gran medida la explicación de San Martín, J. *Teoría de la cultura*. Pp. 176-182, 201-206.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 179

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 182

objeto con sus variedades sensibles, la palabra resume su experiencia y le ahorra tener que hacerla.

El lenguaje es el caso paradigmático de objeto cultural que hay que aprender y, como todo objeto cultural, tiene una historia que remite al origen en que se crea o se instaura dicho objeto. Pero no basta con un objeto concreto para tener un objeto cultural, por ejemplo, el primer edificio no es todavía cultura, para constituir un objeto cultural, hay que instaurar su sentido, esto es, el objeto ideal "edificio". En la materialidad primera no hay acto creador, el primer hombre que entró en una cueva para protegerse no instauró el sentido de cueva, simplemente desarrolló su experiencia sensible como las asociaciones de calor- frío, seco- mojado para usar un objeto para protegerse. Si bien estas primeras experiencias sensibles no constituyen todavía un sentido, no puede haber instauración de sentido sin estas experiencias primeras. La creación cultural es instauración de un sentido en la naturaleza, es decir, en un material previamente experimentado sensiblemente, en la que el creador introduce un nuevo sentido de cara a una serie de utilidades, serie que coincide con las series de remisiones descritas por Heidegger²⁰⁶.

Una vez instaurado, el sentido debe ulteriormente *sedimentarse*, adquirir consistencia objetiva, para poder repetirse en formaciones ulteriores. Finalmente, el sentido debe ser *compartido*, aceptado y asumido por los demás. Sólo cuando hay instauración de un sentido (la idea de cueva, que trasciende la materialidad de un objeto) que se sedimenta (repetición en el uso de cuevas entendidas ya como ejemplares del tipo "cueva") y es compartido por una comunidad, tenemos un objeto cultural. Ante un objeto cultural los miembros de la comunidad deben rehacer el acto creador del sentido y esto quiere decir entenderlo, encuadrarlo en la misma serie de remisiones. De este modo el sentido pasa a formar parte de una tradición y del acervo de sentidos del grupo²⁰⁷. El conjunto de los objetos culturales que forman parte de la tradición histórica de una comunidad, cuyo sentido es restaurado, rehecho y, también, reinventado, a través de las diferentes acciones de los seres humanos que se enfrentan, comprenden y usan estos objetos, constituye el mundo de la vida concreto (*Lebenswelt*) de las comunidades, en el cual están sedimentados esos resultados de las diversas acciones y repeticiones de acciones a lo largo de la historia.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Op. Cit., p. 180

Cultura instrumental y cultura ideal

El sentido cultural de "cueva" es entonces el objeto ideal o, como dice Eco, el tipo "cueva". Ahora bien ¿qué clase de objeto ideal es la cueva? Podemos distinguir dos tipos de idealidades, las encadenadas y las libres:

"Las formaciones de la cultura no siempre son idealidades totalmente libres, y se sigue una distinción entre *idealidades libres (freie Idealitäten)*(como las formaciones lógico-matemáticas y las estructuras esenciales puras de ese orden) y las *idealidades encadenadas (gebundene Idealitäten)*, que en su sentido de ser conllevan la realidad, y, por eso pertenecen al mundo real, toda realidad es remitida aquí a la espacio-temporalidad, y ello en tanto forma de lo individual"²⁰⁸

Por un lado tenemos un tipo de objetos cuya finalidad no está en ellos, sino que remiten a su uso, son objetos instrumentales. Es necesario para este tipo de objetos, como lo es una cueva o un edificio, ser real, tener acceso a él con mi cuerpo. Pero siendo real también tiene, en tanto que sentido instaurado, sedimentado y compartido, una idealidad pues se puede repetir en diferentes ejemplares de edificios por diferentes miembros de la comunidad a lo largo del tiempo. Una vez instaurado el sentido de "edificio" éste se puede repetir. Pero sólo el edificio ideal no nos sirve para nada, tiene que haber edificios reales. Por esto podemos hablar del edificio como un objeto ideal *encadenado* a su materialidad, pues la finalidad del edificio es una acción sensible, protegerse del exterior. La repetibilidad del instrumento es el rasgo característico de la que podemos llamar "cultura instrumental" o "cultura técnica"²⁰⁹. La cultura instrumental o técnica se compone de objetos materiales repetibles que están al servicio de acciones corporales:

"Este ámbito cultural pertenece al núcleo de lo que podemos llamar cultura de la necesidad, porque ahí están implicadas las acciones que la vida humana tiene de llevar a cabo para su mantenimiento"²¹⁰

Husserl menciona como ejemplos de estos objetos culturales precisamente la arquitectura: "las herramientas útiles (martillos, tenazas), las obras de arquitectura y los

²⁰⁸ Husserl, E. *Erfahrung und Urteil*. § 65, p. 321

²⁰⁹ San Martín, J. Op. Cit., p. 201. San Martín hace esta distinción entre tipos de cultura: la "cultura técnica" y la "cultura ideal", a la que añade un tercero, la "cultura práctica" o ética, que no vamos a considerar aunque es de enorme importancia para la comprensión ética de la arquitectura.

²¹⁰ Ibid., p. 202.

productos del mismo tipo”²¹¹. Creemos que aquí Husserl entiende la arquitectura como edificio, como herramienta útil y no como obra de arte, pues la idealidad que corresponde al arte es libre y no encadenada.

En efecto, frente a los objetos instrumentales existen otros objetos que aunque también se dan, como todo objeto cultural, en un soporte sensible, tienen con ellos una relación distinta de la que tienen los anteriores, una relación no encadenada, sino libre. Como modelo más claro de este tipo Husserl, en el *Origen de la geometría*, cita la geometría.

“El teorema de Pitágoras, así como la geometría, no existen más que una sola vez, cuantas veces y en cualquier lengua que puedan ser expresados. La geometría es idénticamente la misma en la “lengua original” de Euclides y en todas las otras “traducciones”; es una vez más la misma en cada lengua, cuantas veces sea expresada, a partir de la enunciación oral o de su notación escrita originales, expresadas en el modo sensible en las innumerables expresiones orales o en las consignaciones escritas y otras”²¹²

Todos ellos son objetividades ideales cuya característica es que existen una sola vez, no son repetibles. Es decir, *un* edificio es un ejemplar repetible del sentido ideal de edificio, pero el sentido ideal, *el* edificio, no nos sirve, pues no podemos asociar ninguna acción corporal a la idea. En cambio el teorema de Pitágoras no es un ejemplar del teorema de Pitágoras, sólo hay uno y el mismo en cada una de sus repeticiones, además que su ejemplificación material mediante un dibujo es sólo una aproximación (las líneas tiene grosor, etc.). Husserl dice que las formaciones geométricas “no están ligadas a ningún territorio, o viceversa, su territorio es el mundo entero y todo mundo posible. Las idealidades encadenadas están encadenadas a la Tierra, encadenadas a Marte, encadenadas a territorios particulares, etc.”²¹³.

Junto a los objetos geométricos hay también las teorías científicas y la literatura:

“Se trata, como observamos, de una objetividad “ideal”. Es propia de una clase de productos espirituales del mundo de la cultura al que pertenecen no solamente todas las formaciones científicas y las ciencias mismas, sino también, por ejemplo, las formaciones del arte literario”²¹⁴.

²¹¹ Hua VI, 368. Ver San Martín, Op. cit., p. 201

²¹² Hua VI, p. 368

²¹³ Husserl, E. *Erfahrung und Urteil*, §65, pp. 321

²¹⁴ Hua VI, p. 368

Así como hay un único teorema de Pitágoras, hay sólo un Quijote, por más que se reproduzca:

“Así, el *Fausto* de Goethe tiene su acontecimiento en todos los libros reales que se quiera... llamados ejemplares del *Fausto*. Ese sentido espiritual que determina la obra de arte, la formación espiritual en tanto que tal, está, por cierto, “incorporada” en el mundo real, pero no es individualizada por la incorporación. Desde otro punto de vista: la misma proposición geométrica puede ser enunciada tantas veces como se quiera, y cada enunciado real tiene ese mismo sentido...”²¹⁵

Pero, como se pregunta Jacques Derrida²¹⁶ ¿cómo determinar la idealidad de una obra que no tiene más que una sola incorporación que la individualice?, ¿Qué decir, en suma, de la idealidad de las artes plásticas, de la arquitectura y de la música, cuyo caso es todavía más ambiguo?:

“Un objeto ideal puede, sin duda, como la Madonna de Rafael, tener *de hecho* una sola mundanidad (*Weltlichkeit*), y no ser *de hecho* repetible con suficiente identidad (la del contenido ideal completo). Pero ese ideal es *por principio* repetible, igual que el *Fausto* de Goethe”²¹⁷

La idealidad de la arquitectura, pues, ese sentido espiritual que determina la obra de arte, está incorporada en el mundo real, pero no es individualizada por la incorporación. Un caso interesante, que pone de manifiesto J. San Martín²¹⁸, es el que se da en la arquitectura moderna en la época de la producción industrial y la construcción de viviendas en serie. La arquitectura parece entonces perder la irrepitibilidad *de hecho* que la caracterizaba. Entonces el arquitecto deja de ser artista para convertirse en un constructor de edificios repetibles o un diseñador de un modelo industrial repetible. La cultura ideal que configura la arquitectura cede el paso a la cultura técnica de la edificación.

Hemos distinguido dos tipos de cultura. La primera es la técnica o instrumental “que constituye en gran medida la sustancia del mundo. El mundo es hasta cierto punto el conjunto o estructura global de las cadenas técnicas en que transcurre la vida humana”²¹⁹ (las cadenas de significatividad descritas por Heidegger). La segunda es la cultura ideal compuesta de objetos ideales. De éstos podemos distinguir dos tipos,

²¹⁵ *Efahrung und Urteil*, §65, pp. 319-329

²¹⁶ Derrida, J. *Introducción a “El origen de la geometría” de Husserl*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000, p. 89, nota 125.

²¹⁷ *Efahrung und Urteil*, §65, pp. 320

²¹⁸ San Martín., *Op. Cit.*, pp. 201, 202.

²¹⁹ *Ibid.* p. 211

los radicalmente libres o desvinculados del mundo real, objetos ideales no encadenados, como los objetos geométricos; y, por el otro lado, están aquellos objetos ideales vinculados al mundo real, como el lenguaje y las obras de arte, como la arquitectura.

También en la cultura ideal, como en la instrumental, encontramos los tres elementos básicos de instauración, de sentido, sedimentación a lo largo de la historia y aceptación compartida por la comunidad:

“En primer lugar, antes de creado el objeto cultural no existe en absoluto; hay pues una creación del objeto cultural. Se da, en segundo lugar, una *sedimentación* del sentido en un material sensible pero de manera que el objeto material sensible remite al sentido ideal que de este modo está representificado en el objeto material. La racionalidad aquí no está tanto en la legitimidad de lo sensible como en la legitimidad o valor de verdad del objeto ideal. Ésta es la que fundamenta la *asunción solidaria* por parte de los otros”²²⁰.

Hay, pues, una diferencia entre la idealidad libre de la geometría y la de la arquitectura: la geometría es una idealidad total que trasciende toda materialización concreta, en un dibujo por ejemplo, mientras que la idealidad de la arquitectura, siendo más libre que la del edificio lo es menos que la geometría pues necesariamente debe materializarse. Hay, pues, por un lado, un edificio como objeto instrumental cuyo objeto ideal “edificio” está encadenado a la realidad material y sólo hay este ideal en la medida que está materializado; por otro lado, la geometría como objeto ideal puro, cuya materialidad sólo es aproximada y no es repetible (sólo hay un teorema de Pitágoras); y entre ambos, entre el edificio como ideal encadenando y la geometría como ideal libre, se encuentra la arquitectura. La pertenencia a este espacio intermedio lo ejemplifica la firme alianza que la arquitectura ha tenido con la geometría a lo largo de la historia.

Así pues, en el edificio y en la cultura instrumental en general, la idealidad es mínima, porque su sentido está en el ámbito de la materialidad sensible; la arquitectura participa de la idealidad encadenada pues debe materializarse necesariamente, pero también participa de la idealidad libre en la medida que sólo hay una única obra de arquitectura (un Partenón...). Esta diferencia entre edificio, arquitectura y geometría tiene también un significado simbólico. Cuanto más la arquitectura usa formas geométricas puras más simboliza una voluntad de trascendencia de lo material, del cuerpo, hacia un ideal de habitar más allá de las condiciones de nuestro encadenamiento a la tierra. Pero la arquitectura no es como

²²⁰ Íbid., pp. 205, 206.

una formación geométrica que no está ligada a ningún territorio o que su territorio es el mundo entero y todo mundo posible, sino que está ligada a la tierra, a territorios particulares.

1.2 Narraciones del origen de la arquitectura

Vamos a ver cuatro instauraciones de sentido de la arquitectura a través de cuatro narraciones sobre su origen. La primera narración es la del mito del Paraíso; la segunda la de Vitruvio sobre el origen de la arquitectura; la tercera es la narración de Marc- Antoine Laugier, en la Ilustración, sobre la cabaña del hombre primitivo en el estado de naturaleza; y la cuarta el origen del espacio arquitectónico entre muros del arquitecto del siglo XX Hans van der Laan. En todas ellas veremos cómo el origen está marcado por una trascendencia de la naturaleza o materialidad sensible, de la necesidad, hacia un ideal: un edificio ideal y un ideal de habitar en el mundo.

Arquitectura del Paraíso

El relato de la caída del paraíso es uno de los mitos fundacionales de Occidente. En el libro de Rykwert antes mencionado el autor se pregunta, de modo provocativo, como debía ser la casa de Adán y Eva en el Paraíso. Lógicamente no había ninguna necesidad de una casa en el estado de armonía. La arquitectura, como la cultura en general, comienza con la ruptura de esa armonía, con la expulsión o caída, tras la cual Adán y Eva encuentran el mundo inhóspito y deben recortar en él un lugar que les permita habitar y, en la medida de lo posible, acercarse al estado que ha sido definitivamente perdido. Sin embargo, Rykwert piensa en la necesidad de algún tipo de casa en el paraíso mismo. En el estado paradisiaco las necesidades del cuerpo estaban satisfechas, tampoco se necesitaba cultivar la tierra ni tenían que preocuparse por la lluvia ni el frío, ni por los animales salvajes o extranjeros peligrosos. Si la necesidad de la arquitectura se equipara con la necesidad de la protección física, entonces no había ninguna necesidad de una casa en el paraíso. Pero más allá de estas necesidades, más allá del edificio, Adán tuvo que dar nombre a las plantas y animales del paraíso, es decir, tuvo que apropiarse de lo que Dios había creado. Según Rykwert, la arquitectura está al mismo nivel que la apropiación por medio de palabras y considera que Adán edificó una casa que:

“no como un refugio contra la intemperie, sino como un volumen que pudiera interpretar en términos de su propio cuerpo y que a la vez fuera una exposición del plano del paraíso y, de este modo, lo estableciera a él en su centro”²²¹

La casa de Adán tenía que ser tanto la representación de su cuerpo como la del Jardín del Edén. La arquitectura no es sólo un edificio funcional que satisface las necesidades de la vida práctica (no haría falta en el Paraíso), sino que representa el mundo y sus habitantes. Como dice Rykwert, no sólo el cuerpo sino también el alma necesita una casa.

La comparación de la arquitectura con el acto de apropiarse de las cosas mediante el lenguaje sitúa a la arquitectura en el origen de la instauración de un sentido ideal, repetible. Uno de los elementos fundamentales para la instauración de un sentido es la denominación, la palabra, que recorta una experiencia perceptiva primera y la constituye como una objetividad en el curso de la experiencia continuada²²². Este recortar que objetiva algo continuo e indiferente y así lo identifica, es como la arquitectura que recorta un lugar de un espacio continuo para apropiárselo y darle identidad. Al dar nombre a los animales, Adán hace una apropiación espiritual del entorno natural justo lo que hace la arquitectura. La arquitectura del paraíso, pues, representa el mundo como un orden de significado y permite al habitante tener lugar en este orden²²³.



Adán caído del Paraíso, según Vitruvio

²²¹ Rykwert, J. op. Cit., p. 237.

²²² San Martín, J. Teoría de la Cultura. Op. Cit., p. 184.

²²³ cf. Harries. K. op. Cit., pp. 138-140

El origen de la arquitectura según Vitruvio

La explicación del origen de la arquitectura según Marco Vitruvio Polión²²⁴ parte de la naturaleza como una situación de necesidad²²⁵:

“En los tiempos antiguos los seres humanos venían al mundo habitualmente en bosques, cuevas y florestas, como los animales salvajes [...]. Durante ese tiempo, árboles que por su gran número crecían muy juntos, que fustigados de aquí para allá por la tormenta restregaban unos contra otros sus ramas, ardieron un día, y la llama ardiente del fuego asustó a quienes estaban cerca de ese lugar, razón por la cual huyeron. Pero después, cuando la situación se había calmado, se acercaron más y, dándose cuenta de que el calor del fuego suponía una gran comodidad para sus cuerpos, arrojaron leños dentro y lo mantuvieron así, llamaron a otras gentes para que se acercaran y con un gesto les indicaron qué provecho sacarían de ello. Cuando en esa reunión de seres humanos, al soplar, unas veces de un modo y otras de otros, pronto se produjeron sonidos, por la costumbre diaria fueron componiéndose palabras poco a poco, tal como lo propiciaba la ocasión; dado que estas gentes fueron nombrando cada vez más objetos al usarlos, comenzaron finalmente a hablar por casualidad”.

En respuesta al descubrimiento del fuego Vitruvio localiza el origen del lenguaje, la comunidad de seres humanos y la arquitectura. Y sigue:

Puesto que, como consecuencia del descubrimiento del fuego, había surgido ya entre los seres humanos un encuentro, una asociación y una convivencia y se fueron juntando más seres humanos en un lugar, encontrándose naturalmente dotados más que los otros animales por no tener que caminar mirando al suelo, sino erguidos y mirando el esplendor del firmamento estrellado, y también en que podían hacer fácilmente con sus manos y dedos cualquiera cosa que eligieran comenzaron en esa reunión, unos a construir cobertizos de ramas, otros a excavar cuevas al pie de los montes; y algunos tomaron como modelos los nidos de las golondrinas y construyeron asentamientos de barro y leña menuda para refugiarse en ellos. Entonces observaron los cobertizos de los demás, añadieron innovaciones de propia cosecha y fueron creando día a día tipos mejores de cabañas [...] Y entonces comenzaron, mirando al fuego, a construir en lugar

²²⁴ Se desconoce el lugar y fecha de nacimiento de este arquitecto romano, ingeniero y autor del celebre tratado *De Architectura*, que vivió durante la época de César y Augusto. Este tratado de arquitectura es el primero conservado en occidente y el más celebre de la historia de la arquitectura.

²²⁵ Citamos *Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*. Libro II, Capítulo I. “Del principio de los edificios”. Edición de José Ortiz y Sanz, 1787. Nueva edición a cargo de Antonio Pareja Editor con la colaboración de la delegación de Toledo del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, 1999.

de cabañas casas bien cimentadas, que tenían paredes de ladrillos, o que estaban construidas de piedra y madera y cubiertas con tejas.”

Con la experiencia de la calidez del fuego, la construcción del primer edificio sirve a su conservación “*entonces comenzaron, mirando al fuego, a construir*”. El centro generativo de la primera casa es el fuego, el hogar, que reúne a los habitantes a su alrededor y propicia su comunicación. Los primeros edificios, añade Vitruvio, tomaron como modelos cuevas y nidos que protegen a los animales. Hasta aquí la narración explica el origen de la edificación entendida como protección física. El giro hacia la arquitectura ocurre cuando Vitruvio destaca los dotes humanos diferentes de los animales, y de éstos el primero que menciona y, por tanto, más importante que la habilidad de las manos y los dedos, y la capacidad de imitar y mejorar a partir de lo que observan, es el hecho de que los seres humanos caminan “*erguidos y miran el esplendor del firmamento estrellado*”. ¿Qué tiene que ver el cielo estrellado con la construcción de refugios? ¿Fue el espectáculo del cielo estrellado lo que les hizo reconocer la precariedad de su existencia comparada con el orden inmutable de las estrellas? Vitruvio apunta en el origen de la arquitectura no sólo la satisfacción de necesidades naturales asociadas a la materialidad del cuerpo, sino a un orden ideal asociado al movimiento perfecto, geométrico, de las estrellas.

Marc- Antoine Laugier: la cabaña primitiva

En su *Ensayo sobre la Arquitectura* de 1753 Marc-Antoine Laugier busca las directrices a seguir por la arquitectura en el hombre en su estado primitivo. Durante la Edad Media las Escrituras ofrecieron el modelo a seguir para la interpretación del edificio ideal, la ciudad celestial o el templo de Jerusalén, y darle forma en la catedral gótica²²⁶. Durante la Ilustración, cuando la autoridad divina se reemplazó por la de la razón y la naturaleza, se debieron buscar nuevos modelos en la tierra y en la historia, la arquitectura buscó entonces inspiración en la cabaña primitiva. En este contexto histórico, Charles Perrault en su *Parallèle des anciens et des modernes* (1688) dice, a propósito de los órdenes clásicos y sus proporciones, el tema dominante de la arquitectura entre los siglos XV y XVIII, que “no son los originales creados por los primeros autores verdaderos, sino simples copias con variaciones de uno a otro”. Este argumento asume que los ordenes y las proporciones son copias de un original verdadero basado en verdaderas proporciones y que es, por tanto, “necesario buscar

²²⁶ Simson, O. von, *La catedral gótica*. Op. Cit., Sobre esto volveremos más adelante en esta misma parte.

a través de estas diferentes copias, las cuales, como obras válidas, deben contener cada una de ellas algo correcto". Igualmente, Laugier se pregunta qué edificios construía el hombre en el estado de naturaleza, antes de que las capas de civilización le hicieran perder de vista la capacidad de la razón en su estado puro. El retroceso al origen es un retroceso a lo esencial mediante la operación de eliminar lo que se ha ido sedimentando a lo largo de la historia²²⁷.

La narración de Laugier sigue las líneas siguientes:

"Consideremos al hombre en su primitivo origen, sin más auxilio, sin más guía, que el instinto natural de sus necesidades. Necesita un lugar donde reposar .. Unas ramas caídas en el bosque son los materiales apropiados para su propósito. Escoge cuatro de las más fuertes, las levanta perpendicularmente y las dispone formando un cuadrado. Encima pone otras cuatro atravesadas y sobre éstas levanta, partiendo de dos lados, un grupo de ramas que, inclinadas contra sí mismas, se encuentran en el punto alto. Cubre esta especie de tejado con hojas, lo bastante juntas como para que ni el sol ni la lluvia puedan traspasarlo, y ya está el hombre alojado. Lentamente, el frío y el calor le harán sentir incómodo en su casa abierta por todas partes; pero entonces rellenará el hueco entre los pilares y se sentirá resguardado.

Así evoluciona la naturaleza, siendo la imitación de su proceder lo que da origen al nacimiento del arte. la pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo a partir del cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura. Acercándonos, en la realización, a la simplicidad de este primer modelo, es como evitamos todos los defectos esenciales, como alcanzamos la verdadera perfección."²²⁸

La arquitectura, como todo objeto cultural, se define por su contraposición, su trascendencia, de la naturaleza. Instauro un sentido que debe introducirse en la naturaleza, tomar cuerpo en ella y así queda configurada, trabajada, cultivada, *ordenada* por acciones humanas²²⁹. Una vez instaurado el sentido, la percepción sensible del material remite a esas acciones, el material nos hace visible, la acción sobre él. Las acciones humanas marcan el material, por ejemplo, el tronco de un árbol como elemento vertical para soportar y las ramas del árbol como elementos horizontales que son soportados. Los elementos verticales y horizontales llevan la huella de la acción humana y cuando las percibimos nos remiten a aquello para lo que sirven, soportar una carga y proporcionar protección. Así se instauro un sentido ideal de "columna", "entablamento", "frontón". Desde entonces la percepción sensible de

²²⁷ Es de interés hacer notar el paralelismo entre el "buen salvaje" y el "estado de naturaleza" como temas característicos de la Ilustración y la búsqueda del origen de la fenomenología.

²²⁸ Laugier, M-A. *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid: Akal, 1999, pp. 44, 45

²²⁹ San Martín, J. *Teoría de la cultura* Op. Cit., pp., 194, 199.

estos elementos arquitectónicos remite a las primeras acciones humanas que las instauraron:

“Los troncos levantados perpendicularmente nos han hecho concebir la columna. Las ramas horizontales que las coronan nos han hecho concebir los entablamentos y, por último, las inclinadas que forman el tejado nos han hecho concebir los frontones”²³⁰

El templo griego, según la interpretación de la Ilustración, es la perfección de la cabaña primitiva, el templo griego representa este edificio original. Según Laugier la arquitectura griega, como perfección del modelo prototípico, es el ideal que toda arquitectura debe seguir. La arquitectura debe imitar el templo griego y de este modo mantendrá un vínculo vivo con el origen. A través de la arquitectura griega se conserva la esencia del construir ejemplificada en la cabaña primitiva, y de este modo la arquitectura se hace fiel a su origen, a su *arché*. La auténtica arquitectura según Laugier es *arché*-tectura²³¹.



Marc-Antoine Laugier. Essai sur l'Architecture. Portada. 1753.

Dom Hans van der Laan: el espacio arquitectónico entre muros.

En el siglo XX quien más se ha tomado en serio la vuelta al origen es el arquitecto y monje benedictino Dom Hans van der Laan:

²³⁰ Laugier, M-A. Op. Cit., p. 45

²³¹ Harries, K. Op. Cit., p. 113.

“La atracción de la obra y la vida de Hans van der Laan reside en el radicalismo con el que todo lo devuelve a la experiencia primordial, como si él fuera el primer (y único) hombre en la tierra”²³²

Reproducimos el comienzo de su libro *Architectonic Space* por la claridad de su exposición:

“La casa se encuentra entre las primeras cosas que el ser humano necesita para mantener su existencia en la naturaleza. A diferencia de otros seres vivos, nosotros no estamos provistos naturalmente de comida, ropa y una casa, sino lanzados a nuestros propios recursos... Siendo el suelo demasiado duro para nuestros pies desnudos hacemos unas sandalias de material más blando que el suelo, pero más duro que nuestros pies. Si fueran tan duras como el suelo o tan blandas como nuestros pies, no nos darían ninguna ventaja, pero siendo justo lo suficientemente duras para poder levantarnos con ellas y justo lo suficientemente blandas para estar confortables, consiguen una armonía entre nuestros pies tiernos y el suelo duro.

Con la casa se trata no sólo del contacto entre nuestros pies y el suelo, sino del encuentro de todo nuestro ser con todo el entorno natural. Los medios mediante los cuales se consigue la armonía entre ambos ya no es “un trozo de suelo blando” que llevamos bajo nuestros pies, sino “un trozo de espacio habitable” que separamos del entorno natural mediante muros... La casa se debe ver como un añadido a la naturaleza, mediante el cual el espacio natural se completa y se hace habitable para nosotros.

Así como el material y la forma de las sandalias se eligen para estar en armonía tanto con el suelo duro como con los pies tiernos, el espacio separado artificialmente también debe ser creado con correspondencia a las exigencias del entorno natural y las de nuestra constitución.

Para el pie la superficie de la sandalia representa un trozo de suelo blando, mientras que la parte de debajo actúa como pie endurecido en relación al suelo. De la misma manera el interior de la casa es para el hombre un trozo de entorno habitable, mientras que el exterior, que se enfrenta a la naturaleza, está por una existencia humana fortificada.

Así entre los dos extremos —hombre y naturaleza— la casa aparece como el elemento reconciliador que permite al hombre mantenerse a sí mismo en la naturaleza”²³³

Como Laugier, van der Laan define en primer lugar la arquitectura como protección de la naturaleza, pero a diferencia de la cabaña de Laugier, es decir, del

²³² Citado en Padovan, R. *Dom Hans van der Laan. Modern Primitive*. Architectura & Natura press. Amsterdam, 1994, p. 20.

²³³ van der Laan, H. *Architectonic Space. Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat*. Leiden, E.J. Brill. 1983, pp. 1, 2.

entramado estructural de columnas y entablamento, la manera de construir la casa según van der Laan, son los muros macizos y el espacio definido por ellos. Llega a esta conclusión a través de una meditación sobre la experiencia originaria del espacio. El espacio como tal no lo podemos experimentar más que a través de su opuesto, lo sólido. La experiencia primordial del espacio consiste en la percepción de la tierra como suelo sólido horizontal que nos sostiene y la del espacio vacío del "aire" que se desarrolla sobre esa base hacia arriba. Percibimos el espacio vacío de arriba, por su oposición a la tierra, lo lleno, sólido, de debajo:

"Nuestra experiencia del espacio está necesariamente en conflicto con el espacio de la naturaleza. El espacio que la naturaleza nos ofrece se eleva sobre el suelo y se orienta totalmente hacia la superficie de la tierra. El contraste entre la masa de la tierra debajo y el espacio del aire arriba, que se encuentran en la superficie de la tierra, es el primer dato de este espacio"²³⁴

Esta experiencia primordial de tierra y espacio da origen al espacio arquitectónico como la oposición entre muro sólido y espacio vacío entre ellos:

"La arquitectura nace de la discrepancia original entre dos espacios —el espacio orientado horizontalmente de nuestra experiencia y el espacio orientado verticalmente de la naturaleza; comienza cuando añadimos muros verticales a la superficie horizontal de la tierra. A través de la arquitectura un trozo de espacio natural se pone a su lado, por así decir, para corresponder a nuestra experiencia del espacio. En este nuevo espacio vivimos no tanto contra la tierra que contra los muros; nuestro espacio yace no sobre la tierra sino entre muros"²³⁵

La cuestión esencial es que el espacio en sí mismo no tiene límites mientras que los sólidos sí que están limitados, definidos; son entonces las masas sólidas las que definen el espacio. Como ha mostrado la psicología de la Gestalt, siempre percibimos figuras sobre un fondo neutro informe no percibido como tal. De manera habitual percibimos los sólidos sobre el fondo neutro sin forma del espacio. Para poder percibir el espacio como tal se tiene que invertir la relación de fondo y figura de manera que el espacio sea la figura destacada sobre un fondo sólido sin forma. Este es el caso de la cueva en la que el límite del material sólido, de la roca, lo percibimos como perteneciendo al espacio. El espacio sólo lo podemos percibir en la medida que el sólido le "presta" su límite²³⁶.

²³⁴ van der Laan, H. *Op. Cit.*, pp. 5, 6.

²³⁵ Idem.

²³⁶ van der Laan, H. *Op. Cit.*, pp. 14, 15.

Retrocediendo a esta experiencia original del espacio, van der Laan describe el espacio arquitectónico originario como aquél que se da entre muros de tal modo que el límite del muro lo percibimos también como límite del espacio. Justo en ese límite reciben tanto el espacio como su opuesto, el muro, su ser. Para van der Laan lo esencial a la arquitectura es establecer límites:

“La función de la arquitectura es dirigir el espacio dado de la naturaleza mediante la imposición de límites: límites del espacio, de las formas y de los tamaños”²³⁷

Coincide van der Laan con Heidegger cuando éste define el espacio como límite:

“Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado un espacio, o sea dentro de un límite, en griego *péras*. El límite no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)”²³⁸.

El origen de la arquitectura consiste en establecer, abrir, este primer espacio, y lo hace mediante el recorte de una porción del espacio ilimitado natural. El elemento arquitectónico capaz de hacerlo es precisamente lo opuesto de lo ilimitado, lo único que tiene límites y por cuya acción ofrece su límite al espacio: el muro, lo sólido. Según van der Laan, y al revés que Laugier, la columna y el entablamento viene después y como resultado de perforar el muro, de modo que se da entre la columna y el intercolumnio la misma relación que entre el muro y el espacio que define y, en última instancia, la que hay entre la tierra y el espacio de encima. La arquitectura siempre debe mantener y potenciar la capacidad definitoria del límite, el juego entre sólido y espacio, por el cual ambos llegan a ser:

“Una masa recibe su forma de la correspondencia entre sus superficies opuestas; en el caso de un muro, éstas son sus caras interior y exterior. Juntas, éstas determinan la forma del muro, cuyo grosor es justo el suficiente para sustentar la forma *como* forma.

El espacio que surge entre esos muros no puede tener una forma en el mismo sentido en que la tiene el muro sólido; ambos, el espacio interior y el muro, recibirían entonces su forma de la misma cara interior del muro, lo cual es imposible. Una forma sólo puede existir contra un fondo sin forma, lo cual significa que una superficie sólo puede pertenecer a una forma. Así el espacio debe su forma no a la superficie que lo limita, sino a la forma de la masa que lo limita.

²³⁷ van der Laan, H. Carta no publicada, citado por Padovan, R. Op. Cit., p. 13.

²³⁸ Heidegger, M. GA7 (Construir, habitar, pensar), p. 149.

Tomado literalmente esto es absurdo, pues implica una cuarta dimensión. Las líneas están limitadas por puntos, los planos por líneas, y los volúmenes por planos. No podemos imaginar una realidad limitada por volúmenes, porque no existe. Sin embargo, desde la forma sólida de los muros, el espacio también adquiere cierta forma, aunque ésta es totalmente diferente en su naturaleza de la del volumen sólido.

La superficie que limita un volumen existe por virtud de la realidad del volumen sólido, pues un plano bidimensional no puede existir por sí mismo. De manera similar la línea debe su existencia al plano que limita, y el punto a su vez a la línea que termina.

Sin embargo, la forma de un muro sólido no depende en absoluto para su existencia del espacio que limita, al contrario es el espacio que debe su existencia de la realidad de su límite”²³⁹

Desde esta experiencia originaria del espacio limitado por sólidos se puede hacer una crítica al alejamiento de la arquitectura moderna de esta experiencia original²⁴⁰. Una de las características de la arquitectura moderna es haber liberado el muro de su capacidad portante y, por tanto, de poder reducir su grosor a una mínima pantalla, a una ligera piel, a un plano geométrico. De este modo el plano deja de ser un límite pues no delimita nada, es simplemente un obstáculo en medio del espacio ilimitado que sigue a ambos lados de la superficie, del mismo modo que un punto en una línea no limita la línea, no la termina, sino que ésta sigue a ambos lados del punto. Si el sólido, el grosor del muro, desaparece, con él desaparece también su capacidad de limitar su opuesto, el espacio²⁴¹. La arquitectura moderna ha eliminado el potencial definidor del límite y su consecuencia es la formación de un espacio arquitectónico homogéneo y continuo.

La arquitectura moderna ha tomado por supuesto que el espacio es matemático en su forma y ahora requiere un gran esfuerzo reactivar o reconstituir la intuición que se encuentra en la base de la concepción matemática del espacio. Un esfuerzo de este tipo es el que ha hecho van der Laan con su concepción del origen del espacio arquitectónico. Propone una arquitectura y un espacio arquitectónico que surge de esa experiencia originaria y con ella define nuestra posición en la naturaleza y el modo de habitar en ella.

²³⁹ van der Laan. Op. Cit., p. 35

²⁴⁰ Padovan, R. *Towards Universality. Le Corbusier, Mies, De Sijl*, especialmente el capítulo “Figure and Ground”.

²⁴¹ Op. Cit., p. 35



Hans Dom van der Laan. Ampliación de la abadía de St. Benedicto. Vaals, Holanda, 1956-86.
El muro como origen del espacio arquitectónico.

Las cuatro narraciones del origen de la arquitectura muestran la necesidad del origen, del *arché* para poder concebir una arquitectura auténtica como *arché*-tectura. Recordar el origen, sacarlo del olvido, es necesario para guiar la arquitectura del presente, darle validez, como dice Rykwert. Es necesario reactivar la instauración primera del sentido de la arquitectura pues a lo largo de su sedimentación histórica, el sentido original retrocede en la oscuridad y se requiere una reactivación para devolverlo a la luz. Y lo que encontramos en el origen, aquello en lo que coinciden las cuatro narraciones que hemos visto, es la diferencia entre la necesidad de protección física, que corresponde al edificio, y a la cultura instrumental o técnica en general, y la necesidad de dar un sentido a esa primera necesidad, que corresponde a la arquitectura, y a la cultura ideal en general.

En la primera narración hemos visto que la arquitectura se equipara al lenguaje en la medida que da sentido al entorno natural, la arquitectura del paraíso representa el mundo como un orden de significado y permite al habitante tener lugar en este orden. También Vitruvio pone en el origen no la simple protección natural del cuerpo, sino un orden ideal, asociado a la geometría de las estrellas del cielo. Según Laugier la esencia de la arquitectura no reside sólo en el entramado estructural necesario para sostener la cubierta y protegerse de la intemperie, sino su idealización en elementos tipo arquitectónicos como la columna, el entablamento y el frontón; la arquitectura del templo griego idealiza y conserva la esencia de la cabaña primitiva entendida como simple protección natural. Para Van der Laan la arquitectura consiste en recortar un trozo de espacio natural para hacerlo habitable, pero la manera de

construir esta habitación no responde sólo a la necesidad de protegerse, sino que responde a la experiencia original del espacio, es esta experiencia la que determina la forma de la arquitectura de modo que nosotros podemos leer en ella y reactivar esa primera experiencia.

Las cuatro narraciones tienen en común recordar que el origen de la arquitectura es la instauración de un sentido que trasciende la naturaleza, esto es, va más allá de la protección del cuerpo. Este sentido, diferente de la protección natural, se mantiene hoy si diferenciamos entre edificio y arquitectura. Sin esta diferencia, es decir, si sólo hubiera edificio, el mito del Paraíso, fundamental en Occidente, no tendría ningún sentido pues no había necesidad de protección física en el Paraíso; tampoco tendría sentido el modelo de orden geométrico del firmamento, ni tampoco tendría sentido el templo griego como perfeccionamiento de la simple cabaña primitiva, ni la importancia del muro y del límite que, en sí mismos, no son esenciales para la protección del cuerpo, sino para propiciar la experiencia originaria del espacio. Que la arquitectura se distingue del edificio quiere decir que un sentido trasciende las meras condiciones naturales en vistas a una comprensión de cómo los seres humanos deben habitar en el mundo. La arquitectura se enfrenta al mundo tal como es y representa un ideal de habitar en él. Este ideal recibe su orientación del origen.

2 ARQUITECTURA Y MUNDO HISTÓRICO

2.1 El templo y el mundo griego

La cueva/muro y la cabaña/entramado estructural

Según Laugier el modelo originario de la arquitectura es la cabaña primitiva. Según van der Laan, el modelo es el muro. Hay un modelo original que acentúa los elementos lineales y las esquinas, donde se ponen las columnas, y otro que acentúa las superficies y los lados, donde se ponen los muros. Ambos elementos son reconocidos también por Kenneth Frampton:

“La estructura tiende a lo aéreo y a la desmaterialización de la masa, mientras que la forma masiva es telúrica y tiene la profundidad de la tierra. Una tiende hacia la luz y la otra hacia lo oscuro. Estos opuestos gravitatorios, la inmaterialidad de la estructura y la materialidad de la masa, se puede decir que simbolizan los dos opuestos cosmológicos a los que aspiran: el cielo y la tierra. A pesar de nuestra época tecno-científica secularizada, estas polaridades todavía constituyen los límites experienciales de nuestras vidas. Se puede argüir que la práctica de la arquitectura se ha empobrecido hasta el extremo que ya no acertamos a reconocer estos valores transculturales y la manera en que están latentes en toda forma”²⁴²

Igualmente, el teórico de la arquitectura Christian Norberg-schulz en su libro *Intenciones en arquitectura* considera que el muro, que él asocia con la cueva, representa el primer elemento espacial, y la cabaña, el contraste de verticales y horizontales, representa el primer principio de ordenación estructural, “la unificación de estos dos factores crearon lo que podemos llamar “el primer sistema simbólico de la arquitectura””²⁴³. Hay un modelo original que acentúa los elementos lineales y las esquinas, donde se ponen las columnas, y otro que acentúa las superficies y los lados, donde se ponen los muros. O la cabaña o la cueva.

²⁴² Frampton, K. “Rappel à l’Ordre: The case for the Tectonic”. *Labor, Work and Architecture*. Op. cit., p. 95.

²⁴³ Norberg-Schulz, Ch. *Intentions in Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1965, p. 125.

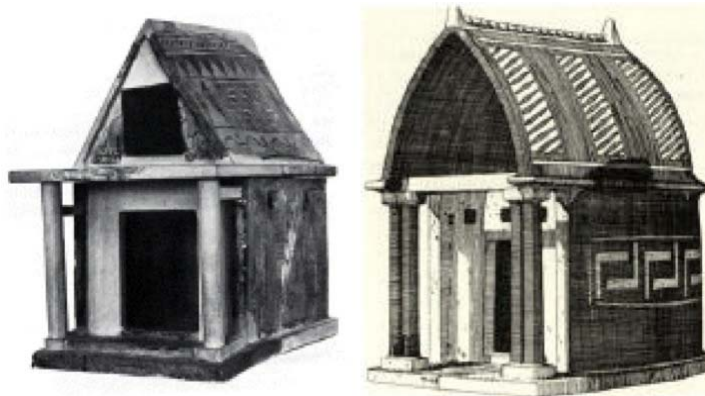
Este primer sistema simbólico, la cueva –muro– y la cabaña –columna– se encuentra representado por primera vez en el templo griego. Siguiendo los excelentes análisis de Vincent Scully²⁴⁴ sobre el templo griego podemos sostener que el paso del muro/cueva (*naos* del templo) a la columna/árbol/cabaña (Peristilo del templo) es lo que define la evolución del templo griego. En ello juegan un papel básico los órdenes dórico y jónico. Ambos órdenes expresan los atributos de la divinidad que cobijan en su celda (*naos*) interior, el dórico acentúa las características tectónicas de la tierra, el jónico las cualidades ligeras de elevación hacia el cielo. Los templos, mediante sus cualidades escultóricas y plásticas, hacen visible el carácter del dios o la diosa, de manera que la arquitectura es su misma presencia en el lugar. En la tierra (cueva) y el cielo (árbol) debemos oír el combate heideggeriano entre tierra y mundo (en la conferencia *Habitar, construir, pensar*, que luego estudiaremos, Heidegger sustituye “mundo” por “cielo”).

Entre la tierra y el cielo

El templo aparece en su forma más primitiva en los siglos IX y X a. C. como un contenedor construido con muros y con un sobresaliente hacia arriba en forma de cubierta inclinada. Primero asumió la forma tipo de una casa común: planta rectangular con un extremo absidial, pero desarrollado monumentalmente. Las divinidades que el templo representaba pertenecían a la tierra, eran mayoritariamente diosas maternas que los primeros dóricos asociaban tanto con la cueva como matriz cerrada y oscura, como también con el paisaje en el que identificaban formas femeninas como suaves montes de Venus. Estos primeros templos, más ligados a una divinidad tectónica, no olímpica, o bien se encontraban en un paisaje cerrado, sin visiones amplias al horizonte, o bien ofrecían un lugar cerrado para la divinidad en un lugar abierto. Son templos en forma de simple *megaron* (la forma primera de casa de la cultura minoica y micénica²⁴⁵) o templo *in antis* (sin columnata perimetral) donde se intenta provocar una experiencia de interior, tipo cueva. El templo arcaico tiende a encerrarse en si mismo en detrimento del paisaje exterior. Predomina lo oscuro y lo oculto.

²⁴⁴ Scully, V. *The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. New Haven: Yale University, 1962 (2 ed.).

²⁴⁵ Kostof, S. *A History of Architecture. Settings and Rituals*. Second Edition. Oxford: University press, 1995, pp. 96, 98, 118.



Templos arcaicos

Su evolución consiste en la incorporación de la columnata perimetral (peristilo) alrededor de la cueva-celda. El significado de la columnata no debe entenderse por motivos constructivos (son innecesarias) ni funcionales (crear un porche alrededor). Su intención era articular y extender hacia el exterior el edificio de manera que se convirtiera en un espacio intermedio, entre el paisaje exterior y el interior de la celda; un elemento que enmascara las superficies del muro de cerramiento y se abre al espacio entorno, recibéndolo, estableciéndose el templo como un estándar regular de medida mediante el cual el horizonte distante podía medirse. Una vez el templo recibía la columnata todo el paisaje visto desde él o en relación a él quedaba sujetado en su lugar con la definición y medida (delimitación) típica griega²⁴⁶. La columnata exterior se abre hacia un espacio radial definido por los elementos del paisaje en el círculo del horizonte (suaves colinas y otras formas montañosas sagradas) captados desde distintos puntos por las aberturas visuales que se abren entre las columnas y que éstas animan a ejercer. Es una función primordial del templo traer a la vista, focalizar, todo el paisaje lejano, los elementos sagrados de éste y el arco total del horizonte.

Se define así la oposición entre el cerramiento de muros de la celda interior, caverna que alberga la imagen de la divinidad; y la columnata del exterior que se apropia del horizonte entorno y del cielo. Según esta misma evolución el templo irá precisando su orientación, siempre mediante el compromiso entre la tierra y el cielo. Templos dedicados a divinidades femeninas se orientan hacia las formaciones montañosas sagradas, identificadas con la misma dios tierra; templos dedicados a divinidades masculinas se orientan al este, fuente de luz, de tal manera que el día que conmemora la divinidad la luz entra directamente en la celda e ilumina la escultura

²⁴⁶ Scully, V. Op. Cit., p. 50

del dios a la vez que casi elimina las sombras debido a la proyección de la luz casi perpendicular.

El templo es el centro constitutivo de este espacio al que da su precisa medida, una medida que no es medible en metros, un lugar cuyas distancias no son cuantificables, sino bien cualificadas, la colina no es un mero punto en el espacio que tome al templo como centro de referencias, sino que la colina es el elemento sagrado cuyo sitio en el lugar es puesto por el templo. No hay un espacio previo que después recibe el templo, sino al revés. La construcción del templo es simultáneamente la constitución del sentido de este lugar.

Dentro de esta evolución el templo dórico se concibe como un cuerpo íntegro, compacto, cuyo interior y exterior siguen las mismas leyes. El fuste de la columna dórica tiene unos surcos (flautas) superficiales que no merman su sólida pesantez. Esta gravedad hacia abajo se acentúa más con su entrega directa al *estilóbato*, sin el intermediario de la base. Las columnas son anchas y el intercolumnio estrecho, y crea así una densidad que recuerda la del muro que tienen detrás. El muro tiende a romperse y descomponerse en columnas pero éstas siguen manteniendo una referencia al muro, al espacio cerrado y oscuro. Con el jónico, en cambio, las columnas tienen más autonomía respecto al muro, son más esbeltas y separadas, expresan los dioses del cielo olímpico, mediante la representación de un árbol, que se eleva hacia el cielo. Las flautas del fuste de la columna jónica son más profundas, de manera que la aligeran a la vez que la marcada línea de sombra acentúa su verticalidad. Se entiende así porqué la columna jónica debía tener una base, de la que carece el dórico, por un lado para elevarla pero, por otro, para definirla como estructuralmente separada del *estilóbato* y evitar una apariencia demasiado literal de crecimiento orgánico. El capitel jónico acentúa este carácter mediante la geometrización y estilización de plantas que crecen y se arremolinan lateralmente como abriéndose y empujando hacia arriba, bajo el peso del entablamento y frontón. Se crea así un paisaje de inspiración natural, un bosquecillo artificial, sacralizado y geometrizado, dentro del cual se encierra la cueva que habita el dios y hacia la cual conduce el movimiento laberíntico entre las columnas²⁴⁷.

Esta evolución culmina con el Partenón, en la Atenas de Pericles, cuya construcción es contemporánea de la vida de Sócrates. Como describe de forma magistral V. Scully²⁴⁸, el Partenón, de orden dórico pero de carácter jónico, logra, resumiendo mucho, construir un impresionante eje visual que se pierde en el horizonte del mar, hacia las islas del mar Egeo, en el oeste, y hacia las montañas áticas, al este.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 44-47

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 171-184.

Consigue de este modo recibir todo el paisaje, desbordando el límite y la medida, tan característica de lo griego, y tiende hacia un espacio infinito que anticipa la decadencia de la *pólis* y el imperio de Carlo Magno. La lejanía, la exterioridad y el sentido de la vista empiezan a imponerse por encima del espacio táctil de proximidad. "El Partenón se convierte en un dispositivo flotante que abre la lejanía, expande el universo"²⁴⁹. El Partenón y el conjunto de la Acrópolis constituyen el giro a la arquitectura helenística²⁵⁰.



FIG. 349. Parthenon and Erechtheion from the east



Partenón y Acrópolis de Atenas. S V a.C.

La arquitectura del templo griego representa, en el sentido de hacer visible perfeccionándolo, la esencia del primer edificio o el primer habitar, entendido como cueva protectora- sistema de muros y como cabaña del bosque- esqueleto de columnas²⁵¹. El muro y la columna no son meramente elementos constructivos y funcionales, sino que son elementos arquitectónicos (elementos *bellos* para decirlo como tradicionalmente se ha dicho), elementos que representan el muro y la columna. Es decir, el hombre primitivo o el "buen salvaje" en el estado de naturaleza, utiliza la cueva o se construye una cabaña para protegerse de la intemperie,

²⁴⁹ Ibid, p. 184

²⁵⁰ Kostof, S. Op. Cit., p. 163.

²⁵¹ La historia de la arquitectura seguirá, alternativamente, un modelo u otro: el Panteón de Roma, es una cueva, representa el cosmos cerrado y perfectamente geometrizado como una esfera, un gran muro envolvente como la última esfera de éter del mundo aristotélico, centrado en Roma (*Urbi et Orbi*). La catedral gótica es un bosque de columnas estilizadas que se elevan desde la oscuridad de la tierra hacia la luz del cielo; el gótico centra muchos de sus esfuerzos en eliminar el muro hasta convertirlo en una fina capa de vidrieras. El Renacimiento, en un esfuerzo de síntesis, recupera el muro y lo articula con columnas. La primera arquitectura moderna convierte la columna en pilar industrial estructural y los muros ya no cierran un espacio, sino que se convierten en ligeras pantallas móviles que se abren hacia fuera.

simplemente construye un edificio. El templo griego además de construir un muro para proteger un interior y una columna para soportar la cubierta, representa la función de cobijo y la función de soporte, hace visible estas funciones mediante la ornamentación: si hay o no base y qué significa en cada caso, el fuste y sus hendiduras con más o menos marcada la línea de sombra vertical, la forma del capitel que acentúa el empuje hacia arriba o hacia abajo, la proporción del intercolumnio, la visibilidad del muro de la celda desde el exterior, el recorrido de llegada, las visuales marcadas, el juego de sombras de los relieves respecto al plano del frontón, etc. Todo esto tomado literalmente, prosaicamente, desde el punto de vista del edificio, no sirve para nada, es decoración superflua, pero tomado arquitectónicamente es lo que hace visible qué es *ser* una columna y sus posibilidades; qué es *ser* interior y exterior (gracias al períptero, al "entre", el umbral, la gran invención de la arquitectura griega); que es *ser* el entorno y cómo hay que mirarlo, como darle una estructura, una organización; qué es *ser* el cielo en relación a la tierra y cómo vivimos nosotros, mortales, entre ambos. Toda esta ornamentación es lo que convierte una cueva o una cabaña en arquitectura, lo que hace a lo utilitario, bello, lo que, como el marco que retiene la mirada en lo enmarcado, hace abrir los ojos. Si no hay esta ornamentación simplemente hay un elemento que funciona, y si lo hay pero no tiene esta capacidad de enmarcar, de re-presentar, entonces se convierte en decoración arbitraria y falsa que quiere aparentar lo que no es.

2.2 La catedral gótica y el mundo medieval

De la tierra al cielo: arquitectura de la luz

La arquitectura del templo griego representa la esencia del primer edificio y el primer sistema simbólico de la arquitectura entendido como cueva protectora-sistema de muros y como cabaña del bosque- esqueleto de columnas. También la arquitectura de la catedral gótica representa la esencia del primer edificio pero en este caso no el del hombre primitivo, tal como los arquitectos de la Ilustración lo interpretaron, sino el edificio de Dios.

La catedral gótica en su tiempo de esplendor, desde mediados del siglo XII y durante el siglo XIII, consiste en una hilera de "palios" abovedados (*Traghimmel* en alemán) semejantes a los de las procesiones de Semana Santa. Podemos interpretar²⁵² la catedral como formada por dos edificios superpuestos, dos recintos colocados uno encima del otro. El de debajo con columnas masivas apretadas tiene una consistencia

²⁵² Seguimos la interpretación de Hans Sedlmayr "El nacimiento de las catedrales" en *Épocas y obras artísticas*. Madrid: Rialp, 1965.

densa, sólida, como la tierra. El de encima es un recinto luminoso, alto y delgado, transparente, ligero, como caído desde arriba. El cambio entre uno a otro se hace especialmente patente en las grandes vidrieras separadas por finas nervaduras que forman paredes de cristal donde se materializa la luz que penetra en el interior coloreada de distintas maneras:



Catedral de León, S. XIII

“Las paredes de cristal limitan el espacio de la iglesia y, a la vez, lo ponen en comunicación con el espacio cósmico, comunicación materializada en la luz”²⁵³.

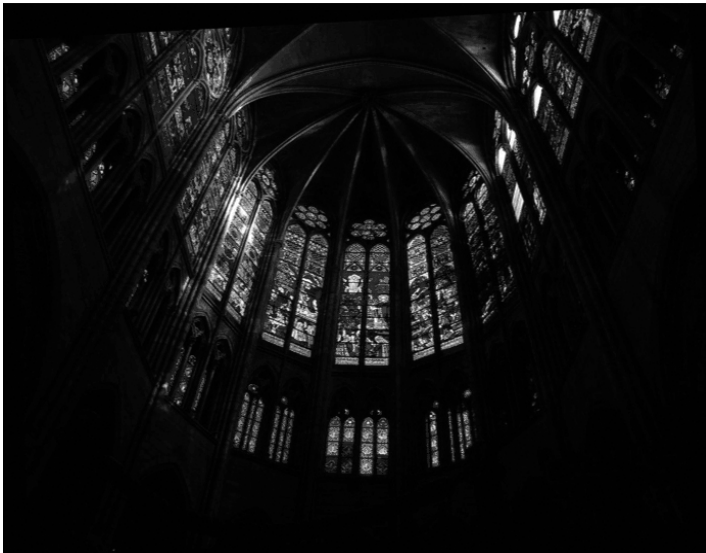
Desde el interior la luz no parece venir de fuera, es más bien como si las paredes iluminaran por sí mismas, como las piedras preciosas, como un material luminoso. La tendencia a ver la presencia de la luz en la materia oscura es la base metafórica de la cosmología medieval que pone en la luz la fuente de la creación a la vez que se materializa ella misma en los fenómenos físicos²⁵⁴. Las vidrieras, el límite y cerramiento del espacio, son la propia fuente de luz, como el límite luminoso del cielo, y no simplemente el material que la luz atraviesa viniendo del exterior. La luz no se concibe como un fenómeno natural, sino sobrenatural, de la misma manera que las vidrieras no son ventanas (que comunican el interior y el exterior), sino paredes de luz.

Los colores dominantes de las vidrieras son el rojo y el azul. La imagen ideal de la catedral la representa hecha no de piedra, sino de orfebrería, de oro, plata y piedras preciosas, todos ellos materiales luminosos. El gótico es así la arquitectura de la luz que sale de la oscuridad y masividad mural de la arquitectura románica. Los

²⁵³ Íbid, p. 149.

²⁵⁴ Vésely, D. Op. Cit., p. 122.

gruesos muros románicos dan lugar a las finas nervaduras y vidrios. Pero la masividad terrestre no desaparece sino que se convierte, en la catedral, en el primer piso (el primer edificio), el cual recibe toda la luz de arriba, de manera que simbólicamente, el cielo se une con la tierra, unión que se puede percibir sensiblemente. El principio de muros tipo cueva del sistema simbólico de la arquitectura, representación de lo terrestre y oscuro, lo encontramos en el "primer edificio", mientras que el segundo principio de columnas tipo esqueleto estructural, que se abre a la luz, lo encontramos en el "segundo edificio" superpuesto al primero. Encontramos aquí una afinidad con el templo griego. Éste se expande lateralmente de la cueva interior en un bosquecillo artificial de columnas hacia el horizonte; la catedral materializa esa expansión hacia arriba. La evolución de ambos paradigmas arquitectónicos consiste en salir de lo oscuro hacia la luz y lo abierto.



Catedral de Saint Denis, del abad Suger. S. XII.

La arquitectura gótica tiene un significado, representa algo: la Jerusalén celestial, la ciudad de Dios, el segundo paraíso²⁵⁵. Las Sagradas Escrituras ofrecían al hombre medieval descripciones que podían guiar la imaginación para construir la iglesia: de la ciudad celestial, del arca de Noé, la escalera de Jacob como puerta del cielo o, sobretudo, del templo de Salomón construido en Jerusalén²⁵⁶. El significado de la catedral apunta tanto al edificio ideal en el origen, como hacia delante, al paraíso por venir.

¿Cómo se da presencia sensible a lo que es ideal, a lo que, por definición, es suprasensible? ¿Cómo se da un aspecto a aquello que está más allá de toda

²⁵⁵ Sedlmayr, H. Op. Cit., p.150.

²⁵⁶ Harries, K. Op. Cit., p. 105.

“aspectualización”?. A través del símbolo. Según Gadamer, el símbolo se aplica preferentemente al ámbito religioso, donde tiene su fundamento: no es posible conocer lo divino más que a partir de lo sensible. En el símbolo lo insensible o suprasensible se hace sensible²⁵⁷. Lo sensible no es oscuridad, sino reflejo (luz) de lo verdadero. El símbolo presupone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible. El que la contemplación visible y el significado invisible no puedan separarse uno de otro, esta coincidencia de la dos esferas, es algo que subyace a todas las formaciones de culto religioso.

La catedral es una representación simbólica del cielo: “Los fieles del siglo XIII que entraban en una catedral se sentían como transportados al cielo”²⁵⁸. Para el hombre medieval, el mundo físico no tiene realidad más que como símbolo, en las cosas que veía, oía, tocaba, captaba la presencia misma de realidad invisible, inteligible, que se hallaba situada más allá²⁵⁹. Esta presentación sensible de lo que no ha visto ningún ojo se consigue, en el gótico de la Plena Edad Media (siglos XI-XIII), mediante el recurso de la luz, ésta adquiere valor simbólico, en la luz física que ilumina la catedral se reconoce la luz espiritual²⁶⁰. Es de gran importancia el uso del oro en el arte medieval utilizado como fondo de las figuras representadas. El oro representa la “luz verdadera” y en este sentido es simbólica: viendo la luz dorada se ve la luz invisible.

El coro absidial de la catedral de Saint Denis, del abad Suger, es considerada la primera obra de la culminación del gótico. Sus innovaciones formales están al servicio de la gran pretensión de la catedral: “la nueva visión de la Ciudad de Dios, que afirma ya en el presente, el más allá”²⁶¹. Con Saint Denis se establece el prototipo de catedral, aparecen los elementos que después seguirán todas las catedrales hasta Chartres: columnas en planta baja, ligereza en las plantas superiores formando el conjunto del triforio, capillas laterales, bóvedas ligeras con nervaduras, dobles ventanas en las plantas superiores y, sobre todo, una iluminación continua y regular.

²⁵⁷ Gadamer, H-G. WM, p. 69. Sobre el significado de “símbolo”: pp. 66-77.

²⁵⁸ Sedlmayr, H. Op. Cit., p 154.

²⁵⁹ Simson, O. von. Op. Cit., p, 17.

²⁶⁰ Otro recurso es el uso de lo accidental, lo contingente, pues esto es lo que caracteriza lo sensible, de tal manera que viendo lo contingente se está viendo lo ideal. Se recurre a una gran cantidad de cosas que no pertenecen a la esencia de lo representado, como lo casual, lo cotidiano y familiar como, por ejemplo, el follaje naturalista de los capiteles. Con la introducción de lo cotidiano empieza a aparecer la inventiva del artista, la imaginación del artista, la observación del mundo y, con ella, se va introduciendo la subjetividad. Esto plantea un problema respecto al principio de la Edad Media según el cual no se puede representar nada que no esté ya en las Sagradas Escrituras. De este modo, la catedral en su pretensión de representar la ciudad de Dios, de hacer el cielo tangible, lo que logra es acercar lo ideal a los sentidos, especialmente a la vista, de tal manera que acaba dando auge a la subjetividad y al espectáculo sensible que llevará a la crisis entre religión y arte. Esta crisis coincide con la culminación de la catedral clásica.

²⁶¹ Sedlmayr, H. Op. Cit., p.163



Nave de Saint Denis. La luz invade todo el espacio

En lo que Saint Denis supera a las otras es precisamente en este último punto, en la inundación de luz que todo lo invade. Lo esencial de la catedral no es la innovación formal respecto a las iglesias anteriores, sino la "nueva luz" mediante la cual se consigue "la materialización del cielo en una construcción terrena"²⁶². Las características espaciales de la catedral son. 1. La amplitud, mediante el doble arco del deambulatorio alrededor del coro, donde las capillas están todas comunicadas permitiendo la continuidad de la luz y la eliminación de las sombras; 2. La altura acentuada, por un lado, en el centro, donde se halla el coro, que se eleva de repente hacia la luz y, por el otro lado, por el salto arquitectónico-simbólico de la planta baja-cueva terrena a la estructura arbórea superior celeste; y 3. el escalonamiento de los materiales en solidez y densidad decreciente hacia arriba.

De gran importancia es la continuidad establecida entre lo terrestre y lo celeste, lo humano y lo divino, a través de la luz. Esta unidad ontológica de toda la realidad, es decir, la presencia del orden celeste en los fenómenos terrestres perceptibles por los sentidos, prepara la posibilidad futura de representarla en perspectiva. A partir del siglo XII esta visión de la luz espiritual se irá convirtiendo en la visión literal, no simbólica, de la luz sensible, corpórea y se dará a la visión física el rango que antes tenía la contemplación espiritual. Con ello empezará el estudio

²⁶² Íbid, p.167

matemático y geométrico de la visión en sustitución del estudio geométrico de la luz espiritual²⁶³(sobre esto volveremos en la última parte del trabajo).

La importancia de la luz determina también la orientación de la catedral. A diferencia del templo griego, orientado al este de tal manera que la estatua del dios o la diosa recibe la luz directamente a la salida del sol, la catedral está orientada al oeste, a la puesta del sol, al desvanecimiento de la luz y el triunfo de la oscuridad. Esta orientación también hay que interpretarla simbólicamente: el creyente entra en la iglesia huyendo de la oscuridad y el camino de la nave central hacia el altar, símbolo del camino de la vida, es un camino hacia el este, hacia la fuente de la luz, hacia Dios. Igualmente, la fachada principal, con sus altas torres, se enfrenta directamente a la puesta del sol, como guardián ante la noche. La catedral miraba desde la altura a la ciudad y a sus habitantes, situándose por encima de todos los demás intereses de la vida de la misma manera que se situaba por encima de todas sus dimensiones físicas²⁶⁴.

Tanto el templo griego como la catedral gótica representan un edificio originario o primero, pero no en el sentido de primitivo, de prioridad cronológica, o en un sentido causal, sino en el sentido de *arché*, de origen de sentido o esencial. La cabaña/cueva primitiva (combate entre el mundo y la tierra, la luz y la oscuridad) representa, en épocas distintas, un edificio ideal y con él un modo ideal de habitar en el mundo, una guía o referente de cómo construir el hogar en el mundo. El ideal cambia según la época pero no la necesidad del ideal. El ideal como origen es a la vez el ideal como final, como utopía.

2.3 La cuestión de la arquitectura y el mundo moderno

Retirada del mundo moderno: arquitectura y desarraigo

Hemos visto que el "mundo" es el contexto amplio de significado, la *Bedeutsamkeit* u "horizonte" que da significado a todas las cosas y a nuestras acciones y pensamientos. Así como el horizonte visual delimita todo lo que puede ser visto desde un punto de vista, en un sentido más amplio el horizonte es el límite de todo lo que podemos comprender en un determinado momento, o en una determinada época histórica²⁶⁵. Cada época tiene su horizonte de comprensión.

²⁶³ Vésely, D. Op. Cit., pp. 122, 123

²⁶⁴ Simson, O. von. Op. Cit., p. 17.

²⁶⁵ Bollnow, O. F. *Hombre y espacio*. Barcelona: Ed. Labor, 1969, pp. 78, 79.

Heidegger considera que la historia se divide en tres grandes mundos o horizontes históricos, el mundo griego, el mundo medieval y el mundo moderno²⁶⁶. Cada uno de ellos representa un modo diferente de comprensión en general de todo lo que hay. Un mundo es, en suma, la comprensión, normalmente desapercibida, que se mantiene en el trasfondo, y que determina para los miembros de una cultura histórica lo que para ellos fundamentalmente *hay*. Constituye las condiciones básicas que las cosas deben satisfacer para poder tener sentido en el mundo en cuestión.

Pero los mundos históricos aparecen y desaparecen. A este respecto Heidegger dice:

“Cuando, por ejemplo, visitamos el templo de Paestum en su propio lugar y la catedral de Bamberg en medio de su plaza, el mundo de dichas obras se ha derrumbado”²⁶⁷

El mundo griego y el medieval han desaparecido, “se han derrumbado”. Nosotros tenemos nuestro mundo moderno. Según Heidegger, el templo abre el mundo griego, la catedral gótica el mundo medieval. Pero si sus mundos respectivos han desaparecido, entonces ni el templo ni la catedral pueden ya abrir más. Estas obras, que han perdido así su vida, han pasado “al reino de la tradición y la conservación”²⁶⁸, se han convertido en piezas de museo. Las obras pierden su grandeza cuando su mundo se retira. Pero también la pueden perder no porque el mundo se haya retirado, sino, al revés, porque la obra se ha retirado de su mundo²⁶⁹. Hay templos enteros o partes de éstos en los museos de los países que han expoliado el patrimonio cultural de Grecia y Turquía. Cuando la obra ha sido desarraigada y recontextualizada en un museo, cuando se la ha privado de su mundo, sólo puede ser objeto de una experiencia estética en el sentido que la hemos criticado y la que, tal vez, nuestra época moderna ya sólo puede permitirse. Ya sea porque el mundo se ha retirado de la obra –porque ha pasado su época –, o porque la obra se ha retirado del mundo porque está en un museo – en ambos casos la obra, especialmente la arquitectura, deja de poder hacer lo que una vez hizo:

²⁶⁶ Al menos esta división de épocas históricas se desprende del *Origen de la obra de arte*, especialmente en el Epílogo, donde confronta su concepción del arte con la de Hegel en el cual sí hay esta división tripartita de la historia. En otras obras o, tal vez, en toda la obra de Heidegger en general, se puede considerar que hay dos épocas: la época de la Metafísica (de Platón hasta Hegel/Nietzsche, o arquitectónicamente, de la Antigüedad hasta el Barroco) y su final, la Modernidad.

²⁶⁷ Heidegger, M. GA5 (*Origen de la obra de arte*), p. 30.

²⁶⁸ Idem

²⁶⁹ Idem.

“El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable, que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron. No cabe duda de que siguen siendo ellas las que contemplamos, pero es que ellas mismas son esas que han sido. Como esas que ya han sido, nos hacen frente en el ámbito de la tradición y la conservación. A partir de ese momento ya sólo pueden ser tales objetos... Toda empresa en torno al arte, hasta la más elevada, la que sólo mira por el bien de las obras, no alcanza nunca más allá del ser-objeto de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras”²⁷⁰

Si hoy visitamos el Partenón en la Acrópolis de Atenas, o la catedral de Chartres, ya no las podemos comprender, ya no podemos tener la experiencia que tenía un griego cuando el día de la procesión panatenaica anual subía a la Acrópolis desde el ágora de la *polis* por el escarpado y tortuoso camino junto a las cuevas de sombras oscuras de Apolo y de las Euménides, cuyo significado se hunde en la antigua mitología, y sobre las cuales divisaba, proyectados sobre el cielo, los claros sólidos más definidos del Propileo y del templo de Atenea Niké, justo en la entrada al recinto sagrado de la Acrópolis que, entrevistos desde lejos, le anticipaban el nuevo orden de la ciudad, expresado con el rigor geométrico del eje este-oeste del Propileo que ordena toda la explanada de la Acrópolis, en una reconciliación del rito y del razonamiento emergente de la *Polis*²⁷¹. Ni tenemos la experiencia del hombre medieval cuando se acercaba a la catedral desde las laberínticas callejuelas infectadas de suciedad, hedores, ruido y entraba, bajo los arcos ricamente decorados con motivos sagrados y penetraba las macizas paredes de esta caverna protectora para aparecer en el recinto silencioso y de luminosidad transparente que le transportaba, literalmente, a otro mundo.

Hoy en día, como turistas, incluso para el más experto conocedor del mundo griego o del medieval, sólo podemos gozarlos como objetos estéticos o restos históricos desarraigados de su mundo porque el mundo en el que estos edificios vivían y que hacían visible a los contemporáneos mediante su forma arquitectónica, simplemente se ha esfumado. Su horizonte ya no es el nuestro, y sólo mediante una tarea hermenéutica que sepa fusionar nuestro horizonte moderno con el horizonte antiguo o medieval²⁷² podrá, tal vez, intuir algo de los restos o ruinas de esos mundos desaparecidos.

Nuestro mundo moderno es, pues, otro muy diferente, uno que la arquitectura moderna, como cualquier auténtica obra de arte, nos abre y representa para

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Scully, V. Op. Cit., p. 178

²⁷² Sobre la fusión de horizontes (*Horizon Verschmelzung*) ver Gadamer, H-G. WM, pp. 289, 290.

nosotros. ¿Cómo es este mundo, cual es su *Gestalt* o figura? Aquí surge otro problema: desde nuestro mundo presente las obras del pasado no pueden aparecer más que como objetos estéticos, abstraídos de su mundo concreto y vivo, pero esto, en principio, no implicaría que las obras de arte modernas no estuvieran arraigadas en nuestro mundo moderno. Pero, sin embargo, desde la Ilustración, desde Kant, esto es precisamente lo que ocurre pues el arte moderno se define por este desarraigo, como objeto estético. De este modo no sólo “estetizamos” el pasado, sino también nuestra propia época. Esta situación de pérdida o retirada de nuestro mundo es lo que Heidegger en la *Carta sobre el Humanismo* llama desarraigo, la situación de no estar en casa o estar desterrado (*Heimatlosigkeit*)²⁷³.

Este cambio en la situación del arte está definido con la expresión de Hegel que dice que el arte es ya sólo algo pasado:

“Para nosotros, el arte ya no es el modo supremo en que la verdad se procura una existencia... en lo tocante a su supremo destino, el arte es y permanece para nosotros un pasado”²⁷⁴.

En el epílogo de *El origen de la obra de arte* Heidegger interpreta esta frase de Hegel como la muerte del arte:

“La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la *aisthesis*, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy llamamos a esta percepción vivencia... todo es vivencia, pero quizá sea la vivencia el elemento en el que muere el arte. La muerte avanza tan lentamente que precisa varios siglos para consumarse”²⁷⁵

En este Epílogo Heidegger explica que su intención fundamental es la de posicionarse en relación a la famosa expresión hegeliana. La tesis de Hegel, interpretada por Heidegger, se puede resumir en los siguientes términos²⁷⁶: 1. El *gran arte* (Hegel dice el arte en su “supremo destino”) es el arte en que “la verdad del ser como un todo”, es decir, lo que hemos llamado mundo o horizonte —con su límite en la tierra— (lo incondicionado, el absoluto, según Hegel) se abre a la existencia histórica del hombre. 2. El gran arte es, para nosotros, una cosa del pasado, desde los tiempos

²⁷³ GA 9. *Wegmarken*. “Brief über den Humanismus”, p. 338. Hay una aclaración importante que hay que hacer en relación al término *Heimatlosigkeit*, que caracteriza la situación moderna, y que traducimos por “desarraigo”, y el de *Unheimlichkeit*, que define la constitución esencial del ser humano como tal y que traducimos por “inhospitalidad”. Ver nota 340 y el capítulo 2.1. el apartado “Geviert y Gestell” y el capítulo 2.2. *Habitar e inhospitalidad* de la siguiente parte.

²⁷⁴ Hegel citado por Heidegger en GA5 (Origen) Epílogo, p. 66,

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Young, J. *Heidegger's Theory of Art*. Cambridge: University Press, 2001, pp. 6, 7.

de Platón o, al menos, desde el final de la Edad Media, a mucho estirar hasta el Barroco. 3. El gran arte no está sólo muerto, sino que tiene que seguir estándolo pues la inexorable dialéctica histórica lleva a que la capacidad del arte para abrir y representar la verdad que se dio en Grecia fuera relevado en esta función por la religión en la Edad Media y, finalmente, la religión fuera reemplazada en esta misma función por la ciencia en la Modernidad. 4. La muerte del gran arte no es algo que deba lamentarse con nostalgia del mismo modo que el adulto no se lamenta de la pérdida de la inocencia de la infancia.

El arte moderno ya no es “grande”, es “estético”. Cuando era “grande” reunía juntos la verdad y la belleza:

“La verdad es el desocultamiento de lo ente en cuanto ente. La verdad es la verdad del ser. La belleza no aparece al lado de esta verdad. Se manifiesta cuando la verdad se pone en la obra. Esta manifestación —en cuanto que ser de la verdad dentro de la obra y en tanto que obra—, es la belleza. Así, lo bello tiene su lugar en el acontecer de la verdad. No es algo relativo al gusto, en definitiva un mero objeto del gusto”²⁷⁷

La belleza como algo relativo al gusto ocurre cuando la obra de arte se convierte en objeto estético y entonces la belleza se separa de la verdad. La verdad:

“Se le atribuye a modo de cualidad al conocimiento y la ciencia a fin de diferenciarla de lo bello y lo bueno, que son los nombres que se usan para designar a los valores del comportamiento no teórico”²⁷⁸.

La escisión entre verdad y belleza marca el sentido de la arquitectura moderna, la cual se concibe entonces como la ecuación “arquitectura= edificio funcional+ decoración estética” y surge, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, la problemática del ornamento y la polémica entre el ingeniero/científico y el arquitecto/artista.

²⁷⁷ Heidegger, M. GA5, p. 67.

²⁷⁸ Idem.

IV ARQUITECTURA Y HABITAR

1 LA ESENCIA DE LA TECNOLOGÍA MODERNA

1.2 Arquitectura moderna y el problema del habitar

El funcionalismo moderno

Hemos concluido la parte anterior diciendo que el arte moderno ya no es "grande", ya no reúne verdad y belleza, sino que es "estético", sólo bello. Recuperamos de este modo otra vez la problemática de la crisis de la cultura moderna que hemos tratado en la primera parte del trabajo. La separación entre verdad y belleza es la escisión general de la cultura moderna entre la ciencia y el arte que se traduce en arquitectura en la diferencia entre ingeniería o edificio funcional y arte u ornamento estético. El debate entre el ingeniero/científico y el arquitecto/artista define el sentido de la arquitectura moderna y contemporánea.

Adolf Loos, el gran fustigador del ornamento, dice a propósito de una excursión a un lago:

"¿Puedo conducirles a la orilla de un lago de montaña? El cielo es azul, el agua verde y todo descansa en profunda paz. Las montañas y las nubes se reflejan en el lago, y así las casas, caseríos y ermitas. No parecen creados por mano humana. Están como salidos del taller de Dios, como las montañas y los árboles, las nubes y el cielo azul. Y todo respira belleza y silencio.

¡Eh, qué es aquello! Un tono equivocado en esa paz. Como un ruido innecesario. En medio de las casas de los campesinos, que no fueron hechas por ellos, sino por dios, hay una villa. ¿La obra de un buen o de un mal arquitecto, No lo sé. Sólo sé que la paz, el descanso y la belleza se han esfumado. ... ¿Por qué será que todo arquitecto, sea bueno o malo, daña el paisaje del lago?"²⁷⁹

La anécdota de Loos tiene la intención de mostrar el abismo que separa el mundo moderno del mundo antiguo y lo hace idealizando a éste último, pero no con un espíritu nostálgico, sino para determinar cual ha de ser el papel de la arquitectura en el nuevo mundo. El edificio hecho por el campesino, dice Loos, parece hecho por

²⁷⁹ Loos, A. "Arquitectura". *Escritos II. 1910-1931*. Op. Cit., p. 23

Dios o por la naturaleza misma por su total integración en el contexto, tiene una necesidad natural; la casa del campesino pertenece todavía a ese orden premoderno. Pero cuando el arquitecto diseña rompe esa armonía. La razón por la que el arquitecto, sea bueno o malo, rompe siempre con el contexto es que el arquitecto es más que un constructor: es un artista. Un artista *moderno* que crea un objeto estético, esto es, un objeto autosuficiente que se basta a sí mismo de modo que el paisaje es un estorbo. Si en épocas pasadas se consideraba arte precisamente lo que articulaba y manifestaba el entorno, lo representaba, ahora, ocurre que el arte adquiere las connotaciones negativas opuestas, lo artístico es superfluo, un añadido molesto, "una nota discordante".

Loos describe algo parecido al estado natural en el que el campesino ideal todavía no ha caído fuera del orden natural, su creatividad está ligada a un lugar, un clima y una cultura particulares; sus posibilidades "creativas" están limitadas por la tradición y la repetición, de manera que cualquier cosa que cree parecerá inevitable. Todavía no se oponen los humanos a la situación a la que han sido lanzados. Pero no hay que ver en esta idealización del mundo pasado un lamento de su pérdida o un intento de recobrarlo. Loos es un moderno convencido y sabe que cualquier retorno sería una traición a las capacidades humanas y a las posibilidades abiertas por la ciencia y la tecnología. Loos no propone una arquitectura regional, con sus diferencias geográfica, culturales, etc., sino una arquitectura internacional pues sabe que el nuevo paisaje con el que la arquitectura ahora se enfrenta está moldeado por la tecnología y ésta disuelve las diferencias, es la misma en todas partes. Según Loos, si el paraíso se puede volver a ganar, será sólo sobre la base de la tecnología²⁸⁰.

Loos idealiza al campesino y su mundo para criticar al arquitecto como artista y proponer al ingeniero como el sustituto moderno del campesino. Los puentes, puertos, grúas y fábricas son bellos de la misma manera que lo era la obra del campesino; un coche o un avión bien construido no puede ser más que bello, pues la forma es fruto de la eficacia y las leyes constructivas y no del capricho o sofisticación del artista. El modelo del arquitecto no es el artista, sino el ingeniero para quien toda decoración o extravagancia estética debe eliminarse. Loos, como Heidegger, critica la belleza entendida como vivencia estética, como relativa al gusto, de modo que si la verdad y la belleza pueden volver a unirse, como lo estuvieron en la obra de arte del pasado, sólo podrá hacerlo, y en esto Loos y Heidegger discrepan totalmente, bajo las condiciones en que en la época moderna se da la verdad: la ciencia y la tecnología. Este es el motivo de fondo de su rechazo al ornamento.

²⁸⁰ Harries, K. Op. Cit., pp. 274, 275.

Así se entendió el papel de la arquitectura desde el posicionamiento funcionalista de principios del siglo XX. Gran parte de la arquitectura moderna de principios de siglo era utópica en el sentido de que el optimismo respecto a la nueva máquina recién descubierta despertó los sueños de que la máquina y su eficacia encarnaban el ideal del futuro.

No deja de sorprender que el manifiesto fundacional de la Bauhaus, escrito por Gropius, propusiera una recuperación del paradigma antiguo del arte:

“Deseemos, inventemos, creemos en común la nueva construcción del futuro, que lo será todo en una estructura única: arquitectura y escultura y pintura, que de millones de manos artesanas, se alzarán un día hacia el cielo como el símbolo cristalino de una nueva fe venidera”²⁸¹

El manifiesto estaba cubierto por un dibujo de Lyonel Feininger con una catedral gótica de formas cubistas. ¿Puede haber una catedral moderna dada la forma del mundo moderno? ¿Puede la arquitectura unir lo que se ha escindido? ¿Puede la arquitectura representar, hacer visible, un ideal utópico de unión? ¿O bien debe mostrar, hacer más patente, la escisión? Y si se apuesta por la utopía ¿la tecnología puede construirla?



Cubierta del Manifiesto de la Bauhaus. Lyonel Feininger, 1919.

²⁸¹ Gropius, W. “Manifiesto de la Bauhaus”, 1919. En *50 años Bauhaus. Exposición alemana*. Stuttgart: Württembergischen Kunstverein, 1968, p. 13.

La llamada segunda generación de la arquitectura moderna, después del trauma de la Segunda Guerra Mundial, cuando se criticó y reevaluó la arquitectura de principios del siglo XX, renunció ya a esa utopía. La concepción utópica del funcionalismo es criticada por Sigfried Giedion en el libro *Espacio, tiempo, arquitectura*, donde dice que: "Todavía estamos en el periodo de formación de una nueva tradición, todavía en sus comienzos". Y añade que la tarea principal a la que debe hacer frente la nueva arquitectura es "la interpretación del modo de vida válido para nuestro periodo"²⁸².

Giedion pone dos cuestiones importantes de manifiesto²⁸³. Primera, que la tarea de la arquitectura es la interpretación, es una tarea hermenéutica. En la medida que la arquitectura tiene una función interpretativa se está poniendo en cuestión que la arquitectura sea sólo un objeto estético, que sea sólo un objeto funcional de ingeniería y que sea un objeto funcional decorado estéticamente. La segunda cuestión importante es lo que la arquitectura debe interpretar: "El modo de vida válido para nuestro periodo". ¿Cuál es el modo de vida válido de nuestro tiempo? En el mismo libro Giedion también dice:

"Nuestro propio periodo ha ido encontrando muy lentamente la habilidad de expresar en la arquitectura lo que la construcción desde hace tiempo ha significado silenciosamente con su lenguaje abstracto."²⁸⁴

La arquitectura, dice Giedion, expresa lo que el edificio (la construcción) significa en silencio. Lo que el edificio significa en silencio es su función como objeto cotidiano de uso, como utensilio. La arquitectura, entonces, expresa la funcionalidad, la hace visible, es decir, la representa. Un funcionalista estricto, como Hannes Meyer, por ejemplo, hubiera rechazado lo que dice Giedion pues hacer edificios que no sólo son funcionales sino que además expresan su función, es decir, que además de ser funcionales lo parecen, encarecería la construcción, sería decoración innecesaria. Se pueden diseñar también edificios cuya función representativa de la función sea más importante que la función misma, es decir, edificios que parezcan más funcionales de lo que son. El Centro Pompidou de París, de Richard Rogers y Renzo Piano, paradigma de la arquitectura *High-Tech*, entraría en esta categoría de edificios que intentan dar la apariencia de ser funcionales mediante un uso ornamental de la tecnología.

²⁸² Giedion, S. *Space, Time and Architecture*, 5th ed. Cambridge: Harvard University Press, 1974, p. xxxii.

²⁸³ Ver. Harries, K. Op. Cit., pp. 3, 4.

²⁸⁴ Giedion, S. Op. Cit., p. 25.



Centro Pompidou. Renzo Piano y Richard Rogers, 1977

Pero lo importante que hay que cuestionar es si esta expresión de la función que Giedion detecta como la habilidad que la arquitectura ha ido encontrando lentamente, satisface la tarea hermenéutica de interpretar el modo de válido para nuestra época que él mismo atribuye a la arquitectura. La arquitectura que representa la funcionalidad confirman el valor de la función y de este modo comunica la comprensión del mundo según la cual el modo de vida válido es el que se rige por la funcionalidad y la eficacia; la arquitectura que interpreta así el modo de vida ensalza la funcionalidad por encima de otros valores. Sea consciente de ello o no, el funcionalismo ofrece una determinada comprensión de cómo habitar en el mundo, comprensión que es característica del mundo moderno a diferencia de otros mundos históricos. Pero si la arquitectura sólo representa la función es incapaz de expresar la complejidad del habitar humano que no se deja reducir sólo a la funcionalidad. De ello era consciente Gropius, curiosamente el predecesor del funcionalista radical H. Meyer como director de la Bauhaus:

“Si la mecanización fuera un fin en sí mismo sería una calamidad insoportable, robando a la vida la mitad de su plenitud y variedad mediante la sumisión de hombres y mujeres a la condición de sub-humanos y autómatas como robots (aquí encontramos la más profunda resistencia de los artesanos de la vieja civilización al nuevo orden de la máquina)”²⁸⁵.

El funcionalismo entiende la arquitectura como un edificio que debe satisfacer dos condiciones: protección física del cuerpo y óptimo funcionamiento del programa.

²⁸⁵ Gropius, W. *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge: MIT Press, 1965, p. 33.

El edificio debe, en primer lugar, proteger el cuerpo de las inclemencias del tiempo así como de los enemigos y extraños, la arquitectura se define, en estos términos, como la delimitación de una porción de espacio interior respecto de un exterior hostil; esta primera condición la podemos llamar control físico medioambiental e incluye la eficacia constructiva. En segundo lugar, la arquitectura se define como la eficacia funcional del edificio en términos del programa que debe satisfacer, de las actividades humanas que se realizan según el tipo de edificio: edificios gubernamentales, teatros, bibliotecas, museos, hospitales prisiones, juzgados, hoteles, bancos, edificios comerciales y de oficinas, estaciones de tren, escuelas, universidades, etc. Hannes Meyer, sucesor de Walter Gropius como director de la Bauhaus, justo antes de Mies van der Rohe, escribe un casi manifiesto funcionalista llamado "Construir", en el que explica lo que es la arquitectura en los siguientes términos:

"Todas las cosas de este mundo son producto de la fórmula: función x economía. Todas estas cosas, por tanto, no son obras de arte. Todo arte es composición y, en consecuencia, antifuncional. Toda vida es función y, por ello, no artística..."

La arquitectura como "obra emotiva del artista" no tiene justificación.

La arquitectura como "continuidad de la tradición arquitectónica" supone dejarse arrastrar por la historia de la arquitectura.

La interpretación funcional, biológica, de la arquitectura como configuración de las funciones de la vida, lógicamente lleva a la construcción pura; este mundo de formas constructivas no tiene un país nativo; es la expresión de una actitud internacional en arquitectura. El internacionalismo es un privilegio del periodo. La construcción pura es el fundamento y el signo del nuevo mundo de formas.

1. Vida sexual. 2. Hábitos de sueño. 3. Animales domésticos. 4. Jardinería. 5. Higiene personal. 6. Protección del clima. 7. Higiene en la casa. 8. Mantenimiento del coche. 9. Cocinar. 10. Calefacción. 11. Soleamiento. 12. Servicios.

Estos son los únicos motivos de la construcción de la vivienda. Examinamos la rutina diaria de todos los que viven en ella y esto nos da el diagrama funcional para el padre, la madre, los niños, el bebé y otros ocupantes, exploramos la relación entre la casa y sus ocupantes con el mundo exterior..."²⁸⁶

Según H. Meyer, el arquitecto es un científico o ingeniero social y la arquitectura una rama de la ingeniería. Su tarea consiste en realizar un fiel análisis de la cotidianidad en la que el ser humano es considerado exclusivamente como un organismo vivo y se lo describe en términos de hechos biológicos. Luego se traduce esta descripción a diagramas eficaces que permiten construir una estructura funcional

²⁸⁶ Meyer, H. "Construir". En *50 años Bauhaus. Exposición alemana*. Op. Cit., p. 162.

eficiente y económica. El arquitecto es un instrumento y, como tal, debe eliminar tanto la "continuidad de la tradición arquitectónica" como su personalidad, "el acto emocional del artista no tiene justificación".

Aquí es donde se hace necesaria, incluso urgente, para oponerse al reduccionismo funcionalista (la otra cara del esteticismo), la tarea interpretativa. Pero si el arquitecto se equipara al científico social, se elimina la interpretación o, más exactamente, se reduce ésta a la interpretación científica exclusivamente. Según Meyer sólo hay doce puntos que hay que tener en cuenta "los únicos motivos cuando se construye una casa". ¿Por qué precisamente doce?. El modo de vida no muestra su sentido de modo tan transparente y sin ambigüedades, no puede haber un afirmación definitiva del significado de habitar en el mundo, pues siempre hay ese reducto de impenetrabilidad, de ocultamiento, de "tierra". El modo de vida, el modo de habitar en el mundo, se tiene que interpretar siempre de nuevo, como el significado de una obra de arte. La arquitectura participa en esta interpretación y nosotros debemos leerla en ella.

La penuria del habitar

¿Cuál es pues el "modo de vida" válido para nuestra época? Dicho con terminología de Heidegger: ¿Cómo interpretamos nosotros, en el mundo moderno, qué es habitar? Y, más importante aún, ¿Qué significa *habitar*? La respuesta a estas preguntas es el núcleo central de la conferencia que Heidegger lee el 5 de agosto de 1951 en el contexto de las llamadas Coloquios de Darmstadt²⁸⁷ frente a un público mayoritario de arquitectos reunidos para debatir el problema de la escasez de viviendas en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. La intervención de Heidegger, que lleva por título *Construir, habitar, pensar (Bauen Wohnen Denken)*²⁸⁸ pone sin embargo el problema en otro sitio:

"Se habla por todas partes, y con razón, de la escasez de viviendas. Se intenta evitar esta escasez haciendo viviendas, fomentando la construcción de viviendas, planificando toda la industria y el negocio de la construcción. Por muy dura y amarga, por muy embarazosa y amenazadora que sea la carestía de viviendas, *la autentica*

²⁸⁷ Las *Darmstädter Gespräch* fueron una serie de coloquios desarrollados entre 1950 y 1975, eran públicos y asistía un público no especializado. El que nos ocupa fue el segundo coloquio dedicado al tema general de "El hombre y el espacio" (*Mensch und Raum*). Intervino también, entre otros, Oretga y Gasset con la conferencia "El mito del hombre allende la técnica"

²⁸⁸ Gesamtausgabe. Band 7. *Vorträge und Aufsätze*. "Bauen Wohnen Denken". Vittorio Klostermann GmbH. Frankfurt am Main, 2000. Hay una traducción española: *Conferencias y artículos*. "Construir, habitar, pensar". Odós. Barcelona, 1994. Citamos GA7 y a continuación el número de página.

penuria del habitar no consiste en primer lugar en la falta de viviendas. La auténtica penuria de viviendas es más antigua aún que las guerras mundiales y las destrucciones, más antigua aún que el ascenso demográfico sobre la tierra y que la situación de los obreros de la industria. La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que *tienen que aprender primero a habitar*²⁸⁹.

El problema no reside en la escasez de viviendas y en cómo planificar la industria de la construcción, sino que el auténtico problema es previo. Heidegger retrocede hacia la pregunta más esencial acerca del habitar. Esta pregunta por la esencia del habitar, aunque no sea reconocida ni pensada, es la que se nos exige a nosotros, modernos, como *la* tarea. La tarea del construir es permitir habitar, esto parece obvio. Pero Heidegger advierte de no tomar las cosas por supuestas, de no precipitarse en pensar qué significan construir y habitar para no tomarlas como dos actividades separadas según el esquema medio-fin. Este esquema bloquea captar la relación esencial entre ambos²⁹⁰. Construir no es meramente un medio cuyo fin es habitar: "construir es en sí mismo ya el habitar"²⁹¹, "construir (*bauen*) significa originariamente habitar" y "Ser humano significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar"²⁹². "Sólo si somos capaces de habitar, sólo entonces podemos construir"²⁹³. Habitar es, pues, el carácter básico del ser humano y lo que fundamenta el construir. Pero Heidegger insiste en que los seres humanos tienen "que volver a buscar la esencia del habitar, de que *tienen que aprender primero a habitar*". Si el habitar es la esencia del ser humano y, a la vez, tenemos que volver a buscar, aprender a habitar, quiere decir que nosotros modernos, hemos perdido nuestra esencia, que hemos perdido nuestra humanidad. ¿Por qué el habitar es un problema – la auténtica penuria – en la modernidad?. Hemos visto que Heidegger en *La carta sobre el Humanismo* dice que el carácter fundamental de la época moderna se define por el desarraigo, (*Heimatlosigkeit*)²⁹⁴. A la modernidad le falta comprender el habitar porque le falta sentirse en el mundo como en casa.

Heidegger define con más concreción el significado del habitar: "el carácter fundamental del habitar es... cuidar (*Schonen*)"²⁹⁵. Cuidar tiene un significado a la vez activo y pasivo, es tener cuidado de algo o alguien y ser cuidado por algo o alguien. En el sentido pasivo uno habita si está en un lugar:

²⁸⁹ GA7, p. 156

²⁹⁰ GA7, p. 140

²⁹¹ Idem.

²⁹² GA7, p. 141

²⁹³ GA7, p. 155.

²⁹⁴ GA 9. *Wegmarken*. "Brief über den Humanismus", p. 338

²⁹⁵ GA7, p. 143

“preservado de daño y amenaza [...] Habitar, haber sido llevado a la paz, quiere decir: permanecer a buen recaudo, apriscado en lo libre, es decir, en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia”²⁹⁶.

En el sentido activo uno habita si es él que cuida y guarda cada cosa del lugar dejado que sea según su propia esencia:

“El cuidar, en sí mismo, no consiste únicamente en no hacer nada a lo cuidado. El verdadero cuidar es algo *positivo*, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia, cuando propiamente realbergamos algo en su esencia; cuando... lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo”²⁹⁷.

Habitar significa pues, por un lado, ser cuidado por el mundo, en una especie de seguridad fundamental, libre de peligro; por el otro lado, significa el cuidado y conservación del mundo. ¿Por qué no puede el hombre sentirse seguro y confiado en el mundo moderno, como sostiene Heidegger? ¿Por qué no cuida del mundo y se deja cuidar por él? ¿Por qué no siente confianza, sino hostilidad? La respuesta es porque nuestro mundo y nosotros mismos estamos sometidos a la violencia de la tecnología. El problema del habitar parece ser un problema moderno que no tenían las épocas anteriores. Por esta razón al final de la conferencia Heidegger pone como ejemplo de edificio que sí permitía habitar –o con más rigor, el habitar que permitió construir este edificio – una granja de la Selva Negra, todavía no tocada por la tecnología:

“Pensemos por un momento en una casa de campo de la Selva Negra que un habitar todavía rural construyó hace siglos. Aquí la asiduidad de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren simplemente en las cosas ha erigido la casa. Ha emplazado la casa en la ladera de la montaña que está a resguardo del viento, entre las praderas, en la cercanía de la fuente. Le ha dejado el tejado de tejas de gran alero, que, con la inclinación adecuada, sostiene el peso de la nieve y, llegando hasta muy abajo, protege las habitaciones contra las tormentas de las largas noches de invierno. No ha olvidado el rincón para la imagen de nuestro Señor, detrás de la mesa comunitaria; haaviado en la habitación los lugares sagrados para el nacimiento y “el árbol de la muerte”, que así es como se llama allí al ataúd; y, así, bajo el tejado, a las distintas edades de la vida les ha marcado de antemano la impronta de su paso por el tiempo.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Idem.

Un oficio, que ha surgido él mismo del habitar, que necesita además sus instrumentos y sus andamios como cosas, ha construido la casa de campo”²⁹⁸.



Casa de campo de la Selva Negra

¿Cómo reciben esta interpelación a pensar la esencia del habitar los arquitectos presentes en la conferencia? Obviamente, Heidegger no proponía un retorno a ese tipo de arquitectura:

“La indicación de la casa de campo de la Selva Negra no quiere decir en modo alguno que deberíamos, y podríamos, volver a la construcción de estas casas, sino que ésta, con un habitar que ha sido, hace ver cómo este habitar fue capaz de construir”²⁹⁹.

El habitar que construyó la casa de campo –notar que es el mismo ejemplo que pone Loos cuando compara la casa campesina del lago con la villa de un arquitecto – tenía la medida en un orden sagrado, el que permitió construir desde el templo griego y las catedrales góticas hasta los edificios barrocos. Pero nosotros ya no poseemos esa medida. ¿Es posible para nosotros habitar de alguna manera parecida al sentido de Heidegger? La Ilustración, la tecnología, las comunicaciones, han dado una forma al mundo moderno en la que predomina una libertad de pensamiento y de movimiento que hace imposible, e indeseable, un retorno a un mundo enraizado a unos lugares en los cuales se nacía y se moría, unos lugares que eran un destino del cual no se podía escapar. El lugar natal con su orden sagrado era también un lugar sin libertad. El mundo moderno es un espacio desenraizado y, por esta razón, libre.

²⁹⁸ GA7, p. 155

²⁹⁹ Idem.

Cualquier intento de pensar el habitar para nosotros no puede ignorar la capacidad de la tecnología de liberar al hombre de la estrechez del lugar. No podemos prescindir de la tecnología y no parece viable como propuesta arquitectónica válida para el presente proponer como modelo una granja aislada en el campo o en la montaña; el mundo contemporáneo se mueve en la dirección contraria. Y, sin embargo, Heidegger insiste en que hay una incompatibilidad básica entre la esencia de la tecnología y el habitar humano. Si el habitar es la esencia del ser humano, lo que define al ser humano como tal, entonces el mundo moderno, definido por la tecnología, niega la humanidad del hombre. Esta afirmación puede ser chocante pero si no tomamos a Heidegger simplemente como un conservador ingenuo o un ecologista radical que pretende retroceder a un supuesto estado ideal de naturaleza, sino que nos lo tomamos en serio y suponemos que tiene algo que decir que merece la pena escuchar, debemos entender qué es, según él, la esencia de la tecnología y por qué la tecnología es incompatible con el habitar humano.

Heidegger no critica la tecnología en sí misma, sino la esencia de la tecnología y esto quiere decir, la comprensión del mundo que subyace a la relación tecnológica con él. Es necesario ver qué es la esencia de la tecnología moderna para comprender por qué ésta impide que habitemos en el mundo, por qué impide que nos sintamos en casa en el mundo. Así podemos ver cómo la arquitectura, cuya tarea es formar el espacio donde habitar, puede hacer frente al "peligro" tecnológico.

1.2 La esencia de la tecnología: *Gestell*

Exponemos en este capítulo la cuestión de la esencia de la tecnología que Heidegger trata en el artículo *La pregunta por la técnica (Die Frage nach der Technik)*³⁰⁰. Heidegger no usa el término "tecnología", sino "técnica", nosotros usamos "tecnología" para referirnos a la técnica moderna y reservamos el término "técnica" para la técnica antigua. Una vez comprendida la problemática de la tecnología retomaremos la conferencia *Construir, habitar, pensar* y volveremos a la cuestión de la dificultad de habitar en el mundo moderno dominado por la tecnología.

La tecnología moderna occidental es diferente de la de cualquier otra cultura y de cualquier otra época en la historia de occidente. Para comprender este carácter excepcional la tenemos que comparar con la tecnología premoderna, paradigmáticamente, la técnica griega. Se trata de comparar, por ejemplo, un viejo

³⁰⁰ Se encuentra en la misma compilación, hecha por el propio Heidegger que "Bauen Wohnen Denken". Gesamtausgabe. Band 7. *Vorträge und Aufsätze*. Vittorio Klostermann GmbH. Frankfurt am Main, 2000. "Die Frage nach der Technik", pp. 31, 32 (traducción: *Conferencias y artículos*. "La pregunta por la técnica". Barcelona: Odós, 1994.)

puente de madera que deja al río seguir su curso y una presa hidroeléctrica que convierte el río en reserva de energía. O la vieja granja de la Selva Negra con una granja mecanizada con subsidios de la U.E. que ocupa su lugar en la red de suministros de la industria de la alimentación. Si la técnica antigua existía en armonía y respeto con el entorno natural, la tecnología moderna parece violentarlo. No se debe entender la diferencia entre la técnica antigua y moderna como la diferencia entre la artesanía y la máquina, sino que la diferencia reside en la comprensión, el uso, que hacemos de ambas herramientas. Heidegger no rechaza la tecnología, sino su uso, es decir, la comprensión del mundo implícita en la relación tecnológica con él. Lo que se cuestiona no es la tecnología misma, sino la esencia de la tecnología:

“Lo peligroso no es la técnica. No hay nada demoníaco en la técnica, lo que hay es el secreto de su esencia”³⁰¹

Técnica antigua

En la *Pregunta por la técnica* Heidegger dice que la “técnica” antigua o *téchne* es un hacer que “saca a la luz”, “hace brotar”, “lleva a la manifestación”, lo que ya está ahí implícitamente:

“La técnica no es un mero medio, la técnica es un modo del salir de lo oculto. Si prestamos atención a esto se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento, es decir, de la verdad”³⁰².

Como hemos visto en el análisis del *Origen de la obra de arte*, aquí Heidegger repite que la palabra griega para verdad, para “sacar a la luz”, “llevar a manifestarse”, “hacer visible” es *poiesis*. La *poiesis*, dice Aristóteles, se encuentra no sólo en el hacer humano, sino también en la naturaleza: “todas las cosas que llegan a ser se manifiestan, algunas por *physis*, otras por *téchne*”³⁰³. La *poiesis* se divide en dos tipos: el primero es *physis*, lo que se manifiesta por sí mismo, sin ayuda externa, por ejemplo, una semilla brota y se manifiesta como flor. El segundo es *téchne*, lo que se manifiesta mediante la ayuda del artesano o artista.

“La *physis* es incluso *poiesis* en el más alto sentido, porque lo *physei* tiene en sí mismo la eclosión del traer-ahí-delante (*Hervorbringen*), por ejemplo, la eclosión de las flores en la floración. En cambio, lo traído-ahí-delante de un modo artesanal y artístico, por ejemplo,

³⁰¹ GA 7 (La pregunta por la técnica), pp. 31, 32.

³⁰² GA7, p. 16.

³⁰³ Aristóteles. Física 199 A 7, 9.

la copa de plata, no tiene la eclosión del traer-ahí-delante en él mismo sino en otro, en el artesano y el artista”³⁰⁴

¿Cómo entender la verdad, el desocultamiento o sacar a la luz, en la producción técnica de algo? Heidegger pone como ejemplo un platero antiguo. Cuando hace una copa de plata tiene en cuenta los siguientes aspectos: primero, el material, la plata, con la que construye (causa material); segundo, la forma o aspecto que tendrá, el diseño (causa formal); tercero, el uso al que servirá, el propósito (causa final); finalmente, ponderando estos elementos el artesano (causa eficiente) “saca a la luz” lo que está implícito en ellos³⁰⁵.

Se podría objetar que hay muchas formas posibles dadas en un material y en un uso determinado, que no hay *la* forma implícita que el artista o técnico (*téchnites*) antiguo tenga que extraer y sacar a la luz. Esta objeción es muy moderna y revela la importancia que para nosotros tiene la imaginación y la libertad creativa del individuo (la causa eficiente) por encima de otras consideraciones. Podemos responder a esta objeción diciendo que si bien no hay una única forma sí podemos considerar que hay un conjunto limitado de ellas. Si la forma pertenece a este conjunto, entonces es “sacada a la luz”, se manifiesta a partir de las condiciones dadas (material, uso,...) y si no, ocurre una violación de las condiciones dadas: una forma que viola el material acaba rompiéndose.

Lo mismo podemos decir a través de una anécdota de Loos³⁰⁶ en la que cuenta cómo un maestro talabartero vienés se avergonzaba de no tener tanta capacidad inventiva como los arquitectos, artistas y profesores de la *Sezession*. Cuando éstos, para ayudarlo paternalmente, le proporcionaban en una sola tarde docenas de proyectos bien dibujados de sillas de montar modernas, entonces el maestro comprendió que si él supiera tan poco de cuero, caballos y monta como ellos, él también tendría tanta inventiva. Lo mismo dice a propósito de un cantero:

“Piénsese. El hombre ha trabajado desde los catorce años, doce horas diarias, en el gremio. No es maravilla que vea el mundo diferente al pintor. Cuando toda una parte de su vida se pasa trabajando sólo en piedra, se empieza a pensar pétreamente. El hombre tiene un ojo pétreo, que convierte a las cosas en piedra. Al hombre se le ha vuelto una mano de piedra. Bajo su mirada, bajo su mano, la hoja de acanto y la de

³⁰⁴ GA 7., p. 15.

³⁰⁵ GA7, pp. 11, 12.

³⁰⁶ Loos, A. “Maestro guarnicionero” *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, pp. 90, 91. Ver también el artículo de Quetglas, J. “No te hagas ilusiones”. Revista El Croquis, 49/50. Madrid: El Croquis Editorial, 1991, p. 23.

parra tiene otra apariencia que bajo la mirada y la mano del platero. Pues éste lo ve todo en metal”³⁰⁷

El maestro cantero es incapaz de fantasear al margen de lo que en la piedra hay y de lo que la piedra puede dar de sí. Un lugar donde el “sacar a la luz” sobrevive en el mundo moderno es, precisamente, en el arte, por ejemplo en la escultura donde el artista extrae la figura latente en la piedra. Esta consideración se puede ampliar y aplicar a otros géneros artísticos, y podemos decir que si bien no hay una única interpretación y puesta en escena de una obra de Sófocles o de Shakespeare, la obra misma impone ciertas limitaciones que, si se respetan, la interpretación manifestará la obra, la sacará a la luz, pero que más allá de esas limitaciones la interpretación le hará violencia. Podemos pensar aquí en alguna versión postmoderna de Shakespeare donde la trasgresión pasa por un valor de novedad o de “actualización de un clásico” y no como violencia y desfiguración³⁰⁸.

La *téchne* originalmente recibía su legitimidad y significado del orden universal de la *physis* que se entendía como un producto, un surgir. Por esta razón la producción se ha comprendido desde la Antigüedad como “imitación” (*mimesis*) de la naturaleza (*physis*), carácter conservado en el arte desde el Renacimiento y hasta el arte de vanguardia, como “imitación” de la naturaleza, siempre y cuando entendamos la *mimesis* no como imitación en el sentido de copia de la apariencia de la naturaleza, sino como “imitación” de la esencia o de la verdad entendida como “salir a la luz”, o manifestación de lo que ya hay.

La división moderna entre la producción útil y las bellas artes no existía en Grecia, para los griegos tan técnico era el artista como el artesano, no existía la figura del artista tal como la entendemos nosotros. La arquitectura y el arte eran originalmente el producto de la *téchne* y de la *poiésis* (*techné poiétiké*). La comprensión tradicional del arte incluía todo tipo de hacer, desde hacer zapatos o herramientas hasta la aritmética y la geometría. No fue hasta el siglo XVIII que esta unidad original se disolvió, la *téchne* se convirtió en la disciplina independiente del conocimiento productivo y la *poiésis* se convirtió en la nueva disciplina estética. La emancipación de la *téchne* de la *poiésis* coincide con el origen de la ciencia y la tecnología moderna, pero ambas tienen un fundamento común en la producción entendida como *techné poiétiké*³⁰⁹.

³⁰⁷ Loos, A. “Los muebles del año 1898”. *Escritos 1 1897-1909*. Op. Cit., p. 182

³⁰⁸ Young, J. *Heidegger's later Philosophy*. Cambridge University Press, 2002, pp. 39, 40.

³⁰⁹ Vésely, D. Op. Cit., p. 441.

El esquema con el que los griegos entendían la relación entre actividad humana y natural era como la siguiente³¹⁰:

<i>poiésis</i> (sacar a la luz)	<i>physis</i> (sacar a la luz por sí mismo)
	<i>téchne</i> (sacar a la luz por mediación del ser humano)

Las actividades humanas tienen una continuidad con el brotar natural. Tanto la técnica como la naturaleza son *poiésis*, es decir, tanto el mundo natural como el humano se comprenden como un brotar y surgir a la luz: tanto el árbol como el templo se conciben como surgiendo, manifestándose, pero ¿de dónde?. Según Heidegger, de lo oscuro, misterioso, oculto. Los griegos experimentaban el mundo como llevado y sustentado en lo visible desde lo invisible e incomprensible. Es decir: el mundo se experimentaba como mostrándose y, simultáneamente, con una referencia a aquello desde lo que se mostraba. Lo visible era pues sólo una cara de lo que hay, la otra se daba precisamente como la otra cara: como invisible pero supuesta en lo visible. En una palabra: des-ocultamiento.

Hay que pensar esto en los términos de *polemos*, confrontación (*Aus-einander-setzung*), combate (*Streit*) que hemos visto en relación al templo griego: hay una oposición entre mundo y tierra, en el sentido de contraste, oposición, diferencia o batalla. Que la luz o lo abierto (mundo) se opone a lo oscuro, oculto o cerrado (tierra) quiere decir que lo oculto se manifiesta en esta oposición, se des-oculta. Por esto todo el paisaje griego estaba preñado de la presencia de lo misterioso o "todo está lleno de dioses". El mundo se mostraba a los griegos como un lugar sagrado. Y el templo, como hemos visto, señalaba, estos lugares sagrados, estaba orientado hacia ellos, y ocultaba en lo oscuro de la *naos* el dios o la diosa, desde donde se expandía, salía a la luz, mediante las columnas. Esta doble cara de la experiencia del mundo es la que se expresa en la palabra griega para verdad: *Aletheia*, llevar a la luz desde lo que se oculta. La consecuencia directa, en cuanto a la técnica antigua se refiere, es que la relación con el entorno era de respeto y reverencia, o como Heidegger dice como definición del habitar, de "tener cuidado" y "cuidar" por la "presencia" de lo oculto. Y las actividades técnicas consistían en dejar llegar lo que viene, en permitir, a través de la técnica o de las actividades creativas, que las cosas completaran su auto-

³¹⁰ Young, J. Op. Cit., p. 41.

manifestación, esto es, desde sí mismas y no desde alguna instancia exterior a la cosa misma.

El mundo se mostraba a los griegos como *poiesis*, como lugar preñado del misterio que subyace a lo que sale a la luz, como lugar "encantado". En ocasiones Heidegger describe la experiencia antigua de las cosas en términos de su irreductibilidad de cosa. Pone así el acento en las cosas como cosas, en su ser pura y simplemente cosas, en que tienen una presencia en sí misma, luminosa, radiante, que desde su presencia no remiten a otra cosa, sino a su otro lado, al fondo oculto sobre el que se sustentan. Un lugar donde la *poiesis* sobrevive en el mundo moderno es en el arte, una esfera delimitada que permite precisamente atender a la cosa, mostrarla en su irreductible presencia como cosa.

Se puede criticar que esta visión de los griegos está cargada de nostalgia, que estos griegos son los griegos de Heidegger y no los griegos reales³¹¹. Pero ¿qué quiere decir "real" cuando nos referimos a la historia? Sobre ello la hermenéutica ha mostrado las dificultades de pretender remontarse a una época antigua para saber cómo era "realmente", como si pudiéramos abstraernos de nuestro horizonte y trasladarnos a otro ya inexistente³¹². Al respecto podemos decir que los griegos tienen el papel de "origen" y dicho papel tiene el propósito de proporcionar un modelo ideal con una doble función: una, que sirve como contraste antitético para mostrar con claridad las deficiencias de nuestra época, de la violencia de la tecnología moderna; dos, que sirve como guía para propiciar otro tipo de experiencia del mundo, es decir, un modelo que es a la vez una *posibilidad*, un origen que es un fin. Es en este sentido que Heidegger pone el ejemplo de la casa de campo de la Selva Negra en la conferencia de Darmstadt, no como ejemplo actual, sino como contra modelo que hace ver la situación presente.

Tecnología moderna

¿Qué diferencia hay entre la técnica antigua y la tecnología moderna? La característica más definitoria de nuestra tecnología es la violencia y dominio que ejerce sobre la naturaleza. Con esto está ya hoy en día todo el mundo de acuerdo, no sólo los ecologistas. Quien no lo estaba a principios del siglo XX, la mayor parte de

³¹¹ Young, J. Op. Cit., p. 43.

³¹² Precisamente para hacer frente a este problema de la comprensión histórica la hermenéutica proporciona los conceptos de "fusión de horizontes" (el nuestro con el de una época pasada) y el de "historia efectual" (*Wirkungsgeschichte*) en el que resuelve la tensión entre la historia efectiva, el acontecer histórico "real" (*Geschichte*) y nuestro relato o explicación del mismo (*Historie*). (ver Pedragosa, P. *Art i hermenéutica. Homentage a Gadamer*. Barcelona, Instiut d'Estudis Catalans)

defensores del Estilo Internacional, lo estuvieron después de la Segunda Guerra. A partir de los años 50 del siglo XX, los arquitectos reclamaron la humanización de una arquitectura que se había entusiasmado con excesivo optimismo de la máquina, el positivismo científico y sus posibilidades utópicas. Pero lo que Heidegger pone de relieve no es sólo esta constatación, sino el fundamento, la esencia, de esta violencia de la tecnología moderna. A este fundamento Heidegger lo llama "Gestell" que se puede traducir por "dispositivo", "armazón", "estructura" o, incluso, "im-posición" o "com-posición"³¹³. El *Gestell* es lo que define el mundo moderno, el horizonte de nuestra comprensión. La tecnología no es sólo un medio para un fin, un instrumento que usamos como podemos usar un martillo, sino que es la manera en que las cosas se presentan al hombre moderno. "Gestell es el nombre para nombrar a la verdad cuando ésta se reduce a la exigencia de hacer aparecer todo y desocultarlo"³¹⁴, es decir, cuando se ha perdido el componente "poiético" de la técnica.

¿Cómo se presentan las cosas en el Gestell? Las cosas nos aparecen como recursos a nuestra disposición³¹⁵ (*Bestand*), como provisiones, como "stock", que incluye todo aquello de lo que disponemos como recursos: tanto los energéticos (electricidad, gasolina, agua,...), como también las máquinas (coches, aviones, ordenadores,...), incluso el aparato burocrático como las universidades donde no hay profesores y estudiantes, sino proveedores y consumidores de información; hospitales como provisión para los consumidores de salud; y también las mismas personas somos "recursos humanos", materia prima para la producción, unidades productivas³¹⁶. Esta es la manera moderna de ser de las cosas, la ontología que subyace a la modernidad, según Heidegger. Dicho con más precisión: la práctica tecnológica moderna es violenta porque la modernidad es la época en la que la realidad se muestra de tal manera que para que algo sea, debe ser una pieza de provisión, un recurso y lo que no cumple esta condición no entra en nuestra consideración como "cosa", como ocurre con las obras de arte y de ahí su "marginalidad" y, precisamente por ello, su imprescindible necesidad.

Sin embargo, lo que hemos descrito hasta aquí se podría aplicar a cualquier época pues si lo único que exige la práctica tecnológica es que el mundo se muestre como recurso disponible, esto también era válido para un griego para el cual también la piedra o la plata eran materiales disponibles. De hecho esta explicación del ser de las cosas se corresponde con lo que en *Ser y tiempo* es el "ser a mano" o el ser de las cosas como utensilios que caracteriza la cotidianidad. El mundo cotidiano se define en

³¹³ Leyte, A. *Heidegger*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 231

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ GA 7., p. 20.

³¹⁶ GA7, pp. 21, 22.

términos de utensilios, de los usuarios de los utensilios y de los usuarios de los productos de ese uso. El mundo cotidiano es idéntico al mundo del trabajo: tratar con utensilios es “la manera en que el Dasein cotidiano es siempre”. Producir, trabajar, es la característica esencial del ser humano de todas las épocas y de toda cultura, es su cotidianidad. La práctica técnica es una característica universal del ser humano, que se ha dado en todas las épocas, desde el hombre primitivo que manipula una piedra para hacer un cuchillo. El hombre, según Heidegger, es esencialmente el ser que produce cosas, que trabaja.

El ser humano es, pues, casi todo el tiempo un trabajador, un ser técnico implicado en actividades técnicas. Pero el trabajo requiere que las cosas se muestren de manera adecuada al trabajo: como recursos disponibles. Esto era tan cierto para los griegos como para nosotros. No hubieran podido construir un templo si las cosas no se hubieran mostrado como recursos: el valle rocoso como lugar firme para soportar el peso del edificio, el emplazamiento como lugar accesible, y no se hubiera podido organizar la construcción de un templo si los albañiles, escultores y pintores no se hubieran mostrado como recurso humano. Entonces ¿qué diferencia la técnica moderna de la antigua?

Toda técnica requiere que las cosas se muestren como recurso disponible, lo que distingue a la tecnología moderna de cualquier otra técnica (premoderna o de otras culturas) es que las cosas se muestran *exclusivamente* como recursos disponibles. Es decir, lo excepcional de la época moderna es su unilateralidad, que las cosas no tienen otro modo de mostrarse que no sea el de recurso disponible, mientras que en la técnica antigua era sólo un modo, entre otros, de mostrarse las cosas. Antiguamente las cosas se mostraban como recurso y algo más, la modernidad ha perdido este “algo más” y esta pérdida es lo que da a la tecnología su carácter violento y dominador. La tecnología moderna

“elimina toda otra posibilidad de revelación. Por encima de todo, el *Gestell* impide aquel salir de lo oculto que, en el sentido de la *poiesis*, hace venir delante, deja aparecer a lo presente... Lo que amenaza al hombre no viene en primer lugar de los efectos posiblemente mortales de las máquinas y los aparatos de la técnica. La auténtica amenaza ha abordado ya al hombre en su esencia. El dominio del *Gestell* amenaza con la posibilidad de que al hombre le pueda ser negado entrar en un hacer salir de lo oculto más originario, y que de este modo le sea negado experimentar la exhortación de una verdad más inicial”³¹⁷.

³¹⁷ GA7, p. 31, 32.

En la experiencia moderna, a diferencia de la griega, las cosas no se dan en su irreductibilidad de cosa, en su extrañeza y misterio como cosa, sino sólo como provisiones o recursos. Con la tecnología moderna se expulsa la "coseidad de la cosa" al reducirla a suministro o provisión³¹⁸.

La violencia característica de la tecnología moderna no es sólo el daño físico que hace a las cosas, sino, sobre todo, el daño a la esencia de las cosas, es decir, es la violencia que impide a algo ser lo que es. Una mujer es violada cuando se le impide vivir como persona y se la fuerza a ser objeto sexual –un recurso sexual; un bosque es violado cuando su explotación como provisión de madera le impide ser un bosque de árboles. El problema de la tecnología no es, repetimos, que vea las cosas como recurso, el árbol como madera, el río como fuente de energía, la persona como unidad productiva (esto es inherente a toda humanidad de cualquier cultura y época). El problema es que no sea más que eso. El grave problema es que cuando prevalece esta unilateralidad y exclusividad, entonces no hay ninguna otra instancia que ponga límites a la explotación, pues ¿de dónde vendría esta medida –a parte de los requerimientos de su propio funcionamiento eficiente – si sólo hay una y sólo una manera de ver las cosas? Desde el punto de vista tecnológico no se está violando un río que sólo es fuente de energía porque desde esta perspectiva es lo único que es: la tecnología moderna es violenta porque elimina el concepto de violación.

La objeción que se puede hacer es que sí que hay otras perspectivas sobre las cosas, que a parte de la tecnología, hay la perspectiva ética e incluso la estética, que pone límites a la tecnología. Pero esto es precisamente lo que Heidegger rechaza, lo *único* que cuenta es el punto de vista interno de la tecnología moderna que es el que domina por encima de toda otra validez. Tanto las valoraciones éticas como las estéticas son consideradas hoy en día como valoraciones subjetivas y, por tanto, totalmente relativas, sin una validez objetiva. La separación de ética y estética forma parte del proceso histórico de fragmentación entre la verdad, la belleza y la bondad que lleva a consolidar un único punto de vista válido, el que estamos explicando como esencia de la tecnología. Por esto Heidegger llama a la esencia de la tecnología moderna *Gestell*, estructura, armazón: algo impersonal que rige nuestra comprensión y trato con las cosas.

En el ensayo *La época de la imagen del mundo* Heidegger expresa lo mismo diciendo que la modernidad es la época de la imagen del mundo, pero no en el

³¹⁸ Otra manera de decirlo es que las cosas han dejado de ser-en-sí y ahora sólo son-para-nosotros. Hay objetos que no tienen ser-en-sí como las máquinas y artefactos en general, su naturaleza es ser-para-nosotros. Una manera de describir el *Gestell* es decir que todo aparece como herramienta o máquina, que todo es-para-nosotros: "el mundo es una gigantesca gasolinera". Ver Young, J. Op. Cit., p. 51.

sentido de que tenemos una imagen de nuestra época (toda época la tiene), sino en el sentido de que vivimos en la época del mundo *como* imagen, la época en que el mundo se ha convertido exclusivamente en una imagen de sí mismo. Esto quiere decir que, como en una imagen, el mundo es sólo lo que vemos en él, su estricta visibilidad pero, además, lo que vemos es sólo lo que nuestro punto de vista revela: "en todas partes y siempre uno se encuentra sólo a sí mismo", el mundo ha perdido profundidad, se ha vuelto plano como una imagen y, además, esta visión del mundo se ha vuelto exclusiva y exhaustiva de todo lo que hay. Pero entonces esta visión tecnológica del mundo, devenida la única, se malinterpreta a sí misma pues toda visión es siempre sólo *una* perspectiva, *un* horizonte. Es esencial a todo horizonte tener un límite, el que separa lo que se ve o comprende, de lo que hay más allá de él que ni se ve ni se comprende. Y es inherente a un sólo punto de vista inmovilizar lo que esencialmente se abre a una dinámica de puntos de vista cambiantes (como muestra cabalmente la fenomenología de la percepción). Pretender tener un horizonte absoluto, un horizonte sin límites, y un exclusivo punto de vista, es pretender hacer de la comprensión humana algo inhumano.

Podemos comparar los diferentes mundo históricos, griego, medieval, moderno con un mapa topológico en el que se detallan las diferentes regiones y las gentes que habitan en ellas. Nuestro mapa consistiría en los tipos de cosas que hay y las regiones en las que están. Este mapa lo tiene internalizado todo miembro de la cultura correspondiente pues lo usa inconscientemente en la medida que es un miembro competente en esa cultura. El mapa griego dividiría el mundo en, al menos, dos regiones: la tierra (donde habitan los mortales) y el cielo (habitado por los dioses). El mapa medieval se compondría de la tierra (mortales), cielo (Dios) e infierno (condenados).³¹⁹ El mapa moderno está definido (o indefinido) por una sola región, el Gestell, que se extiende hasta el infinito; el mapa topológico, que es un mapa del *sentido* que tienen las cosas en un mundo histórico, en el mundo moderno coincide con el mapa físico del universo entendido como espacio infinito. Este es otro sentido que tiene identificar el mundo moderno con su imagen, el mundo identificado con su extensión espacial y, por esta razón es inhabitable: es la falta de sentido que se desprende de saberse en un planeta errante en una esquina de un espacio sin fin. Esta incapacidad de habitar está expresada en los inicios de la modernidad por la angustia de Pascal: "el silencio eterno del espacio infinito me produce terror". El *Geviert* será el intento de Heidegger de articular regiones en nuestro mapa de sentido, unas regiones limitadas que permitan dar una orientación, un sentido, al "desencantamiento" o al desarraigo de la vida moderna.

³¹⁹ Young, J. *Heidegger's Philosophy of Art*, Op. Cit., pp. 23,24

El peligro que la tecnología supone para el habitar va incluso más allá hasta incluir al propio ser humano. El *Gestell*, que provoca a la naturaleza y reduce todas las cosas a sólo una de sus múltiples maneras de presentarse, a saber, la de presentarse como material disponible para el uso, incluye también al ser humano. La construcción más terrible surgida de la residencia en el *Gestell* fue la de los campos de concentración, esas fábricas de muerte que redujeron a los seres humanos a material humano. La completa oposición al habitar que cuida y protege a las cosas y a los seres humanos fue el desarraigo en los campos de exterminio. El habitar que hizo posible la arquitectura pre tecnológica no es ya recuperable. ¿Cuál es el habitar que corresponde a la época de la tecnología y la arquitectura que le corresponde? O dicho de otro modo: ¿Puede haber arquitectura después de Auschwitz?

La tecnología moderna impide comprender el mundo "poéticamente" como saliendo a la luz, manifestarse, que mantiene una referencia a aquello de lo que surge, que es esencialmente incomprendibilidad y, por tanto impide tratar el mundo con cuidado y reverencia. Dice Heidegger citando a Hölderlin que "poéticamente habita el hombre sobre esta tierra"³²⁰. La conocida afirmación de Le Corbusier de que la casa es *une machine à habiter*³²¹ y que podemos interpretar diciendo que "mecánicamente habita el hombre sobre esta tierra" se encuentra en las antípodas de Hölderlin. Parece que si la tecnología moderna impide comprender el mundo "poéticamente", como saliendo a la luz, manifestarse y, por tanto, impide tratar el mundo con cuidado y reverencia, entonces la única solución es compensar la tecnología de la construcción con el arte de la construcción, con la arquitectura. ¿Se puede interpretar la máquina poéticamente mediante la arquitectura, mediante el arte?

³²⁰ GA 7., p. 39.

³²¹ Le Corbusier. *Towards a New Architecture*. The Architectural Press. Londres, 1946, p. 89.

2 ¿QUÉ SIGNIFICA HABITAR?

2.1 La esencia del habitar: *Geviert*

Tras esta digresión sobre la tecnología moderna se entiende mejor lo que dice Heidegger a los arquitectos presentes en la conferencia de Darmstadt. Heidegger dejó atónitos a los arquitectos que debatían la escasez de vivienda y pensaban precisamente en términos de tecnología, optimización de recursos, eficacia constructiva, pues se trataba de reconstruir las ciudades arrasadas por la guerra. Pero Heidegger desplaza la cuestión pues la construcción, como cualquier actividad humana, está regida por la tecnología moderna de modo que hacer más viviendas no soluciona el problema, simplemente lo mantiene. Si el mundo moderno ha perdido esta noción de habitar debido a la absolutización de la perspectiva tecnológica, entonces, no se trata de planificar la construcción para hacer viviendas porque el problema reside precisamente en esta planificación.

En la conferencia Heidegger exhorta a los arquitectos a pensar en qué consistiría habitar poéticamente el mundo, les interpela a "aprender a habitar", de tal modo que se superaría la violencia de la tecnología y el hombre recuperaría la confianza y respeto por el mundo: aprendería a cuidarlo y dejarse cuidar por él. A tal fin describe el *Geviert* de tierra y cielo, divinidades y mortales.

*"El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión. Ésta se nos muestra así que pensamos en que en el habitar descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra. Pero "en la tierra" significa "bajo el cielo". Ambas cosas *cosignifican* "permanecer ante los divinos" e incluyen un "pertenecer a la comunidad de los hombres". Desde una unidad *originaria* pertenecen los cuatro —tierra, cielo, los divinos y los mortales— a una unidad"³²²*

¿Como comprender, sin salir del mundo moderno, la relación del hombre y el mundo como habitar cuando éste significa salvar la tierra, recibir el cielo, esperar a los

³²² GA 7.,(Construir, habitar, pensar), p. 143

divinos, conducir a los mortales³²³? ¿Qué edificio moderno es capaz de expresar el cuidado por el *Geviert*?

Tierra y cielo

Veamos qué significan cada uno de los cuatro elementos:

Tierra y cielo: Para Heidegger la tierra es el suelo que nos soporta y sostiene. En el *Origen de la Obra de Arte* insiste también en la Tierra:

“Sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar. Asimismo la tierra hace que se rompa contra sí misma toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora. Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del domino y del progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal domino no es más que una impotencia del querer. La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura; dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada”³²⁴.

La tierra trasciende los intentos de comprensión. Es inseparable de la conciencia de que nuestra comprensión es finita, que el alcance de nuestras palabras, conceptos y cálculos es limitado. Esto lo expresa Heidegger en *Origen de la Obra de Arte* en términos del combate entre la tierra y el mundo. Y en la conferencia de 1951 como combate entre la tierra y el cielo. “Mundo” o “cielo” nombran el horizonte de lo que podemos comprender:

“Para aparecer ella misma como tierra en el libre aflujo de su cerrarse a sí misma, la tierra no puede prescindir de lo abierto del mundo. Por su parte, el mundo tampoco puede deshacerse de la tierra si es que tiene que fundarse sobre algo decidido como reinante amplitud y vía de todo destino esencial”³²⁵.

Con el par tierra y cielo Heidegger se refiere a la inseparabilidad del horizonte (cielo) y su límite (tierra), esto se puede entender de manera casi literal (y mucho más arquitectónica) como el horizonte definido por la línea de intersección entre la cúpula transparente del cielo y la tierra impenetrable sobre la que reposa, de manera que el horizonte, como límite, encierra tanto todo lo que la vista alcanza a ver (cielo) como lo

³²³ GA 7., p. 145

³²⁴ GA5 (Origen de la obra de arte) pp. 35,36

³²⁵ GA5, 38

que se resiste a la penetración de la vista (tierra). Desde un punto de vista ontológico se entiende el cielo como el horizonte de nuestra comprensión, todo lo que podemos comprender en una época determinada, y la tierra como lo que está más allá del límite del horizonte, lo incomprendible. También se refieren ambos términos a lo que hemos visto como presencia de las cosas según la *poiesis*: lo que se muestra y aquello de lo que surge, lo oculto y oscuro. Heidegger subraya con el par tierra y cielo el desocultamiento que define la verdad: la tierra es lo oculto y el cielo lo desoculto.

Lo que impide al cielo, a lo comprensible, "deshacerse de la tierra", lo que hace a la tierra impenetrable, siempre trascendente, es sobre todo el cuerpo, el yo encarnado entendido como ocupación y compromiso en el mundo. Estar en presencia de la tierra es estar afectado, movido, solicitado por ella. La tierra es ese fundamento sobre el cual se erige toda comprensión ulterior. Sin embargo, Heidegger también dice que los que habitan:

"reciben el cielo como cielo. Dejan al sol y a la luna seguir su viaje; a las estrellas su ruta; a las estaciones del año, su bendición y su injuria; no hacen de la noche día ni del día una carrera sin reposo"³²⁶.

El desafío al modo moderno de vida es evidente, lo cual invita a pensar no sólo nuestro modo de vida, sino la pretensión de Heidegger, ¿quiere que vivamos en un mundo premoderno? ¿Qué lección aprendemos de habitar en el *Geviert*? ¿Puede una casa moderna con TV, Internet, calefacción y electricidad, o una calle urbana iluminada "que hace de la noche día", permitir habitar en el sentido de estar en el *Geviert*?. El par cielo y tierra establecen en términos arquitectónicos la verticalidad: sobre la tierra, bajo el cielo. La Vertical tiene un significado simbólico muy marcado que se puede rastrear en toda la historia de la arquitectura. Con la arquitectura moderna la vertical se subvierte, hay edificios, como por ejemplo la casa Schröder de G. Rietveld (Utrecht, 1924), que podría ponerse al revés y no cambiaría sustancialmente. Otro ejemplo lo encontramos en la curiosa simetría horizontal de algunas arquitecturas de Mies van der Rohe, como la del Pabellón de Barcelona, según la cual la percepción del techo y del suelo se vuelven intercambiables, arriba y abajo tienen el mismo valor.

³²⁶ GA7 (Construir, habitar, pensar), p. 145.

Mortales y divinidades

Mortales. Son, obviamente, los seres humanos. Con el término “mortales” Heidegger enfatiza la finitud de la existencia humana porque la dificultad que tienen los hombres modernos para habitar en el mundo es su dificultad en aceptar la muerte, no querer afrontarla y, de este modo, negarla. Durante siglos la casa era el lugar del nacimiento y de la muerte. El lugar donde se llegaba al mundo, donde se daba a luz, y desde donde se partía, en el velatorio del difunto. Nacimiento y muerte eran celebraciones del misterio de la vida. Pero hoy en día este misterio que rodeaba al nacimiento y, sobre todo, a la muerte ha desaparecido y se ha hecho visible a la luz pública pues se nace en clínicas y se muere en hospitales.

Si miramos de cara a la muerte experimentamos terror, el horror del vacío. Es por esta razón que, como Heidegger expone con detalle en *Ser y tiempo*, evitamos la confrontación directa, cubriéndola con eufemismos y dándole la espalda. Si irrumpe por accidente lo atribuimos a una causa externa o a un “error en el sistema sanitario” y siempre la retrasamos a un futuro indefinido, algo que ocurrirá mañana pero nunca ahora. El temor ante la muerte se convierte entonces en intranquilidad y angustia, y con angustia el mundo se experimenta como amenaza y si no se puede tener confianza y seguridad en el mundo, uno no se puede sentir en él en casa y no puede habitar en él.

Por esta razón Heidegger describe el mundo en *Ser y tiempo* en términos tan negativos como: estar lanzado, abandono, angustia, muerte, la nada. Es incompatible la angustia con el habitar y se identifica la inhospitalidad o desarraigo (*Unheimlichkeit*, *Heimatlosigkeit*)³²⁷ con la condición moderna. Heidegger ya había apuntado la salida de esta situación mediante la existencia auténtica, aquélla que afronta la muerte con resolución, que se apropia de la esencia humana como mortal³²⁸. En el contexto de la conferencia que estamos estudiando la incapacidad de aceptarse como mortales es la incapacidad de aceptar el paso del tiempo, del crecimiento y la decadencia, de negar lo que nos une al tiempo. Los mortales habitan, dice, si se introducen en su propia naturaleza de manera que pueda haber una buena muerte:

“Los mortales habitan en la medida que conducen su esencia propia —ser capaces de la muerte como muerte— al uso de esta capacidad, para que sea una buena muerte”³²⁹

³²⁷ Sobre la diferencia entre inhospitalidad y desarraigo ver el apartado siguiente “Geviert y Gestell”.

³²⁸ Tratamos este aspecto en el capítulo siguiente “Qué significa habitar?”

³²⁹ GA 7., p. 145.

La dificultad de salvar la tierra y de recibir el cielo, es decir, la dificultad de mantener nuestra comprensión del mundo dentro de unos límites y una medida es también la dificultad de aceptar nuestra condición limitada, finita, mortal.

El término "mortales" pone el acento en el carácter temporal del habitar. La arquitectura puede entonces propiciar el habitar según la relación que mantiene con el tiempo. La arquitectura ayuda a dar forma a esta relación ya sea afirmando el inevitable paso tiempo o bien negándolo y afirmándose como atemporal. A este respecto la geometría juega un papel fundamental en la arquitectura. Por ejemplo, el muro sólido, tectónico, convertido en plano abstracto (sin grosor y pintado de blanco) afirma lo intemporal y universal en detrimento de lo sometido al tiempo³³⁰.

Divinos. Este elemento del *Geviert* es el más difícil de comprender ¿Qué lugar ocupan en nuestro mundo ilustrado, científico y tecnológico? ¿Hay que criticar las pretensiones de Heidegger como intentos desesperadamente anacrónicos e, incluso tal vez peligrosos, de instaurar un orden divino? ¿Qué credibilidad debemos darle? Ante todo no hay que confundir los divinos con el Dios o los dioses de alguna religión establecida ni es la pretensión de Heidegger propiciar el retorno de nada que se parezca a una religión organizada. Dios es para Heidegger, como para Nietzsche, una ficción poética que, si bien una vez asignó a los hombres su lugar en el mundo y les permitió habitarlo, hoy ha perdido su relevancia³³¹. Heidegger dice que "los mortales habitan en la medida en que esperan a las divinidades como divinidades", que "esperan las señales de su advenimiento"³³². A las divinidades sólo podemos esperarlas porque todo intento de nombrarlas es una violencia a la esencia desconocida de la divinidad "[los mortales] no se hacen sus dioses ni practican el culto a ídolos"³³³. Heidegger advierte con ello que no hay que sustituir un dios antiguo por otro moderno (¿la máquina? O, en el contexto biográfico de Heidegger de los años 30, ¿el Führer?), sino sólo esperar. Las divinidades son pues el nombre de lo ausente, de lo que debe permanecer necesariamente oculto, como misterio. Vemos en el par mortales/divinidades la misma pareja antitética que en el de tierra/cielo y que articula la relación esencial entre lo oculto (tierra y divinidades) y lo que se muestra (cielo, mortales).

Según Heidegger debemos habitar desde el conocimiento de la ausencia de la divinidad resistiendo tentativas de sustituirla por otros ídolos. Pero si las divinidades

³³⁰ Ver nuestros análisis del muro como formador de espacio de Hans van der Laan (parte III, capítulo *Narraciones sobre el origen de la arquitectura*) y el apartado "La tierra como" suelo del capítulo *Características del espacio vivido* de la siguiente parte.

³³¹ Harries, K. Op. Cit., p 161.

³³² GA 7., p. 145.

³³³ Idem.

son parte del *Geviert* dentro del cual el habitar debe permanecer, entonces ¿cómo el habitar puede esperar una medida y dirección si ésta es desconocida? Su sugerencia de que debemos esperar lo que se oculta parece poco eficaz para los arquitectos que deben construir.

Dios ha muerto y con su muerte la edificación en que los europeos han habitado durante siglos ha perdido su fundamento. Y, sin embargo, Heidegger insiste, con una visión arcaica y primordial, en que debemos estar atentos a aquello que se ha retirado pero cuya llamada es silenciosa. De este modo los arquitectos deberían construir como una respuesta precaria a esa llamada. Pero esto sigue siendo demasiado vacío e, incluso, irritante para la tarea arquitectónica. ¿Cómo pueden las divinidades contribuir en algo a la arquitectura? Creemos que las divinidades cumplen el papel que en *Ser y tiempo* tenía la figura del héroe³³⁴.

Las divinidades estaban asociadas antiguamente con las leyes divinas de una comunidad y que tenían la función de reunir a los individuos por medio de hacer presente y de articular la comprensión fundamental de su modo de vida, su *ethos* fundamental. Las divinidades eran las leyes respetadas por los miembros de un grupo que compartían una cultura y una historia común. Perdida la autoridad divina después de la Ilustración, se deben buscar los nuevos modelos en la historia. Así lo reconoce Heidegger en *Ser y tiempo* cuando dice que la única autoridad que el hombre libre puede reconocer es la de la herencia histórica³³⁵, en ella se encuentra la autoridad que provee la base para la crítica de las prácticas actuales, de lo que dice la opinión pública.

Ahora bien, la historia nos habla no sólo con una voz, sino con muchas. Según Heidegger hay que escoger: para vivir una vida con significado hay que escoger un héroe³³⁶ (Heidegger escogió el suyo: el poeta Hölderlin). Las posibilidades encarnadas en la tradición histórica de una cultura se hallan personificadas en las figuras de los héroes. Viviendo una vida libre y autónoma el hombre se debe a su héroe "siguiendo lealmente los pasos" de aquellos personajes ejemplares de su cultura que son apropiados a su situación particular. Podemos interpretar las divinidades como las posibilidades preservadas en la herencia histórica que se actualizan y se proyectan hacia delante siguiendo e interpretando el modelo del héroe que cada uno ha escogido.

Esto lo podemos aplicar a la arquitectura. El arquitecto, queriendo hacer una contribución original (en los dos sentidos de la palabra: de principio y de novedad, lo

³³⁴ Esta es la interpretación de Harries, K. Op. Cit., pp. 209-210. Y de Young, J, *Heidegger's later Philosophy*, Op. Cit., p 98.

³³⁵ SuZ, p. 391.

³³⁶ SuZ, p. 385

primero y lo último) se refiere también a arquitecturas del pasado mediante una interpretación creativa de arquitecturas precursoras. La cuestión es qué arquitectura del pasado tomar de modelo cuando los valores que durante mucho tiempo se han tomado por supuestos se han vuelto cuestionables. Si la historia nos ha de proporcionar una guía, ésta se tiene que experimentar no como una reserva de motivos más o menos interesantes que podemos escoger o descartar según encaja en nuestro propósito (como hace la arquitectura posmoderna con sus citas históricas), sino como una tradición que determina nuestro lugar y destino, en la cual permanecemos y que prolongamos.

Pero ¿permanecemos hoy así en la historia? En cierto sentido nosotros modernos hemos caído fuera de la historia. Tenemos unos conocimientos históricos como nunca antes se han tenido, pero precisamente por el hecho de haber convertido la historia en un objeto de conocimiento e investigación, hemos perdido el sentido de permanecer a ella, de tener experiencias históricas. Cuantos más conocimientos "objetivos" de la historia menos arraigo tenemos en ella. La historia se convierte en una serie de hechos que el historiador dispone en unas coordenadas temporales sobre las cuales se mueve hacia delante y hacia atrás con igual facilidad. La historia se convierte en una reserva de material disponible y se vuelve, de este modo, arbitraria. Obviamente, tampoco la historia escapa al alcance de la esencia de la tecnología moderna. Este es el caso del historicismo que caracteriza a la arquitectura desde el siglo XIX y la "postmoderna" de los años 80 del siglo XX.

Para evitar la arbitrariedad debe haber algo en la elección de la arquitectura del pasado que todavía nos hable a nosotros en el presente, debe poder experimentarse (y no sólo conocerse) como respuestas creativas a una comprensión más originaria y todavía inarticulada de qué es habitar en el mundo. Sin este fundamento que guíe al arquitecto en sus decisiones, que sea un precursor y lugar de partida, entonces la elección del precursor es arbitraria. Es por ello que el arquitecto debe escoger un arquitecto o un movimiento precursor y esto quiere decir apropiarse de su obra y proyectarla al futuro. Con la elección de un arquitecto legado por la tradición, puede el arquitecto de hoy en nuestra situación postmoderna apropiarse la tradición moderna y llevarla un paso más adelante. Le Corbusier se apropió creativamente de la arquitectura griega y Mies van der Rohe de la clásica (de K. Friedrich Schinkel). Ambos forjaron su propia arquitectura, a la vez que creaban la misma arquitectura moderna, mediante una interpretación creativa de arquitecturas pasadas reviviéndolas para el presente y proyectándolas, bajo una nueva forma, hacia el futuro.

Geviert/ Gestell

Heidegger reúne los cuatro elementos del *Geviert* en la unidad que permite habitar:

“En el salvar la tierra, en el recibir el cielo, en la espera de los divinos, en el conducir de los mortales acaece de un modo propio el habitar como el cuádruple cuidar del *Geviert*. Cuidar quiere decir: custodiar el *Geviert* en su esencia”³³⁷

Habitar es lo contrario de la inhospitalidad, para habitar hay que sentir confianza en el mundo, cuidarlo y ser cuidado por él. Hay una incompatibilidad insuperable entre el habitar como estar en el *Geviert* y nuestra residencia en un mundo dominado por la esencia de la tecnología como el *Gestell*. La tecnología es, dijimos, la manera en que las cosas se presentan al hombre moderno. Heidegger entiende la esencia de la tecnología como un modo de comprender el ser de lo ente, el ser de lo que es, según el cual la naturaleza se comprende como material disponible para ser usado y para ser desechado cuando se ha gastado. Pero esta arrogancia impide abrirse a las cosas tal como son. Éstas se presentan a sí mismas, en verdad, cuando se presentan en el *Geviert*:

“Las cosas mismas albergan el *Geviert* sólo cuando ellas mismas, en tanto que cosas, son dejadas en su esencia”³³⁸.

El pensar objetivante de la ciencia y la tecnología ha dado una forma al mundo basada en el abandono y negligencia de las cosas que es no sólo incompatible sino un rechazo del mundo entendido *Geviert*. El *Geviert* es lo opuesto al *Gestell*. El *Gestell* define el mundo como inhabitable, porque domina y manipula las cosas y al ser humano mismo; el *Geviert* lo define como habitable por lo contrario, porque cuida y se deja cuidar por las cosas. Heidegger piensa la inhabitabilidad del *Gestell* sobre el fondo del habitar auténtico del *Geviert*. Creemos que más importante que el contenido concreto que pueda tener el *Geviert*, es que éste se define por su contraposición al *Gestell*. Esta oposición entre *Geviert/ Gestell*, habitar /desarraigo, nos permite entender el enigmático final de la conferencia. A modo de conclusión Heidegger dice que “así que el hombre *medita (bedenkt)* el desarraigo

³³⁷ GA7 (Construir, habitar, pensar), p. 145.

³³⁸ GA7, p. 146.

(*Heimatlosigkeit*), ya no hay más penuria”³³⁹. ¿Qué quiere decir que con sólo *meditar* o considerar la inhospitalidad o desarraigo, desaparece la penuria del habitar?

Los términos inhospitalidad (*Unheimlichkeit*) y desarraigo (*Heimatlosigkeit*)³⁴⁰ requieren una aclaración importante para nuestra argumentación. Como hemos visto Heidegger usa el término “*Heimatlosigkeit*” en obras como *Construir, habitar, pensar* y la *Carta sobre el Humanismo* para referirse a la condición del hombre moderno. Por otro lado, como vamos a ver a continuación, Heidegger usa el término “*Unheimlichkeit*” o “*Nicht-zuhause-sein*” en *Ser y tiempo* (§40) para referirse a la constitución esencial del Dasein o ser humano. Por tanto la *Heimatlosigkeit*, en principio, no es la condición del ser humano como tal, sino sólo la del hombre moderno. Puesto que la *Unheimlichkeit* es esencial al hombre, según nuestra interpretación la *Heimatlosigkeit* o desarraigo es la forma epocal —moderna— en que se manifiesta la *Unheimlichkeit* o inhospitalidad esencial.

Según Heidegger, pues, la inhospitalidad es la condición fundamental de nuestra existencia, algo que no se puede superar. Según nuestra interpretación, justo cuando meditamos esta condición en su forma moderna, cuando consideramos el desarraigo y lo asumimos como propio, como dice en *Construir, habitar, pensar*, si bien no lo erradicamos, sí que deja de ser una penuria. Asumir la inhospitalidad/ desarraigo esencial del mundo es pues lo único que permite crear las condiciones para habitar auténticamente en el mundo. La arquitectura que quiera propiciar las condiciones para habitar el mundo debe entonces asumir primero la inhospitalidad. Veamos primero en qué sentido y porqué la inhospitalidad es fundamental para nuestra existencia y después veremos las posibilidades arquitectónicas de dar respuesta a esta condición.

2.2 Habitar e inhospitalidad

La inhospitalidad auténtica y el habitar inauténtico

Heidegger medita sobre la inhospitalidad como condición fundamental del ser humano en *Ser y tiempo*. “El no-estar-en-casa (*Nicht-zuhause-sein*) debe ser concebido ontológico-existencialmente como el fenómeno más originario”³⁴¹. ¿Por qué esta inhospitalidad es originaria? Según Heidegger nuestra existencia se abre al

³³⁹ GA7, p. 156.

³⁴⁰ José Gaos traduce “*Unheimlichkeit*” por “inhospitalidad”, Jorge E. Rivera por “desazón”, (ésta última no nos resulta convincente por sus connotaciones psicológicas). Nosotros la traducimos por “inhospitalidad” o “intemperie”. Arturo Leyte traduce “*Heimatlosigkeit*” en la *Carta sobre el Humanismo* por “desterramiento” y Eustaquio Barjau por “falta de suelo natal” en *Construir, habitar, pensar*. Nosotros optamos por “desarraigo”.

³⁴¹ SuZ, §40, p.189

mundo especialmente mediante el estado de ánimo³⁴² y la comprensión³⁴³, es decir, nos encontramos en el mundo en diferentes estados afectivos y lo interpretamos en función de estos estados; y también lo comprendemos de diferentes maneras, es decir, sabemos cómo movernos en el mundo, sabemos en cada caso hacer las diferentes tareas cotidianas con las cosas útiles que nos rodean. De especial relevancia son los estados de ánimo: éstos no los elegimos, simplemente nos encontramos de una manera u otra; pero de entre los estados de ánimo hay uno especialmente señalado, uno que nos hace sentir de modo afectivo la existencia como una carga³⁴⁴.

La existencia es una carga porque hemos sido lanzados al mundo sin que lo hayamos decidido, nos encontramos abandonados y debemos asumir la responsabilidad de hacernos cargo de nuestra existencia. A esta situación de abandono, sentida como inseguridad, que marca el comienzo de la existencia, le corresponde otra inseguridad en su fin, la muerte. Las posibilidades que tenemos de desarrollar nuestra existencia de diferentes modos, se fundan en la muerte que ya no es una posibilidad, sino algo inevitable. El ser humano está lanzado a la muerte. La inseguridad fundamental que marca el inicio y el fin de la existencia, esto es, no haber elegido ni el comienzo ni el final, es como un "flotar en el vacío" (*Schwebe*) entre ambos extremos, una falta de suelo firme que Heidegger llama *Unheimlichkeit*³⁴⁵, el "no sentirse en casa".

El estado de ánimo que nos hace sentir este carácter fundamental de nuestra existencia es la angustia³⁴⁶. En la angustia sentimos la no familiaridad del mundo, su carácter inhóspito, pero ante este sentimiento retrocedemos, huimos. La situación fundamental es la inhospitalidad ante la cual retrocedemos hacia un mundo seguro, pero este lugar seguro es inauténtico (impropio) pues en el fondo no es más que una huida, un encubrimiento de la verdad de nuestra existencia que consiste precisamente en que estamos lanzados al mundo y entregados a nosotros mismos. Aunque la angustia es un sentimiento que nos hace sentir a la intemperie, raras veces se siente, sólo cuando nos sobresalta y puede que alguien no la sienta jamás. Pero, aún en estos casos, la inhospitalidad se manifiesta mediante lo que Heidegger llama la voz de la conciencia. Esta voz nos habla en silencio desde la inhospitalidad³⁴⁷ de nuestra existencia, desde el desarraigo que nos persigue como recordatorio de nuestra

³⁴² SuZ, § 29. *Stimmung*

³⁴³ SuZ, §31. *Verstehen*

³⁴⁴ SuZ, pp. 134ss, 284

³⁴⁵ SuZ, p.189

³⁴⁶ SuZ, p.251

³⁴⁷ SuZ, p.276

situación existencial, para rescatarnos del olvido en que tendemos a encubrir nuestra condición.

El punto crucial de la meditación de Heidegger es que tendemos a encubrir la verdad de nuestra existencia porque es dolorosa, es más fácil y cómodo ignorarla, no querer tener conciencia, no afrontar que hemos sido lanzados al mundo y del que seremos lanzados. Supone un esfuerzo salir de la situación de olvido, arrancarse de la no verdad en la que nos refugiamos. Hay que querer tener conciencia³⁴⁸. Pero si huimos de nosotros mismos y de nuestra condición ¿hacia donde huimos? Delante de la inhospitalidad del mundo la única forma de huida posible es el cerramiento, el encubrimiento³⁴⁹ de esta verdad. Este movimiento de huida y de encubrimiento es lo que Heidegger llama "caída". A la existencia caída, a la existencia encubierta, la que huye, Heidegger la llama "existencia impropia". A la que asume su verdad, la que asume la inhospitalidad y la muerte, la llama "existencia propia". En este sentido decimos nosotros que esta huida a un lugar seguro de la intemperie es una habitar inauténtico.

¿En qué consiste la caída? ¿Cómo encubre el ser humano la verdad de su ser? ¿Cómo es la existencia impropia o el habitar inauténtico? Dicho de otro modo, ¿dónde nos refugiamos? En la existencia impropia no nos hacemos cargo de nuestra libertad, desatendemos la responsabilidad de nuestra existencia y nos dejamos arrebatarse las decisiones de nuestra vida por lo que Heidegger llama la "publicidad" o el "uno" y también podemos llamar "las masas". En vez de hacer lo que propiamente consideramos, hacemos lo que "se" hace, lo que "uno" considera correcto³⁵⁰.

La inautenticidad es el estado en que todos "caemos", en el que caigo cuando no soy consciente de mi mismo, cuando no soy yo, sino cualquiera, *uno* como cualquier otro. Es una situación en la que no me apropio de mi mismo y no puedo hablar o hacer en primera persona porque repito "lugares comunes" tanto en lo que digo (repito lo que "se" dice) como en lo que hago (Heidegger incluso dice que me aparto de las masas como uno "se" aparta de ella). Esta situación es confortable y cómoda precisamente porque como no soy propiamente yo, no tengo ninguna necesidad de responsabilizarme de lo que digo o hago.

En la caída buscamos maneras de ser en las que poder reprimir el saber sobre el propio ser: maneras de la dispersión (*Zerstreuung*) cuya función es encubrir y distraerse en la trivialidad cotidiana³⁵¹. La caída en la impropiedad es constitutiva de nuestra manera de ser y no puede erradicarse ya que la tendencia a la caída es

³⁴⁸ SuZ, p.288. *Gewissenhabenwollen*

³⁴⁹ SuZ, pp. 256, 331

³⁵⁰ SuZ, p.175

³⁵¹ SuZ, §§ 35-37

tentadora, cómoda, tranquilizadora, nos da seguridad frente a la inhospitalidad de la existencia propia. Esta seguridad de “sentirse en casa” significa no seguir la voz de la conciencia, sino seguir lo que “se” dice, y ahorrarse la exigencia de la responsabilidad.

El habitar auténtico como búsqueda y ocultamiento

Esbozado así el problema de la inhospitalidad en *Ser y tiempo* ¿como relacionarlo con la conferencia dirigida a los arquitectos? Allí había dicho que la auténtica penuria de nuestra época es que no permite al ser humano habitar, porque se siente desarraigado, y debe aprender de nuevo a habitar. Y concluye diciendo que “así que el hombre *medita* el desarraigo (*Heimatlosigkeit*), ya no hay más miseria”. Heidegger ha meditado la inhospitalidad ¿Qué puede hacer un arquitecto con esta meditación?³⁵²

Primero, la consecuencia de la caída es que uno se siente cómodo y seguro pero cuanto más cómodo y seguro se siente uno en el mundo menos querrá retirarse de él y menos requerirá de la arquitectura pues el mundo ya es vivido como un lugar agradable en el que habitar, sin necesidad de cambiarlo o mejorarlo. Además, de la acomodaticia adaptación al mundo no podemos decir que pueda recibir la arquitectura ningún fundamento, más bien hablaríamos de la edificación que satisface las necesidades de confort físico y psicológico, en cuyo caso no se satisface una de las condiciones que hemos atribuido a la arquitectura, su rebeldía y oposición a un mundo precario que exige un ideal de habitar. Además si la mera adaptación al mundo es una huida y un refugio en los lugares comunes, no puede haber ninguna actividad creativa en el sentido de la apropiación, sino sólo la tediosa repetición de lo ya consabido. La fisonomía de tantas ciudades modernas, pobladas de edificios que copian los tópicos del estilo moderno (cubos blancos perforados por una tediosa repetición de ventanas normativas), es una clara muestra de la caída.

Sin embargo este fácil acomodo es un autoengaño, un encubrimiento de la verdad de la existencia que consiste precisamente en lo contrario, en ese flotar en el vacío, en la angustia de no sentirse en casa. Y es, pues, en esta deficiencia del mundo, su carácter esencialmente inhóspito, la que funda la necesidad de la arquitectura entendida como construcción de un lugar protegido donde habitar auténticamente. Por tanto, el habitar auténtico que la arquitectura puede proporcionar surge sólo de la confrontación y meditación de la inhospitalidad del mundo. Podemos parafrasear a Le

³⁵² Nuestra interpretación de la relación entre *Unheimlichkeit* y *Heimatlosigkeit* es, tal como hemos dicho, la siguiente: la *Heimatlosigkeit* (desarraigo) es la forma epocal —moderna— en que se manifiesta la *Unheimlichkeit* (inhospitalidad) esencial.

Corbusier y corregirle diciendo que la casa no es sólo *une machine à habiter*, sino también *une machine à méditer*³⁵³.

En definitiva, sólo hay arquitectura cuando se afronta la inhospitalidad del mundo y la precariedad de la existencia. Ésta proporciona el impulso esencial para superarla, aunque esta superación sea imposible. La inhospitalidad es insuperable pero no, al menos, la penuria de la inhospitalidad. Ahora comprendemos porqué Heidegger dice que "tan pronto como el hombre *medita* su desarraigo ya no hay más miseria". En efecto, meditar la inhospitalidad, afrontarla, seguir la voz de la conciencia, ya es haber salido del encubrimiento, entonces podemos proyectar un lugar donde habitar, lo cual se presenta como una tarea, sabiendo, sin embargo, que la inhospitalidad no es algo que se pueda superar; no podemos llegar a construir un lugar auténtico en el mundo porque el desarraigo es una condicional esencial al ser humano. Con la meditación y la adecuada arquitectura podemos superar la penuria de la inhospitalidad pero no la inhospitalidad misma.

La inhospitalidad no es algo que se pueda superar. Si el habitar es la esencia humana, nunca podremos llegar a poseerla definitivamente porque sólo se resuelve en la existencia misma, nunca estamos definitivamente en casa, sino en el camino a casa. El desarraigo, la inhospitalidad, no es sólo un problema moderno, sino un problema del hombre como tal, de cualquier época y cultura. Sólo que en la época moderna ha adquirido la forma del *Gestell*, de la ciencia y de la tecnología. El habitar auténtico, el *Geviert*, es una búsqueda constante nunca satisfecha; el habitar auténtico no significa tanto estar ya en casa como un continuo viaje a casa³⁵⁴.

Antes hemos dicho que no habría filosofía, búsqueda de la sabiduría, si lo supiéramos todo, si no hubiera ocultamiento, oscuridad, error e ignorancia. La oscuridad llega a la luz, en la medida que se puede, en la filosofía, pero ésta debe dejar también ser a la oscuridad. Lo mismo vale para la arquitectura: Si se llegara a realizar la casa ideal para el auténtico habitar, se pondría fin a esa búsqueda. Con la llegada a casa, con la construcción del lugar al que pertenezco, ya no sabría a donde ir pues este lugar que estoy ocupando sería ya *el* lugar, *la* casa. El auténtico habitar *realizado* sería lo más parecido a la muerte. Estar auténticamente en casa contiene esencialmente un no estar en casa, como la luz contiene esencialmente la oscuridad y la presencia el ocultamiento. El término para verdad "des-ocultamiento" bien puede nombrarse también como "in-hospitalidad" o "in-habitabilidad". La experiencia de la inhospitalidad empuja a buscar el lugar propio donde habitar. Esta oposición o combate (*polemos*) es el que Heidegger también expresa con la oposición *Gestell*

³⁵³ Padovan, R. *Towards Universality. Le Corbusier, Mies and De Stijl*. Routledge. Londres, 2002, pp. 168-173.

³⁵⁴ Bollnow, O. F. Op. Cit., p. 273.

Geviert. Sin la inhospitalidad originaria se negaría el carácter ex-céntrico de la existencia, una ex-centricidad que debe ser puesta en relación a un centro, a un lugar propio, pero un lugar, un centro, una casa, que se escapa, se retira cada vez que intentamos construirla³⁵⁵.

En la *Poética del espacio* Gaston Bachelard nos ofrece un ejemplo teórico de esta posibilidad de un habitar auténtico: Un nido. El nido es protector sin afán dominador, el nido es una casa precaria, tiene las connotaciones de protección y fragilidad:

“Cuando examinamos un nido, nos ponemos nosotros mismos en el origen de la confianza en el mundo, recibimos un comienzo de confianza”³⁵⁶.

El nido de Bachelard no se propone como una tarea real, como la casa que hay que construir, sino más bien como un ideal que hay que evocar para ganar la confianza en el mundo, el sentido auténtico del habitar. Podemos describir este ideal como el de tener confianza en el mundo sin tener suficientes razones para esta confianza.

2.3 Habitar en el interior y en el exterior

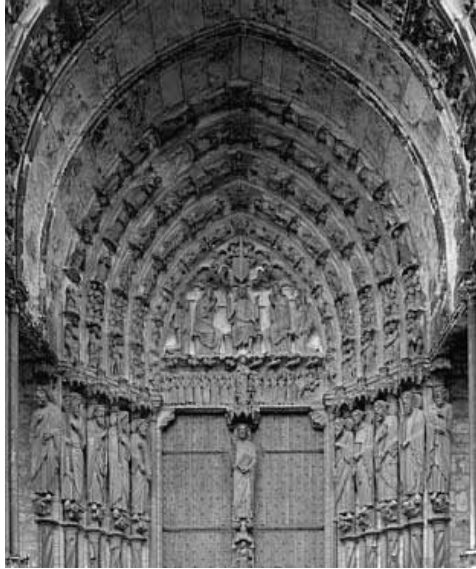
El interior y el exterior

La cuestión del habitar, la tarea de la arquitectura como construcción de un lugar donde habitar, se convierte así en la búsqueda de un ideal de habitar, el ideal impulsa y guía la búsqueda, la tarea arquitectónica. Este lugar donde habitar que la arquitectura busca construir debe entonces dar cuenta tanto de la inhospitalidad, lo extraño, el desarraigo, esencial de la existencia, como de la necesidad de sentirse en el mundo como en casa. La arquitectura crea, pues, un lugar donde sentirse en casa asumiendo y afrontando, en un “combate” (*pólemos*), a la vez la inhospitalidad esencial de la existencia. Podemos resumir ambas condiciones mediante los conceptos “dentro” o “interior” y “fuera” o “exterior” que contienen toda una gama ambivalente de significados. “Dentro” significa la casa, la protección, familiaridad, confianza, descanso, proximidad pero también significa prisión y oscuridad. “Fuera” significa la inhospitalidad, lo hostil, desconocido, extranjero, lejanía pero también libertad y movimiento. Mediante estos conceptos podemos diferenciar tres respuestas arquitectónicas a la inhospitalidad originaria de nuestra existencia:

³⁵⁵ Harries, K. Op. Cit., p. 213.

³⁵⁶ Bachelard, G. *La poética del espacio*. FCE, México, 2000, p. 137.

Una respuesta arquitectónica frente a la inhospitalidad es la del retiro y vuelta a sí, una apropiación, materializada en un interior protegido, un refugio del mundo hostil. Es un ejemplo la catedral gótica como refugio interior que no pertenece a este mundo y propone un ideal de habitar en lo suprasensible. Sin embargo es inevitable asociar a este habitar la concepción del interior como una huida del mundo y un modo de evitar la inhospitalidad, de eludir la muerte (proponiendo un trasmundo), y convertir el interior en una prisión, un espacio privado de libertad.



Entrada catedral de Chartres, 1212-1220.
El acceso al interior se produce a través de gruesos muros protectores.

La segunda posibilidad es una arquitectura ideal que superaría la distinción entre un exterior inhóspito y un interior protector y fusiona los dos. Un interior que está a la vez fuera y hace de todo el mundo una casa acogedora, un nuevo paraíso. Este es el ideal utópico de la arquitectura moderna de cristal y de la transparencia, de la fusión del espacio interior con el exterior. Son ejemplos de este tipo los proyectos arquitectónicos asociados al grupo holandés De Stijl., anticipado por el Crystal Palace de J. Paxton.



Joseph Paxton. Crystal Palace. Londres, 1851

Finalmente, hay también una arquitectura que asume todas las contradicciones inherentes a los significados de interior y exterior. El exterior es tanto la inhospitalidad como la libertad; el interior tanto la protección y seguridad como la prisión. El espacio intermedio entre ambos es el espacio humano. Encontramos en algunas arquitecturas de Le Corbusier, de Mies y, sobre todo, de F. LL. Wright, este habitar propiamente humano.

Lo familiar y lo extraño

La relación entre interior y exterior adquiere otro matiz si la interpretamos como la relación entre la patria y el extranjero en el marco de la Modernidad. En la *Carta sobre el humanismo* Heidegger relaciona el habitar con la patria (*Heimat*) y advierte que "esta palabra está pensada aquí en un sentido esencial que no es patriótico ni nacionalista"³⁵⁷. Dice que "la esencia de la patria ha sido nombrada con la intención de pensar la apatricidad o destierro (*Heimatlosigkeit*) del hombre moderno" y define la nación o patria como hogar, como "el lugar de la proximidad (al ser)"³⁵⁸. El lugar de la cercanía o la proximidad (que implica también al prójimo, al cercano), conlleva también la lejanía. La cercanía no aparece si la lejanía permanece ausente. Lo hogareño (*heimisch*) o familiar implica lo extraño e inhóspito (*unheimlich*). El interior

³⁵⁷ Heidegger, M. GA9 (Carta sobre el humanismo), p. 338.

³⁵⁸ Idem.

implica el exterior. Los lugares que habitamos están, en este sentido, limitados, son finitos:

“El limite no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabian ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)”³⁵⁹

El problema del desarraigo del mundo moderno es que disuelve las fronteras y diferencias. Este es uno de los peligros de la tecnología moderna de comunicaciones que amenaza con crear una uniformidad sin distancias, donde todo está igualmente cerca como lejos. Incluso para aquellos que permanecen en su lugar de nacimiento son desarraigados de su lugar porque lo que les aparece cerca es “un mundo que no es un mundo” (mundo virtual) que les llega por la radio, la televisión, Internet. Estar, pues, verdaderamente en casa en un lugar implica no estar en casa en otros lugares. Alguien que se sienta en casa en cualquier lugar, entonces no está en casa en ninguno. Esta persona no es, según Heidegger un habitante del mundo, un cosmopolita, sino un nómada o un aventurero.

¿Es posible un habitante del mundo? Un lugar no es sólo un trozo del espacio físico, sino que tiene unas características paisajísticas y culturales que se materializan en costumbres, en una manera de ver el mundo expresada en un lenguaje y en unas producciones culturales, en definitiva, en un *ethos* particular arraigado a una historia sedimentada y legada de generación en generación. Pertenecer a un lugar conlleva comprometerse con, y apropiarse creativamente de, su *ethos*. En este sentido, la idea de habitar indiferentemente en cualquier lugar conlleva la posesión de una multitud de diferentes, y puede que incompatibles, compromisos fundamentales. Por esta razón el cosmopolita tiene que ser un aventurero, una persona libre de compromisos. Esto no implica necesariamente, como dice Heidegger, que sólo se pueda habitar en el lugar de nacimiento, sólo en el país de mi “suelo y sangre” (*Blut und Boden*), sino que se puede emigrar y arraigar de nuevo: el cambio de lugar es un cambio de identidad personal³⁶⁰.

Los modernos somos cada vez más aventureros o más nómadas porque se va disolviendo la diferencia entre el lugar que habitamos y la libertad de movimiento y desarraigo abierta por la ciencia y la tecnología modernas. La atracción de la libertad amenaza la vinculación con el lugar. Esta atracción de la lejanía, del descubrimiento de lo desconocido más allá del lugar natal es tan antigua como la humanidad. El entorno vital se expande constantemente destruyendo las separaciones entre lugares

³⁵⁹ GA7 (Construir, habitar, pensar), p. 149.

³⁶⁰ Young, J. *Heidegger's later Philosophy*. Op. Cit., p. 102.

y regiones, superando las limitaciones y las distancias. Desde la rueda y la domesticación de los caballos hasta el coche y el avión moderno el hombre se siente atraído por la experiencia de la vastedad del espacio, de traer cerca la lejanía, de romper las cadenas que atan al lugar. Como dice Hannah Arendt:

“El hombre se desenreda de toda complicación e interés por lo que tiene al alcance de la mano y se distancia de todo lo que tiene cerca. Cuanto mayor sea la distancia entre él y su entorno, mundo o tierra, más fácil le resultará medir y menos espacio mundano y ligado a la tierra le quedará. El hecho de que la decisiva reducción de la tierra fue consecuencia de la invención del avión, es decir, abandonar la superficie de la tierra, es como un símbolo del general fenómeno que atestigua que cualquier disminución de la distancia terrestre sólo se gana al precio de poner una decisiva distancia entre el hombre y la tierra, de alienar al hombre de su inmediato entorno terreno”³⁶¹.

Esta destrucción de las distancias no significa por paradójico que parezca, una mayor cercanía, sino al revés, una pérdida de contacto con lo que está más cerca. Toda esfera de cercanía tiene implícita la lejanía, como lo familiar lo extraño, lo presente lo ausente. La proximidad auténtica necesita de la distancia. Si se elimina una, se elimina también la otra. En vez de una auténtica proximidad tenemos la homogeneidad de la equidistancia. Cuando todos los lugares están igualmente cerca, cuando todos valen lo mismo, aparece la indiferencia de los lugares, la homogeneidad del espacio, y perdemos nuestro lugar. La destrucción de las distancias significa abolir el límite que da sentido (límite entendido como “no aquello en lo que termina algo, sino aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es — comienza su esencia”)³⁶² y entonces sólo hay distancias cuantificables. Lo lejano ya no es lo desconocido, sino simplemente lo distante medible y, como tal, conocido o todavía no conocido pero conocible, sólo hay que desplazarse allá.

Esta destrucción de las distancias se debe entender en toda su ambivalencia. Por un lado es inseparable del desarraigo del mundo entorno próximo, tanto de la profundidad histórica del lugar en forma de tradición transmitida de generación en generación, como de la convivencia de estas generaciones en forma de comunidades y sociedades. La pérdida de la convivencia va ligada al anonimato e individualismo de la sociedad moderna, a la aparición de las masas en las metrópolis. Pero por otro lado, hay un incremento de libertad y de nuevas posibilidades de descubrimiento, de ampliación de horizontes y de emancipación humana, establecida por la Ilustración, que no se puede lamentar. El lugar ya no es un destino,

³⁶¹ Arendt, H. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 280.

³⁶² Heidegger, M. GA7 (Construir, habitar, pensar), p. 149.

sino más bien, para nosotros, una prisión que impide reconocer el valor del espacio abierto y siempre cambiante. La casa donde vivimos es ahora el lugar en el cual uno decide residir por un tiempo. Es un lugar, en términos de Heidegger, donde uno meramente reside, pero no habita. Esto plantea la cuestión crítica de que si la vida moderna exige la reducción de las distancias y esto significa inevitablemente la pérdida de significado del lugar y del habitar, entonces ¿habría que decretar la muerte de la arquitectura si asumimos que debe garantizar un sentido del lugar? Esta pregunta está, obviamente, dirigida a toda arquitectura (paradigmáticamente el Estilo Internacional) que construye un espacio indiferente al lugar. Una arquitectura que desborda los límites y se expande hacia el infinito.

Ambas posibilidades están claramente diferenciadas en uno de los maestros pioneros de la arquitectura moderna, Frank Lloyd Wright, quien dice en *The living city* (publicado en 1945):

“Retrocediendo lo bastante en el tiempo la humanidad estaba dividida en moradores de cavernas, agricultores, y tribus nómadas de cazadores-guerreros;... el habitante de las cuevas se convirtió en el hombre de las cavernas. Empezó a construir ciudades... Pero su hermano, más andarín y viajero, ingenió un alojamiento más adaptable y esquivo: la tienda plegable... Era el Aventurero.”³⁶³

Wright presenta al nómada como prototipo de demócrata, mientras que el agricultor cavernícola es la encarnación de la antidemocracia. Wright pensaba que “en cuestión de cultura, la sombra-sobre-la-pared ha parecido hasta ahora predominante” a causa de las torpes tecnologías y la violencia siempre presente de las viejas sociedades. Pero los recientes progresos, tanto sociales como técnicos, han creado nuevas condiciones:

“Por eso está emergiendo un tipo de humano capaz de cambiar rápidamente el entorno a la medida de sus deseos, ampliamente capaz de compensar la gran ciudad de hoy, remanente del antiguo gran “muro”. En la capacidad de cambiar tenemos el nuevo tipo de ciudadano. Lo llamaremos demócrata”³⁶⁴

Nos encontramos en las antípodas de Heidegger. Mientras éste parece pedir la construcción de nuevos límites, nuevos muros, Wright pide la abertura y la ligereza de las construcciones de tiendas de nómadas y aventureros. Esta explicación de Wright, una variante del relato bíblico de Caín y Abel, divide la humanidad entre malos

³⁶³ Citado por Rykwert, J. *La casa de Adán en el Paraíso*. Op. Cit., p. 17.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

sedentarios terrestres, por un lado, y buenos y espirituales nómadas constructores de tiendas, por el otro. Atribuye además la primera condición a los europeos que viven encerrados entre los gruesos muros de los edificios de las ciudades antiguas, y arraigados en las profundidades del pasado, y los americanos demócratas comprometidos con la libertad, abiertos al futuro y pioneros del horizonte.



Frank Lloyd Wright. Robie House. Chicago, 1908-1910

Sin embargo, lo que Wright construye desmiente lo que dice pues logra reintegrar estas oposiciones en unos edificios que exhiben una cubierta "liberada", sin apoyos aparentes en los muros horizontales que se extienden hacia el horizonte, y estos mismos muros deliberadamente pesados, muros que se identifican con la tierra, de la que parecen crecer. En Wright encontramos ejemplarizada de manera brillante la promesa del habitar, el justo equilibrio entre el interior y el exterior, el habitar en un lugar centrípeto alrededor de la vertical definida por chimenea pétrea del hogar y, simultáneamente, abierto a un movimiento centrífugo impulsado por las ligeras cubiertas horizontales, que reciben la inhospitalidad del entorno.

V ARQUITECTURA Y ESPACIO

1 ESPACIO Y LUGAR

La cuestión del habitar ligado a la condición humana como caída y la respuesta a ella como la búsqueda de un lugar donde habitar propiamente en el mundo como nuestra casa, nos ha llevado a consideraciones de tipo espacial como la diferencia entre el interior y el exterior, o que implícitamente contienen un sentido espacial como lo familiar y lo extraño, y la cuestión del cosmopolitismo moderno que suprime los límites y elimina las distancias. Estas cuestiones espaciales, el establecimiento de límites y su superación, de enorme importancia para la arquitectura, han sido descubiertas por la fenomenología y tematizadas como la diferencia entre "espacio matemático" o "espacio" y "espacio vivido" o "lugar". Vamos a ver a continuación, a partir de los análisis de Heidegger y de Husserl, las características del espacio vivido. En la segunda parte estudiaremos cómo surgió históricamente la concepción matemática del espacio en el Renacimiento con el descubrimiento de su representación en perspectiva y las consecuencias que tuvo para la arquitectura renacentista y barroca. Finalmente, veremos la representación situacional del espacio que supera la representación en perspectiva y ofrece de este modo la posibilidad de recuperación del espacio vivido. Esta representación situacional es inseparable del uso del fragmento como procedimiento artístico. Veremos también el potencial del fragmento para superar la situación de fragmentación general de la cultura moderna con la que hemos comenzado este trabajo.

1.1 El olvido del espacio vivido y su recuperación

Espacio matemático y espacio vivido

Otto-Friedrich Bollnow en su libro *Hombre y espacio* hace la siguiente introducción a la problemática del espacio:

“Intentaremos perfilar más claramente la cuestión directriz. Aunque se nos mostrará pronto que el problema del espacio vivido no se puede desarrollar simplemente como *pendant* del tiempo vivido, sino que conduce a cuestiones muy diferentes; sin embargo, se pueden dar los primeros pasos aplicando el procedimiento utilizado eficazmente en aquel problema. Del mismo modo que en relación con el tiempo se ha distinguido entre el tiempo matemático, abstracto, susceptible de ser medido con un reloj, y el tiempo vivido concretamente por un hombre vivo, así también hablando del espacio se puede distinguir entre el espacio abstracto de los matemáticos y físicos y el espacio humano vivido (*erlebte Raum*) concretamente. Cuando en la vida cotidiana hablamos, sin reflexionar debidamente, del espacio, pensamos generalmente en el espacio matemático, en el espacio susceptible de ser medido, en sus tres dimensiones, en metros y centímetros; así es como lo hemos conocido en la escuela y como tenemos que planteárnoslo como base cuando en la vida práctica queremos emplear relaciones espaciales medibles. Pero muy rara vez nos damos cuenta de que esto no es más que un aspecto unilateral del espacio y que el espacio concreto experimentado en la vida de un modo inmediato no coincide en absoluto con este espacio matemático abstracto. Este espacio humano que nos rodea lo vivimos con tal naturalidad que no nos extraña su peculiaridad ni reflexionamos sobre ella con más detenimiento. De ahí que su exploración sea una tarea filosófica especial que implica reelaborar un criterio que se nos ha hecho casi natural y evidente, y retornar a los fundamentos de la vida, que habitualmente pasan inadvertidos”³⁶⁵.

Bollnow añade las siguientes diferencias entre ambas modalidades del espacio³⁶⁶:

1. La característica definitoria del espacio abstracto es la homogeneidad, de la cual se desprende que ningún punto se distingue de los demás, no existe ningún punto natural de intersección de coordenadas, sino que, por razones de conveniencia, cualquier punto se puede convertir en centro de coordenadas mediante un simple desplazamiento de los ejes. Tampoco hay ninguna dirección privilegiada. En consecuencia, el espacio matemático es completamente uniforme y se extiende en todas direcciones hacia el infinito.

2. En el espacio vivido hay un centro establecido por mi cuerpo que experimenta el espacio y hay direcciones cualitativamente diferenciadas. A diferencia de la uniformidad del espacio matemático, el espacio en tanto que vivido está articulado en regiones con límites netamente recortados; el espacio vivido tiene discontinuidades. Es un espacio esencialmente finito, limitado, y sólo por experiencias posteriores se ensancha hasta una extensión infinita. El espacio vivido tiene significado

³⁶⁵ Bollnow, O. F. *Hombre y espacio*. Barcelona. Labor, 1969, pp. 23, 24.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 24, 25

para el ser humano y por esta razón, debe ser estudiado por las ciencias de espíritu o las ciencias humanas a diferencia del espacio abstracto, estudiado por la matemática y la física. El espacio vivido no se puede desligar del hombre para estudiarlo como un objeto, sino que se debe estudiar tal y como existe para el ser humano, pues ambos ser humano y espacio son imposibles de separar.

Esta distinción “estática” entre el espacio matemático y el espacio vivido, es también una distinción “dinámica” o “genética”, es decir, tiene una historia de sentido, según la cual el espacio vivido es, en cuanto al sentido, más originario que el espacio matemático. Esta historia de sentido se revela en la historia empírica, según la cual, la humanidad vivía primero en diferentes lugares y después, a partir de la Modernidad, la humanidad concibe el lugar como espacio, concepción inseparable de la ciencia moderna y de la tecnología. La inhospitalidad (*Unheimlichkeit*) de nuestra condición se concibe en nuestra época como la condición de desarraigo (*Heimatlosigkeit*), de estar lanzados a un espacio objetivo, infinito, abstracto, extraño al ser humano concreto que percibe el entorno con el cuerpo. La arquitectura moderna se hace cargo de este espacio de dos modos posibles: aceptándolo o rechazándolo³⁶⁷. En el primer caso, la arquitectura representa este espacio, lo acepta y lo hace visible; arquitecturas próximas a De Stijl y algunas de Mies van der Rohe son los casos más ejemplares³⁶⁸. En el segundo, lo intenta compensar representando el lugar concreto, con cualidades diferenciadas; este sería el caso de F.L. Wright, de Le Corbusier y de una parte de la arquitectura moderna después de la experiencia del Estilo Internacional, a mediados del siglo XX.

Bollnow dice que hay que realizar “una tarea filosófica especial que implica reelaborar un criterio que se nos ha hecho casi natural y evidente, y retornar a los fundamentos de la vida, que habitualmente pasan inadvertidos”. La fenomenología realiza esa tarea partiendo del espacio objetivo, matemático, y se remonta a la fuente de su sentido, al espacio tal como es vivido, en cuyo centro está el ser humano corpóreo en su cotidianidad.

Espacio, lugar, cosa

En la conferencia *Construir, habitar, pensar* Heidegger relaciona la problemática del habitar en el *Geviert* con el espacio; el problema de habitar es inseparable del problema del espacio. La relación entre el hombre y el espacio no es otro que habitar:

³⁶⁷ Este es el tema del libro de *Padovan, R. Towards Universality. Le Corbusier, Mies, De Stijl*. Op. Cit., 2002.

³⁶⁸ *Ibid.*, Cap. “The Open and the Closed. De Stijl and Le Corbusier”

“Cuando se habla del hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay los hombres y además el espacio, porque cuando digo “un hombre” y pienso con esta palabra en aquel que es al modo humano, es decir, que habita, entonces con la palabra “un hombre” estoy nombrando ya el habitar en el *Geviert*”³⁶⁹.

Si el espacio no es un enfrente del hombre ni una vivencia, si no hay hombres y además espacio, entonces lo que hay es la relación inseparable hombre- espacio que Heidegger señala como habitar en el *Geviert* ¿Cómo entendemos el habitar en términos espaciales?:

“Aquello por lo cual se ha hecho espacio siempre se da por supuesto, y de este modo, juntado (ensamblado), es decir, reunido (coligado), por virtud de un lugar, esto es, por tal cosa como un puente. *De ahí que los espacios reciban su ser desde los lugares y no desde “el espacio”*”³⁷⁰ (BWD, 149).

El espacio no lo comprendemos por que tengamos algo así como el concepto previo de “el espacio”, sino que lo vivimos y comprendemos como lugar. Un lugar es esencialmente un espacio limitado:

“Lo que esta palabra “*Raum*” (espacio) nombra lo dice su viejo significado: *raum, rum* quiere decir lugar franqueado [despejado] para población y campamento. Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado un espacio, o sea dentro de un límite, en griego *péras*”³⁷¹.

Así entendido, el espacio es ante todo despejado y limitado. Tal despejar (desbrozar, aclarar) y limitar está presupuesto en nuestra experiencia del espacio concebido abstractamente. Heidegger invierte el orden con el que normalmente entendemos el espacio: en vez de pensar los lugares a partir del espacio, piensa el espacio a partir del lugar. Pero Heidegger va todavía más allá y se pregunta si hay todavía algo más presupuesto en la comprensión del lugar:

“El lugar no está ya ahí antes que el puente. Es cierto que antes del puente hay a lo largo de la corriente muchos sitios que pueden ser ocupados por algo. De entre ellos

³⁶⁹ GA7 (Construir, habitar, pensar), p. 151

³⁷⁰ GA7, p. 149.

³⁷¹ Idem.

uno se da como un lugar, y esto ocurre *por el puente*. De este modo, pues, no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y sólo por él, surge un lugar³⁷².

La experiencia de los diferentes lugares presupone nuestra relación con las cosas: una cosa primero establece un lugar y, a partir de éste, el espacio. Estableciendo un lugar, el puente junta y abre otros lugares y espacios: el río, las orillas, la ciudad:

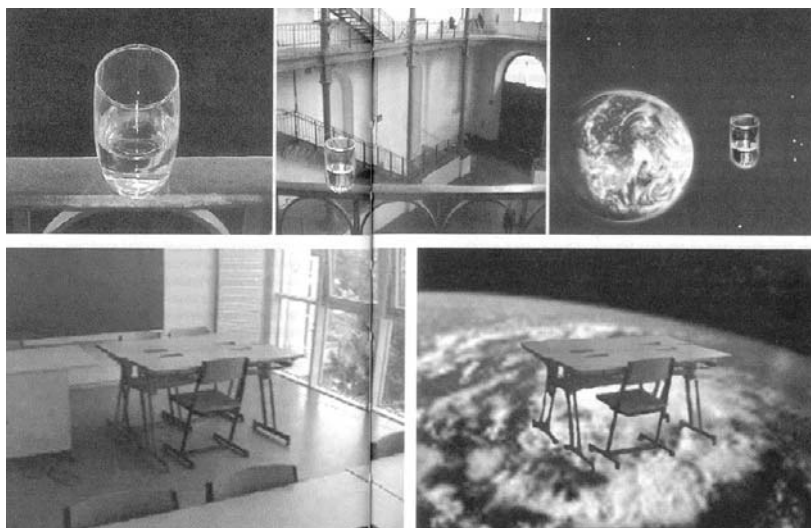
“Las cosas que son lugares de este modo, y sólo ellas, otorgan cada vez espacios”³⁷³.

Heidegger ha operado una inversión en la comprensión habitual del espacio, el lugar y la cosa. Según esta inversión la secuencia en la que comprendemos el espacio es la siguiente: cosa-lugar-espacio. En cambio, de manera habitual, de forma inmediata y sin ningún tipo de reflexión comprendemos las cosas al revés: espacio-lugar-cosa.

En efecto, si nos preguntamos sobre la naturaleza del espacio responderemos, de forma inmediata y sin una reflexión elaborada, que es algo vacío que aparece lleno de cosas, de estados de cosas, de acontecimientos de diversos tipos. Tenemos habitualmente una concepción del espacio como “espacio del mundo”, de alguna manera confundiendo con el universo. Preguntado por dónde me encuentro respondemos algo del tipo: estoy en una habitación dentro de un edificio que está en una ciudad, la ciudad está a su vez en un país, éste en un continente, y así continuamente hasta decir que estoy en la tierra, dentro del universo infinito. Según un modelo de muñecas rusas, de cosas dentro de cosas, hasta llegar a la más grande, ese gran —infinito— contenedor espacial que llamamos universo.

³⁷² GA7, p. 139

³⁷³ GA7, p. 149.



Concepción teórica del espacio como gran contenedor de cosas.

Pero en esta explicación ocurre inadvertidamente que me tomo a mi mismo de la misma manera con que considero la silla y la mesa en la que estoy sentado en una habitación. Yo mismo me comprendo como una cosa más entre las cosas que llenan el espacio. Sin embargo esta concepción se basa en una concepción teórica, aunque sea poco elaborada, que surge como una respuesta a la pregunta explícita acerca de qué es el espacio. Pero no es esta relación la que tengo primordialmente con el espacio cuando simplemente estoy sentado en una silla trabajando en una mesa, *antes* de que me formule la pregunta. Cuando respondo a una pregunta tan explícita y directa como esta, entonces soy "arrancado" de la relación primera e inmediata que tenía con el espacio en mi orientación cotidiana en el mundo (trabajar en una mesa sentado en una silla y levantarme para ir a la cocina). En esta relación primera el espacio está ahí de manera pre-reflexiva, pre-teórica, con el cual mantengo una relación corporal, según las diferentes actividades que me ocupan, pero sin llegar a ser un objeto explícito, algo que ocurre efectivamente cuando me formulo la pregunta en cuestión³⁷⁴.

Antes hemos analizado la descripción de la cotidianidad expuesta por Heidegger en *Ser y tiempo*³⁷⁵ y hemos visto que si queremos tener una buena comprensión del mundo y de nosotros mismos debemos captar cuál es nuestro modo primario de estar en el mundo y este modo primario y fundamental no es teórico, sino que es el modo de estar ocupado con algo, haciendo algo, estar en una tarea u otra. Es con este modo de estar ocupado con cosas, con el espacio pre-teórico, con el que Heidegger comienza la descripción del espacio. Que el espacio nos sea dado de

³⁷⁴ Ströker, E. *Investigations in the Philosophy of Space*. Ohio University Press, 1987, pp. 14, 15.

³⁷⁵ Ver Parte II. Cap. 2.2. *Significado del utensilio y del mundo como "significatividad"* de este trabajo.

forma inmediata, preteórica, no quiere decir que no tengamos acceso a él, pues de hecho el acceso lo hay ya, siempre estamos ya en el espacio, lo vivimos, nos movemos en él y nos las habemos con él de distintas maneras y en este habérselas, en este moverse en él, se muestra ya que tenemos cierta comprensión del espacio, si bien no es ésta una comprensión teórica explícita. Es esta comprensión la que la fenomenología, instalándose en este círculo hermenéutico, abre en primer lugar interrogando al ser humano (*Dasein*) no en términos de qué piensa o qué dice sobre el espacio, sino primera y fundamentalmente en términos de su comportamiento en él.

1.2 Características del espacio vivido

El espacio práctico de los utensilios como pluralidad topológica

Heidegger, en *Ser y tiempo*, justo después de los análisis de nuestra ocupación cotidiana con las cosas como útiles y del mundo como significatividad, emprende un estudio del espacio cotidiano, es decir, describe cómo comprendemos nuestro ser-en-el-mundo en términos espaciales³⁷⁶. Heidegger caracteriza la experiencia cotidiana del espacio vinculándola a las actividades con las que nos ocupamos. Ante todo y casi todo el tiempo nuestra experiencia del espacio es una experiencia de espacios mediatizada por nuestra experiencia de las cosas y sus lugares. El espacio se articula en lugares cualitativamente diferenciados en función de nuestras actividades con las cosas útiles³⁷⁷.

Como vimos, la ocupación práctica con las cosas tiene un específico modo de ver, caracterizado por Heidegger como "ver entorno", un ver que descubre el utensilio cuyo modo de ser es el "ser-a-la-mano"³⁷⁸. La caracterización espacial que corresponde a esta situación práctica es la de una pluralidad topológica de lugares y regiones. Un lugar (*Platz*)³⁷⁹ es el emplazamiento del utensilio, donde la cosa pertenece. En su pertenecer ahí, la cosa mantiene una relación intrínseca con su lugar. Esta pertenencia de la cosa al lugar tiene cierta flexibilidad, la que revela nuestro lenguaje cotidiano cuando decimos que la cosa "está en su lugar" queriendo decir que la cosa "acostumbra a estar ahí". Los límites del lugar pueden ampliarse con cierta flexibilidad sin perder la cosa su lugar. Esta variabilidad es constitutiva del lugar de la cosa útil y no debe confundirse con la arbitrariedad de cualquier lugar: como "cosa a la mano", debe estar, como indica la expresión heideggeriana, *a mano* y, por

³⁷⁶ Heidegger, M. SuZ, §§ 22, 23, 24.

³⁷⁷ Seguimos algunas de las descripciones de Elisabeth Ströker "The Space of Action" en Op. Cit., pp. 48-81.

³⁷⁸ SuZ, §§ 15, 16. Traducción de "Umsehen" y de "Zuhandensein".

³⁷⁹ SuZ, p. 102. Gaos traduce "Platz" por sitio.

tanto, el cuerpo (Heidegger no menciona explícitamente el cuerpo) establece la adecuación o conveniencia de los lugares, su no arbitrariedad. Es precisamente la variabilidad de los límites de los lugares prescrita por la necesidad de estar a mano, de ser accesible, la que abre un *espacio de juego (Spielraum)* de posibilidades dentro de ciertos límites. Este espacio de juego define tanto los lugares como las regiones.

El utensilio, como vimos, siempre apunta más allá de sí mismo, obtiene su aplicabilidad de un contexto funcional más amplio, de una totalidad de remisiones. Dicho espacialmente: el lugar del útil está determinado por una pluralidad de otros lugares. Esta pluralidad de lugares constituyen áreas relativamente independientes que forman una totalidad cerrada³⁸⁰: esto es lo que Heidegger llama "Region" (*Gegend*)³⁸¹. Una región es un conjunto de lugares interconectados por la tarea práctica en una unidad relativamente cerrada. La región de todas las regiones es el mundo, no entendido como la totalidad de todas las cosas, sino como el contexto de todos los contextos que asignan a cada cosa su lugar. El espacio práctico es así divisible en regiones, las cuales son, a su vez, divisibles en lugares, los cuales están determinados por las cosas con las que nos ocupamos.

Falta todavía añadir en la estructura del espacio vivido práctico otro lugar, el del ser humano o Dasein entregado a sus tareas cotidianas. Sabemos dónde están las cosas útiles para esas tareas: tienen un lugar y una región asignadas por el ser humano corpóreo. Éste tiene un espacio diferente: se asigna él mismo su propio lugar. Los utensilios "a la mano" se encuentran "allá" o "allí", en un lugar u otro. La totalidad de los lugares se relaciona primordialmente a un "aquí" desde el cual por primera vez las cosas se ordenan en sus lugares y la región se articula. El "aquí", mi lugar, a diferencia de los "allá" o lugar de las cosas, no es relativo sino absoluto: es la última referencia del espacio, es el ser humano "por mor del" cual se realiza toda actividad³⁸². Los lugares de las cosas útiles son diferentes los unos de los otros y, en cierto modo, equivalentes pues son, al fin y al cabo, los lugares de algo útil. Pero el aquí del ser humano corpóreo es el único lugar que no es ocupado por nada útil, al contrario, es sólo desde él que todo útil aparece dispuesto en su lugar. Si los "allá" de las cosas son intercambiables (siempre hasta cierto límite si nos mantenemos en el espacio de acción), el aquí no lo es, es una posición destacada y prominente: es el centro del espacio práctico, el donde del ser humano desde el cual despliega todo el espacio.

El ser humano en su actividad no es consciente de su posición en la totalidad del espacio, su primera orientación no es hacia sí mismo y su cuerpo, sino hacia las cosas de las que se ocupa en el marco de su actividad. Su primera referencia son las

³⁸⁰ Ströker, E. Op. Cit., p. 54.

³⁸¹ SuZ, p. 103. Ribera traduce "Gegend" por "zona" y Gaos por "paraje".

³⁸² SuZ, §§ 18, 26, 31. *Worumwillen*.

cosas, después él mismo: el "allá" es previo al "aquí"³⁸³. Mientras el ser humano anda con las cosas ocupado en ellas, es decir, moviéndose hacia allá, hacia el lugar del útil, no convierte su aquí en un allá, sino al revés, retoma un nuevo aquí. El aquí nunca se abandona, lo lleva incorporado. Cuando el propio aquí se vuelve temático por medio de una conciencia explícita, desaparece entonces el modo típico de comportamiento en este espacio y se anula la actividad. Entonces también se comprende explícitamente como sujeto y como cuerpo físico que, como cualquier otra cosa física, está "dentro" del espacio: su posición es también un "allá", el aquí y el allá se vuelven intercambiables.

La caracterización del espacio como regional nos permite comprender el espacio arquitectónico como esencialmente delimitado: el escritorio en el que estoy trabajando usando cosas (mesa, ordenador, silla) es un lugar que pertenece a la región de la habitación, esta región tiene unos límites que la recortan de otras regiones, casa, vecindario, ciudad. Las regiones asignan a los seres humanos y a las cosas sus lugares propios, si no fuera así, estaríamos desorientados, no sabríamos si una cosa está fuera de lugar. Habitamos un espacio heterogéneo, nunca el espacio homogéneo euclidiano. Esta heterogeneidad está cargada de significado, la "significatividad" del mundo. El espacio tiene significado y sólo porque tiene significado la arquitectura también lo tiene. De aquí extraemos la conclusión de que el edificio establece regiones y la arquitectura permite representarlas, hacer visibles, las demarcaciones, discontinuidades, en las que tiene lugar el significado vivido del espacio.

El cuerpo vivido como centro absoluto del espacio

Husserl también ha recuperado el espacio vivido del olvido en que ha caído tras la objetividad de las ciencias y pone en el cuerpo el origen de la constitución del espacio. Distingue dos concepciones del cuerpo, el cuerpo objetivo (*Körper*) y el cuerpo vivido o vivo (*Leib*), equivalente a las dos concepciones del espacio, el objetivo y el vivido.

Mi cuerpo tiene la peculiaridad de presentarse originariamente de dos maneras diferentes. Por un lado, el cuerpo es dado ante la subjetividad como un cuerpo físico entre el resto de cuerpos físicos que llenan el espacio. Mi cuerpo como cosa física en el espacio que se encuentra entre las demás cosas que llenan el espacio es el correlato de mis percepciones externas: veo y toco mi cuerpo como veo y toco cualquier otra cosa física. Pero, por el otro lado, este mismo cuerpo no se

³⁸³ SuZ, §23, p. 107.

puede comparar con las otras cosas físicas pues, por ejemplo, es la única cosa física que resulta imposible ver enteramente por todos lados, no lo puedo rodear por completo, no puedo alejarme de él para recorrerlo desde una perspectiva donde él no esté en el centro, pues él es ese centro, esa misma perspectiva respecto del resto del mundo. El cuerpo está *aquí* en una cercanía tal que soy yo mismo. Incluso prescindiendo de las percepciones exteriores táctiles y visuales el cuerpo sigue estando presente en una autopercepción "por dentro". Este tipo de percepción o de sentirse el propio cuerpo nos lo presenta como cuerpo vivo, distinto del cuerpo físico. El cuerpo vivo como lugar sintético de las sensaciones localizadas es el *aquí absoluto*, el *punto cero* en torno al cual se orienta y ubica el mundo, incluido mi propio cuerpo como cuerpo físico³⁸⁴.

¿Cómo se da, cómo se experimenta, el cuerpo vivo a sí mismo? El cuerpo vivo tiene una "conciencia" no temática de sí, se da cuenta o se siente a sí mismo como un todo. Aunque se puedan localizar los diferentes órganos sensoriales (vista, oído, tacto...) en diferentes partes del cuerpo (ojos, orejas, piel...), éstos sólo se sienten individualmente porque se dan primero sobre el fondo de un sentirse total. Este sentir total del propio cuerpo es sentir por dentro mi cuerpo vivo, el cual es anterior a toda conciencia de "tener" un cuerpo con órganos, el cuerpo vivo es la primera condición de posibilidad de toda posesión de algo (empezando por el propio cuerpo) y de todo conocimiento de algo.

Sintiendo mi cuerpo por dentro noto mi movimiento, tengo sensación de movimiento o *cinestesia* (kinesis-movimiento- + aisthesis-sensación-). Al movimiento tomado puramente como sensación le corresponden percepciones externas, visuales o táctiles, registradas por partes de mi cuerpo físico: los movimientos rápidos y bruscos de los ojos, la capacidad de girar la cabeza, los gestos de las manos. Pero el cuerpo vivo como el *aquí* originario y punto-cero no está él mismo en movimiento en el espacio como un cuerpo físico: el cuerpo vivo se mueve sin alejarse, el movimiento vivido es siempre un movimiento de cercanía. Originariamente el cuerpo vivo no abandona la permanencia de su *aquí*, está en un reposo absoluto que no es el reposo de un cuerpo físico como modalidad del movimiento, sino el reposo a partir del cual el reposo y el movimiento pueden aparecer. Este movimiento inmanente está ligado a los ejes de orientación del cuerpo, cuyo centro absoluto, el *aquí*, es siempre y constantemente este cuerpo propio que sube y baja, va hacia delante y hacia atrás,

³⁸⁴ Cf. García-Baró, M. *Vida y mundo. La práctica de la fenomenología*. Madrid: Trotta, 1999, pp. 48-54.

a la derecha y a la izquierda, se acerca y se aleja³⁸⁵. El campo de la espacialidad interna (o protoespacialidad) y las capacidades cinestésicas de mi cuerpo vivo definen y redefinen a cada paso el centro-aquí de orientación, lo desplazan consigo y, con él, cambian continuamente la ubicación de los objetos entre sí y la de éstos en relación con el cuerpo³⁸⁶.

Pero ¿qué significa este sentirse “por dentro”, esta inmanencia? ¿No presupone una diferencia espacial previa entre dentro y fuera? El cuerpo vivo es previo a toda separación entre dentro y fuera porque es previo a toda separación entre lo físico y lo psíquico. Es el cuerpo vivo el que constituye esta distinción y lo hace mediante el tacto. Es en la piel, en el revestimiento del cuerpo, en el tacto, donde se da la sensación primaria que constituye el espacio de afuera³⁸⁷ y, con él, la diferencia entre dentro y fuera. La singularidad del tacto consiste en que tiene la capacidad de tocar y ser tocado de manera que el cuerpo vivo es a la vez sujeto y objeto del tacto. Como objeto del tacto el cuerpo vivo se da, como otras cosas materiales, objetivamente, en su resistencia y, al mismo tiempo, se experimenta subjetivamente como el receptor de esas sensaciones. Esta coincidencia entre tocar y ser tocado (que tocar es tocarse) es el fundamento de la diferenciación entre fuera (tocar algo) y dentro (soy tocado). A través del tacto, mi cuerpo vivo que toca siente algo resistente y en esta experiencia el tacto revela mi cuerpo vivo como cuerpo físico. El cuerpo vivo constituye así la más primordial relación espacial entre dentro y fuera, a la vez que se constituye como cuerpo físico con todas las propiedades de las cosas: extensión, forma, tamaño, materialidad y peso.

Esta función constituyente de espacio del tacto no se da en otros sentidos, ni siquiera en la visión. El ojo, mirando, es miembro del cuerpo vivo pero no se da al mismo cuerpo vivo en la mirada. Sin embargo el tacto no puede rendir ninguna objetividad por sí solo. Puede establecer una objetivación inicial sintiendo algo externo pero no alcanza una completa separación desde sí mismo debido a la característica del tacto de estar siempre en con-tacto. Para ello es necesaria la mirada, que funciona sobre los rendimientos del tacto y lo trasciende para constituir el espacio en su estructura plena.

La revalorización que la fenomenología hace del cuerpo vivido es de gran importancia para la arquitectura que quiere superar la abstracción con la que hemos caracterizado a la arquitectura del Estilo Internacional en su conjunto. Así lo considera

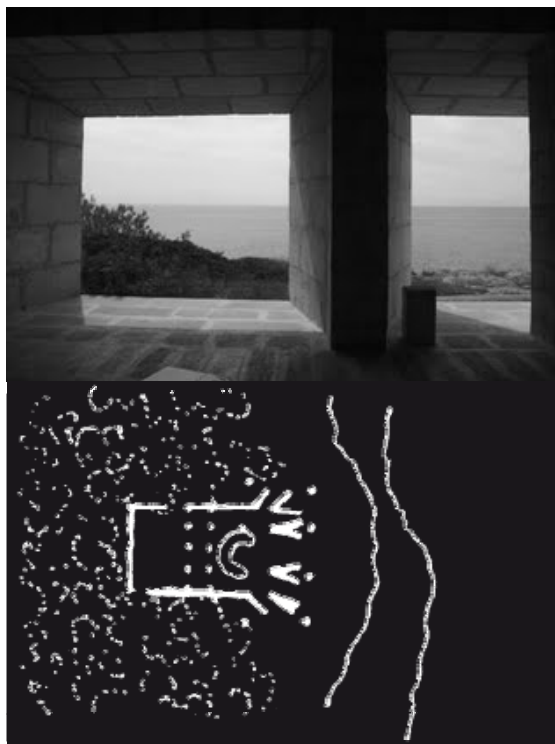
³⁸⁵ Alejarse (y acercarse) son términos relativos a algo, a aquello de lo que el cuerpo se aleja; siendo el cuerpo propio el centro absoluto, es más adecuado decir, como Heidegger, que el cuerpo propio (el *Dasein*, en su caso) *des-aleja*.

³⁸⁶ Husserl, E. *Erfahrung und Urteil*. Ed. L. Landgrebe. Hamburg: Claassen, 1954. § 19.

³⁸⁷ E. Ströker. Op. Cit, p. 142.

actualmente la teoría arquitectónica que convoca a la fenomenología como crítica a la modernidad arquitectónica. Por ejemplo, el arquitecto y teórico Juhani Pallasmaa en el libro *Los ojos de la piel*³⁸⁸ insiste en la necesidad de reivindicar el cuerpo para revalorizar el lugar. Es una crítica común a la arquitectura moderna haber priorizado la visión por encima de otros órganos sensoriales. Si la arquitectura quiere garantizar un sentido del lugar debe considerar al cuerpo y su experiencia del lugar mediante la totalidad de la sensibilidad y sus cinestias. Priorizar un sentido en detrimento de otros es mutilar la experiencia, empobrecerla, hacerla abstracta. Por el contrario promover toda la experiencia sensorial del cuerpo es un enriquecimiento porque hace más concreta y singular la experiencia del lugar y acentúa sus diferencias respecto a otros lugares. La abstracción de la arquitectura del Estilo Internacional tiende a homogeneizar los lugares en un espacio universal común porque tiende a privilegiar la visión en detrimento del tacto, el olfato y el oído.

La revalorización del tacto también ha contribuido a hacer consciente a la arquitectura de su propio "cuerpo", de su materialidad, texturas, especialmente en la "piel" de los edificios, en las fachadas concebidas como porosas, como superficies sensibles que registran la diferencia entre el interior y el exterior. Las fachadas reciben entonces una identidad propia como *limite* "entre" dentro y fuera, al modo del peristilo griego.



Jorn Utzon. Casa Lis. Mallorca, 1994

³⁸⁸ Pallasmaa, J. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

La tierra como suelo

Otra experiencia fundamental del lugar es el suelo, la tierra que pisamos y nos sostiene. La experiencia fenomenológica del suelo es análoga a la del cuerpo vivo como centro absoluto³⁸⁹. Hemos dicho que el cuerpo vivo no se mueve en el espacio, sino que, como aquí absoluto, se mueve a sí mismo, sin embargo este aquí absoluto tiene algo en relación a lo cual se mueve, a lo cual es relativo, algo que no se experimenta originariamente como cuerpo físico: la Tierra como suelo. Para comprender el significado originario de la tierra como suelo hay que evitar pensarla "copernicanamente", es decir, como un cuerpo físico (análogo a comprender mi cuerpo vivo como cuerpo físico):

"Nosotros, copernicanos; nosotros, hombres de la modernidad, decimos: la Tierra no es la "Naturaleza entera", es un astro en el espacio infinito del mundo. La Tierra es un cuerpo esférico, que ciertamente no se puede percibir en integridad de una sola vez y por un solo sujeto, sino sólo en una síntesis primordial como unidad de experiencias singulares tramadas unas con otras"³⁹⁰.

Para la racionalidad moderna la Tierra es un cuerpo físico entre otros, un planeta con su posición en un sistema de estrellas donde se mueve como otros planetas y estrellas. No es más, en definitiva, que una roca gigante. Según esta concepción es absurdo pensar que la Tierra, sólo porque resulta que accidentalmente los seres humanos viven en ella³⁹¹, sea el centro del mundo, que sea un lugar privilegiado simplemente porque para nosotros está en reposo y en relación a ella el resto se mueve.

Obviamente Husserl no propone un retorno a la cosmología ptolemaica geocéntrica, sino que en su análisis de la constitución del espacio y como parte de una crítica histórica busca la génesis de la experiencia en que el espacio homogéneo e infinito está constituido tal como lo está hoy en día. Con ello Husserl llama la atención sobre el hecho de que la noción moderna de espacio y de movimiento ocultan una experiencia más originaria del espacio y, además, que esta experiencia más originaria es constitutiva de la concepción moderna³⁹².

³⁸⁹ Cf. Steinbock, A. *Home and Beyond. Generative Phenomenology after Husserl*. Illinois: Northwestern University Press, 1995, pp.110-122.

³⁹⁰ Husserl, E. *Investigaciones fundamentales acerca del origen fenomenológico de la espacialidad de la naturaleza. La Tierra no se mueve*. Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 1995, p. 11.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

³⁹² Steinbock, A. *Op. Cit.*, p. 113.

Husserl "reduce" la tesis copernicana haciendo aparecer, como su presupuesto trascendental, la certeza de una tierra como origen de toda determinación objetiva. Como dice Derrida: "Se trata de exhumar la tierra, de poner al desnudo el suelo originario enterrado bajo los depósitos sedimentarios de la cultura científica y del objetivismo"³⁹³.

El sentido originario de la Tierra es el cuerpo-suelo (*Boden-körper*), a partir del cual se hace posible una determinación copernicana de la Tierra como cuerpo-objeto. A diferencia del cuerpo-objeto tierra, el cuerpo-suelo tierra no se mueve. La Tierra posee el reposo absoluto a partir del cual el movimiento y el reposo pueden aparecer:

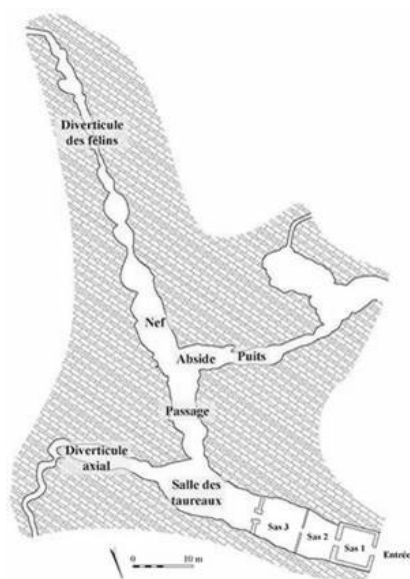
"Sobre la superficie de la Tierra o en contacto con la Tierra, desde ella o hacia ella, tiene lugar el movimiento. En la figura originaria de la representación, la Tierra misma no se mueve y tampoco está en reposo; reposo y movimiento tienen sentido relativamente a ella."³⁹⁴

La tierra como suelo forma parte del sentido más antiguo de la arquitectura. El origen de la arquitectura está marcado por la referencia absoluta a la tierra como suelo primordial. Primero, antes de la arquitectura, la proto-arquitectura, era la Tierra. La sacralidad de la Tierra es el hecho fundamental de la cultura paleolítica construida en las cavidades maternas de la diosa, útero acogedor, en cuyas paredes y techos se pintaban con movimientos llenos de vida los animales, deseados y reverenciados, ellos también hijos de la diosa madre. Las formaciones arquitectónicas más tempranas se basan en concepciones espaciales vividas de forma afectiva, donde no se da propiamente una separación entre el hombre y el espacio que habita, como la misma cueva pone de manifiesto. Ésta estaba concebida espacialmente como un laberinto que propiciaba un tipo de movimiento como danza ritual. El camino del laberinto se convierte en danza por la arquitectura natural de pasajes enroscados y secuencias espaciales donde cada tramo tenía diferentes significados afectivo-religiosos, dependiendo de la diferente altura y anchura, claridad u oscuridad, fijado de manera más estable en las pinturas³⁹⁵.

³⁹³ Derrida, J. *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*. Op. Cit., p. 81, nota 117.

³⁹⁴ Husserl, E. *La Tierra no se mueve*. Op. Cit., p. 12.

³⁹⁵ V. Scully. *The Earth, the Temple, and The Gods*. Op. Cit., pp. 6-8



Cuevas de Lascaux, Francia

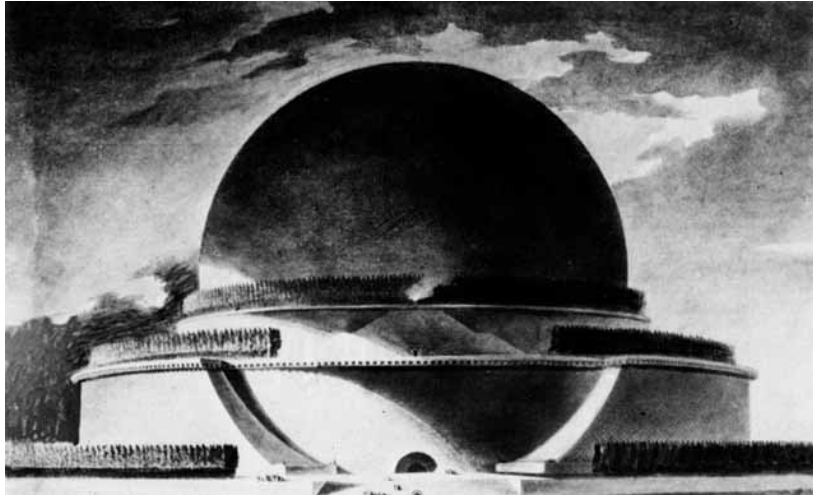
El hombre primitivo tenía una visión del paisaje como un niño ve a su madre, e identificaba los accidentes redondeados del terreno con los pechos o el "monte de Venus". Luego, el templo griego se orientará a esas formaciones sagradas³⁹⁶. La referencia a la cueva la hemos visto en la celda del templo griego, su forma más primitiva, que evoluciona cuando gana una referencia al cielo mediante las columnas del períptero y la orientación al este. Entre el templo y la tierra, hay una relación tan estrecha que no se pueden separar sin perder toda posibilidad de comprender la arquitectura antigua. En cambio, una de las claves para comprender la arquitectura moderna la encontramos precisamente por la ausencia de esta referencia a la tierra como suelo primordial y la eliminación de lo tectónico en general. Una pérdida ya puesta de manifiesto por Heidegger cuando define la comprensión moderna como la salida a la luz de todo, sin referencia a aquello, la "tierra" (la cueva oscura) desde la que se sale a la luz.

En 1770 aparece por primera vez en la historia un edificio de forma esférica (Claude Nicolás Ledoux, residencia de guardas forestales)³⁹⁷. Una esfera sólo toca en un punto el suelo. Si caracterizamos la arquitectura como tectónica, arraigada, pesada, estabilizada en el suelo, tal como tradicionalmente siempre se ha hecho, entonces de todas las formas geométricas puras, la esfera es la menos arquitectónica. Un cilindro puede ser arquitectónico en posición derecha, no horizontal, un cono se asienta en su base circular, no en el vértice. Sólo es tectónico, lo que reconoce el

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 9-11.

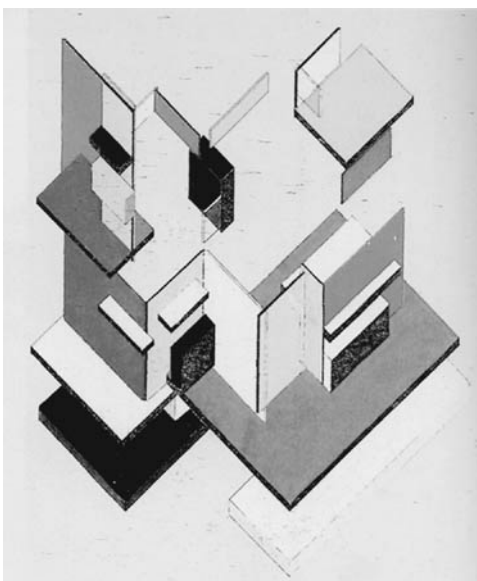
³⁹⁷ Ver Kaufmann, E. *De Ledoux a Le Corbusier*. Op. Cit. Y el comentario crítico de Hans Sedlmayr en *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como sintoma y simbolo de la época*. Capítulo "El ataque a la arquitectura". Barcelona: Ed. Labor, 1958, especialmente pp. 89-92.

suelo como su base estable. Cuando la geometría pura aparece como un nuevo principio de la arquitectura moderna, lo tectónico da lugar a lo abstracto, a lo que no pretende arraigarse en la tierra sino liberarse de ella.



Proyecto de cenotafio a Newton. Étienne-Louis Boullée, 1784.

La tendencia a prescindir de la base terrestre, de un fundamento sólido de arraigo es inseparable de la tendencia a confundir, hacer casi intercambiables, arriba y abajo—claro síntoma de la desorientación espacial moderna de un espacio geométrico homogéneo e isótropo característica del universo infinito. Con la intercambiabilidad del sentido de arriba y abajo el edificio no parece ligado a ningún lugar, paisaje o historia, es esencialmente móvil aunque no lo sea de hecho. La casa Schröder de Gerrit Rietveld y los proyectos arquitectónicos de Van Doesburg y Van Eesteren, del grupo De Stijl, se pueden invertir, como un cuadro abstracto, sin perder sustancialmente su sentido.



Proyecto de casa. T. Van Doesburg, C. Van Eesteren, 1922.

Encontramos también la tendencia a sustituir el muro tectónico por la superficie plana geométrica, pintadas de blanco o de un color básico, "puro", que oculta el material del que está hecho. El vidrio pulido industrialmente, carente de materialidad, es paradigma de la superficie abstracta. La geometría es donde mejor se aloja el hombre cosmopolita, la geometría abstracta es la casa del hombre abstracto, el que no es de ninguna parte porque lo es de todas³⁹⁸. Como dice Husserl de los objetos geométricos: "no están ligadas a ningún territorio, o viceversa, su territorio es el mundo entero y todo mundo posible"³⁹⁹.

Orientaciones del espacio vivido

La diferencia irreductible entre el aquí del cuerpo vivo y el allí donde se encuentran las cosas es lo que impide que el espacio vivido sea homogéneo, pues hay una diferencia esencial entre el centro del cuerpo y la periferia del mundo, cuyo límite es el horizonte. En el cuerpo vivo se dan las presentaciones originarias a partir de las cuales podemos ganar un acceso al espacio vivido. Husserl llega a una articulación de este espacio mediante el concepto de "esfera cercana" (*Nah-sphäre*). Por mis cinestesis tengo acceso a la esfera cercana que es la mayor parte del "núcleo de mi mundo" (*Kern-welt*):

"Tengo un núcleo de esfera (*Kernsphäre*) de cosas constituidas con absoluta originariedad, por decir así un núcleo de mundo (*Kernwelt*), la esfera de cosas a las cuales llego por medio de las cinestesis y que puedo experimentar de forma óptima"⁴⁰⁰

La esfera de cercanía está formada por la constelación de lugares, aquél en el que actualmente estoy y aquellos a los que puedo ir. La proximidad o esfera cercana (*Nähsphäre*) se define por lo que está al alcance tanto actual como potencialmente. Lo que está al alcance actual se encuentra tan cerca que no requiere mi movimiento corpóreo o sólo un movimiento cinestésico muy pequeño: al alcance de la mano, oído con claridad, visto sin ambigüedad, etc.:

"El sistema cinestésico es un sistema de posibilidades (*Vermöglichkeiten*) el cual, en una situación cinestésica dada, es cada vez actualizada parcialmente"⁴⁰¹

³⁹⁸ Sedlmayr, H. Op. Cit., p. 92.

³⁹⁹ Husserl, E. *Erfahrung und Urteil*. §65, p. 321.

⁴⁰⁰ Claesges, U. *Edmund Husserls Theorie der Raum Konstitution*. The Hague: Nijhof, 1964, p. 83.

⁴⁰¹ Ibid., p. 75.

La proximidad del alcance actual es lo que forma parte de mi experiencia inmediata. El alcance potencial expande la esfera próxima hasta incluir las cosas que, no formando parte de la experiencia inmediata, puedo incluirlo en ésta activando la posibilidad de alcanzarlo actualmente:

“La expansión (*Erweiterung*) de la esfera cercana (del núcleo de esfera primordial) se realiza en un espacio del mundo abierto homogéneamente infinito”⁴⁰²

La proximidad no se mide en metros, sino en la menor o mayor familiaridad o el conocimiento de los “camino” que tengo que recorrer y los movimientos que tengo que hacer para alcanzar lo que busco. Las vías de acceso son también actuales o potenciales. El recorrido obvio entre mi silla del escritorio y la cocina se complementa con una multiplicidad de recorridos posibles que puedo tomar. Un patrón de lugares (constituido por cosas al alcance) y de los recorridos que los conectan (movimientos del cuerpo para alcanzarlos) conforman la estructura de cualquier lugar⁴⁰³.

El cuerpo tiene diferentes maneras de dirigirse hacia el espacio y articularlo. Estas diferentes maneras constituyen las orientaciones del espacio que el cuerpo abre. Sin las orientaciones no habría apertura de los lugares y las regiones que éstos forman. El espacio orientado no debe confundirse con el espacio abstracto sin orientaciones, del mismo modo que las orientaciones del cuerpo no deben confundirse con los ejes de coordenadas x, y, z. Sólo sobre la base de las actividades vitales pueden erigirse las puras dimensiones del espacio homogéneo independientes del sujeto.

El espacio articulado es correlativo al cuerpo articulado. La orientación del espacio está determinada por la manera en que el cuerpo vivo en el centro articula el espacio en direcciones cualitativamente diferentes según su propia organización corporal. El cuerpo es un todo articulado de partes, especialmente el tronco y los miembros, que colaboran juntos en su movimiento en el espacio. En movimiento el tronco actúa como el componente estático y los miembros como el dinámico; los brazos y piernas se mueven relativamente al tronco que permanece en reposo. Cuando caminamos liberamos todo el cuerpo de su arraigo en un lugar, de la estabilidad del entorno, así como los miembros se liberan de la estabilidad del tronco.

⁴⁰² Ibid., p. 84.

⁴⁰³ Casey, E. *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, pp. 59, 60.

Necesitamos la estabilidad del tronco para mover los miembros como necesitamos la estabilidad del entorno para mover el cuerpo de un lugar a otro⁴⁰⁴.

A partir de la estructuración del cuerpo se constituyen las direcciones espaciales arriba-abajo (vertical), delante-detrás y derecha-izquierda (horizontal). El cuerpo vivo se encuentra a sí mismo en posiciones corporales cambiantes. De especial importancia es la vertical (de la que ya Vitruvio tomó nota como la posición erguida del ser humano que mira hacia arriba) ¿Cómo comprendemos la oposición entre arriba y abajo? Las orientaciones no son ni corporales ni de las cosas, sino relaciones del cuerpo vivo hacia las cosas, se constituyen en la interacción entre el cuerpo vivo y el mundo sobre el que actúa. El arriba y abajo se constituye en la experiencia de las cosas como pesadas. Para cogerlas debo hacer fuerza contra su peso y se constituye el arriba y abajo según siento el esfuerzo de mi cuerpo vivo (arriba) o cedo y me inclino hacia dónde el peso lleva (abajo)⁴⁰⁵. No es casual que Aristóteles tome los lugares naturales de los elementos según su tendencia hacia arriba -fuego, aire - o hacia abajo -tierra, agua -. Es paradigmático el equilibrio entre la vertical y la horizontal en el templo griego representadas en el orden arquitectónico: columna-entablamento como expresión arquitectónica de carga/peso hacia abajo (horizontal, entablamento) y soporte/levantar hacia arriba (vertical, columna), sintetizados en el frontón.

A partir de la sensación corpórea (pesado, ligero) y de su rendimiento significativo como arriba y abajo se constituye la orientación vertical de la postura erguida de mi cuerpo y, con ella, de la verticalidad del espacio. La vertical tiene una importancia inmensa en la arquitectura y en general en la visión del mundo medieval y renacentista de la *concordia mundi* entre el macro cuerpo del mundo y el micro cuerpo humano, según la cual la cabeza y el cielo así como los genitales y la región sublunar se corresponden mutuamente⁴⁰⁶. La cuestión no es que el mundo sea como un enorme cuerpo erguido, sino que el arriba y el abajo de mi cuerpo anticipa y articula el arriba y abajo de las partes del mundo. Porque distingo partes de mi cuerpo vivo y sitúo el espacio entre mi cabeza y mi cuello, o entre mis hombros y mi cintura de manera totalmente espontánea, puedo situar paralelamente segmentos del espacio.

Arriba y abajo imponen también una asimetría en la orientación vertical que se traduce en una valoración positiva del arriba, lo ligero, espiritual, no sometido al peso,

⁴⁰⁴ Laan, Dom H. Van der. *Architectonic Space. Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat*. Op. Cit., p. 21.

⁴⁰⁵ Ströker, E. Op. Cit., p. 64.

⁴⁰⁶ Casey, E. Op. Cit., p. 80 (en la nota 34 leemos: "La cabeza se corresponde con el cielo, el lugar habitado por el espíritu y por las inteligencias superiores, mientras que la mitad inferior del hombre - las partes genitales, origen de la generación, están en las partes inferiores dice Pico della Mirandola- corresponde a la parte del universo situada bajo la luna, un área donde "como todo el mundo sabe" dice Pico, "nace la generación y la corrupción"")

como muestran tanto las esferas celestiales de Platón y Aristóteles como el cielo cristiano. Y una valoración negativa de lo bajo, pesado, físico, oprimido por el peso, como es el caso del Hades y los once círculos del Infierno de Dante. Entre la transparente claridad del cielo en la que el cuerpo no se puede sostener y la resistente opacidad de la tierra que nos sostiene y que apenas podemos penetrar; en este "reino intermedio" entre el cielo y la tierra, donde se funden lo claro y lo oscuro, lo ligero y lo pesado, limitado por el horizonte donde la cúpula celeste reposa sobre la base terrestre, tiene lugar la existencia del ser humano como sujeto corpóreo⁴⁰⁷.

Las direcciones delante-detrás, izquierda- derecha constituyen la horizontal. El factor decisivo en la diferenciación entre delante y detrás reside en la posición frontal de los ojos. El espacio articulado en función de nuestra actividad práctica sobre el mundo no se caracteriza primariamente porque miremos hacia delante, sino, como hemos dicho, por "ver entorno". La singular importancia del mirar enfrente abre la posibilidad de sólo mirar sin ninguna actividad. Con la constitución de la orientación hacia delante se da un paso hacia el espacio perceptivo, eminentemente visual. Sin embargo, el ver entorno está limitado por la preeminencia del campo visual que se abre delante haciendo del espacio a la espalda no visible y, así, peligroso e incierto. El espacio vivido es pues esencialmente frontal y por esta razón el lugar está más articulado hacia delante que hacia atrás. Detrás se muestra en su ausencia, como posibilidad que puedo actualizar en un giro del cuerpo que lo transforma en espacio frontal⁴⁰⁸. A parte del privilegio del área visual frontal, el espacio acústico dado al oído es más envolvente y contrarresta la privilegiada posición frontal. La misma posición del órgano del oído en la confluencia entre el área frontal y trasera, da testimonio de su participación en ambas.

Derecha e izquierda constituyen las orientación laterales del espacio mediante las extremidades laterales (dedos, manos, brazos). Hay articulación a derecha y a izquierda porque el cuerpo se articula en sus extremidades y toman cierta independencia respecto a la masa central del cuerpo. La situación de las extremidades *entre* el cuerpo central y el lugar entorno es de gran importancia arquitectónica: los espacios intermedios (pórticos, patios) como articuladores del espacio arquitectónico con el entorno.

También las verticales y horizontales tienen una gran relevancia en arquitectura. La horizontal está ligada a la tierra a la región humana sometida al tiempo. La horizontal contiene el sentido ambivalente de proteger a la vez que de abrirse hacia fuera. F. LL. Wright critica la tendencia a disponerlo todo hacia arriba en

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 82

vez de dejarlo yacer confortablemente según la dimensión espacial del suelo, pues, según el arquitecto, los planos paralelos a la tierra se identifican con el suelo y arraigan el edificio en él. La horizontal, sea de líneas, planos o volúmenes ligan el edificio al suelo, así como nuestro cuerpo nos une a la tierra cuando dormimos o morimos. Pero la horizontal también connota lo contrario, tiende a expandirse hacia la lejanía, abre al horizonte y a más allá de él. La apertura y fascinación del infinito se compensa con la otra fascinación, el anhelo de límites, marcos y centros, todos ellos establecidos por la vertical que articula el espacio a su alrededor y compensa el impulso centrífugo horizontal hacia el infinito. La horizontal sugiere, pues, tanto un más allá indefinido lleno de promesas de lo todavía no conocido, como también la entrega, la rendición y confianza, del descanso y el dormir.

La vertical, en cambio, se afirma y opone al espacio y al tiempo, anhela trascender lo humano. Se necesita esfuerzo para levantarse y mantenerse. La vertical se enfrenta al mundo mientras la horizontal se entrega a él. Pero la vertical también establece un punto fijo. Una torre asentada firmemente en el paisaje se afirma a sí misma como centro del entorno. La verticalidad de las iglesias tenía esta función de articular a su alrededor la vida del pueblo estableciendo su lugar en el mundo como eje que une cielo y tierra. El esfuerzo de erguirse y la autoafirmación en mantenerse van asociados al orgullo humano y al poder. Es éste el que ha construido las catedrales góticas y los rascacielos. Todos ellos expresan el esfuerzo de permanecer y desafiar al espacio y al tiempo⁴⁰⁹.

Esta descripción del espacio vital que hemos ganado a través de los análisis fenomenológicos de Husserl y Heidegger nos permite comprender el espacio de nuestra existencia cotidiana como un espacio topológico heterogéneo, articulado en lugares y regiones, con discontinuidades, límites y direcciones. Un espacio en cuyo centro el cuerpo vivo le da significado. Un significado que está ahí antes que el arquitecto empiece a trabajar. El arquitecto puede no atender a estos significados o también negarlos, pero también puede abrirse a ellos y revelarlos. El espacio es significativo porque existimos en el mundo como una corporalidad viva, como esencialmente y no accidentalmente corpóreos, y así tenemos inevitablemente asignado un lugar.

⁴⁰⁹ Harries, K. Op. Cit., p.183

2 LA TRANSFORMACIÓN EN PERSPECTIVA DEL ESPACIO

2.1 Génesis histórica del espacio matemático desde el espacio vivido

El espacio vivido o el lugar – el espacio práctico, el cuerpo vivo, la tierra como suelo, la esfera próxima y las orientaciones – se corresponde con las experiencias pre-teóricas del espacio a la vez que fundan la concepción teórico-objetiva del espacio. La estructura del espacio se presenta original e inmediatamente tal como una corporalidad viva mantiene un comportamiento con el entorno. Husserl llama constitución genética a los diferentes niveles a través de los cuales las objetividades de orden ideal surgen de las objetividades preteóricas o vividas. La génesis del espacio matemático desde el espacio vivido se da en una secuencia histórica, la historia necesaria de su objetivación, según la cual no es hasta el Renacimiento que el espacio objetivo- geométrico asume preeminencia y es aceptado como la conciencia universal del espacio en el siglo XVII, y cuando ulteriormente la filosofía moderna de Kant establece sus características de homogéneo, vacío e infinito, como sus determinaciones *aprior*⁴¹⁰. Sólo con la plena constitución de este espacio se ponen las bases para el surgimiento de la arquitectura moderna.

Hay que hacer, sin embargo, una precisión importante. Si bien el espacio objetivo matemático sólo emerge en la Modernidad, esto no quiere decir que el espacio vivido, pre-teórico, lo que llamamos también “lugar”, haya desaparecido. No debemos confundir la experiencia del espacio con la evolución histórica del concepto de espacio, es decir, no podemos equiparar lugar con espacio pre-copernicano y espacio con espacio post copernicano⁴¹¹. Dicho de otro modo ¿Vivimos realmente en el espacio post-copernicano? Si bien es cierto que la astronomía nos informa de un espacio infinito, también lo es que vivimos en el espacio cotidiano que en muchos aspectos permanece pre-copernicano. La mayoría del tiempo el espacio que experimentamos no es ni el espacio de los astrónomos ni la res extensa cartesiana con

⁴¹⁰ Ströker, E. Op. Cit, p. 152

⁴¹¹ Esta confusión se encuentra en Casey, E. *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1998.

sus ejes de coordenadas x , y , z . En términos de Husserl⁴¹², hay que hacer una distinción entre el contenido conceptual de la descripción del espacio percibido y el espacio percibido mismo. No se deben atribuir las propiedades conceptuales usadas para describir el espacio que percibimos al espacio percibido como tal. Así, aunque en la descripción del espacio tal como lo percibimos intervengan conceptos matemáticos y geométricos, de esto no se sigue que experimentemos inmediatamente el espacio como estructurado matemáticamente. Según Husserl la presentación geométrica del espacio percibido depende de la idealización de este espacio y esta idealización se basa en una experiencia del espacio cotidiano que es más fundamental o inmediata. El espacio estructurado matemáticamente sólo se abre en la idealización que lleva a cabo la ciencia en su búsqueda de objetividad. Con esta idealización se consuma la separación del sujeto puro pensante del cuerpo localizado, pero esta separación o desvinculación de la experiencia corpórea presupone una unión o vínculo previo con esa experiencia. Por tanto, la experiencia inmediata del espacio no tiene una estructura matemática, ésta está mediada por una idealización.

Que el espacio objetivo sea fruto de la idealización quiere decir que nunca se puede experimentar. Ahora bien, aunque no sea experimentable, ocurre que la fisonomía del espacio es transformado por la aplicación de esa idealización a través de la tecnología, la cual lleva a una experiencia del espacio en la forma de la destrucción de los lugares. Vivimos en un mundo tecnológico, un mundo formado por la ciencia y su búsqueda de la verdad objetiva, pero no todas las dimensiones del mundo y de nuestra existencia en él se reducen a la dimensión objetiva de la tecnología y de la ciencia. Tomar conciencia de esta situación es la mayor aportación que la fenomenología puede hacer a los arquitectos. En consecuencia, hay que tomar conciencia de que el espacio objetivo, geométrico, medible con exactitud, no es el único o, mejor, que la actitud objetivadora del espacio no es la única que hay ni la que debemos adoptar siempre, más aun cuando otra actitud y una más rica experiencia del espacio son más fundamentales e inmediatas. Sólo hay que tomar conciencia de que la mayor parte del tiempo y de manera más originaria, la experiencia que tenemos del mundo sigue siendo geocéntrica. Como dice Husserl, la tierra no se mueve y el sol lo hace todos los días. El espacio objetivo tiene tanto ventajas como inconvenientes. La ventaja es lo que se gana en objetividad y en exactitud, el inconveniente es lo que se pierde en significado para la existencia. La arquitectura, debe reconocer ambas: el poder liberador de la tecnología y su amenaza.

⁴¹² Ver la entrada "Espacio" (J. Drummond) en *Encyclopedia of Phenomenology*. Edited by Lester Embree. Dordrecht The Netherlands, Kluwer Academic, 1997.

Hemos dicho que Husserl llama constitución genética a los diferentes niveles a través de los cuales las objetividades de orden ideal surgen de las objetividades preteóricas o vividas. La génesis del espacio matemático desde el espacio vivido, pre-categorial, se da en una secuencia histórica que alcanza su nivel culminante en el Renacimiento, cuando el espacio objetivo- geométrico asume preeminencia. A la emergencia de esta nueva concepción del espacio y sus enormes consecuencias para la arquitectura vamos a dedicar los capítulos siguientes.

La perspectiva del Renacimiento

La transformación del mundo medieval en el mundo moderno consiste en una nueva concepción matemática de la naturaleza. Esta transformación, que tiene lugar en Florencia en la primera década del siglo XV, comenzó con el desarrollo de un nuevo sentido del espacio en perspectiva a través de la pintura, la arquitectura y la organización de las ciudades que llevará, al final de un largo recorrido, al espacio euclidiano homogéneo, vacío e infinito⁴¹³.

El arte y la arquitectura a partir del Renacimiento se liberan paulatinamente de la cosmología medieval y realizan un giro hacia los intereses en lo existente. El arte se entrega a la asimilación del mundo sensible, considerado ya éticamente válido. Desde el siglo XV se muestra una tendencia general, desconocida en la Edad Media, hacia la conquista, hacia la apropiación y la reelaboración o construcción de la realidad, se entra en la época de los inventos y descubrimientos. En este proceso el arte juega un papel esencial pues es considerado una forma de conocimiento y de dominio del mundo sensible en estrecha vinculación con la ciencia de la naturaleza. El arte se concibe a sí mismo o bien directamente como ciencia, o bien define sus propiedades esenciales por referencia a ella⁴¹⁴. La equiparación renacentista entre arte y ciencia hay que entenderla en sentido literal pues las ciencias mismas se hallaban todavía en una fase temprana orientada enteramente a la observación y, por tanto, aún no se enfrentaban al arte como instancia independiente, algo que no ocurre hasta el siglo XVIII. Más bien era el arte mismo propiamente la ciencia más perfecta y más evolucionada⁴¹⁵. En este sentido los talleres artesanales de los artistas deben considerarse como los primeros "laboratorios" científicos⁴¹⁶. Es en estos talleres-laboratorios donde se desarrolla una investigación empírica de la naturaleza. El arte, especialmente la pintura, emprende un análisis cuantitativo auténticamente científico

⁴¹³ Vésely, D. Op. cit., pp. 110-113.

⁴¹⁴ Gehlen, A. *Imágenes de época*. Op. Cit., p. 31

⁴¹⁵ Ibid., p. 53

⁴¹⁶ Vésely, D. Op. Cit., p. 139

en una época en que fuera del arte no se daba en ninguna parte con semejante claridad, salvo en la astronomía⁴¹⁷.

Para llevar a cabo el estudio matemático del mundo, para poder asegurar la exactitud en la observación y en la medición, hubo que hacer una reflexión epistemológica sobre el proceso de conocimiento que tiene lugar en dicha observación y medición⁴¹⁸. Esta reflexión se hizo sobre la visión. Para ello se recurrió a la tradición entonces disponible, a la geometría de Euclides y a los estudios de óptica medieval, también llamados de “perspectiva natural”⁴¹⁹ (*perspectiva naturalis*). Los ópticos medievales o perspectivistas, siguiendo a Euclides, explicaban la acción de la vista por medio de rayos visuales que en línea recta unían los diferentes puntos de los objetos con el ojo y construían una pirámide visual con cuya ayuda se podía describir matemáticamente todas las deformaciones y escorzos de los objetos según un punto de vista. León-Battista Alberti ofreció una explicación de esta teoría en el primero de sus tres libros sobre pintura, *De Pictura* (1436), que era también una teoría de la reproducción visual del mundo exterior sobre un plano, teoría que él llamaba “perspectiva general”. Alberti introduce la idea de la pirámide visual y distingue los rayos externos, que definen el contorno del objeto, los rayos medios, que llenan el interior, y el rayo central, que une el centro del objeto y el ojo. Cuanto más agudo sea el ángulo entre un rayo (externo o medio) y el central, más pequeño aparece el objeto y más distancia hay entre el ojo y el objeto. Es importante destacar que la lejanía y proximidad de las cosas en el espacio queda perfectamente determinada en términos de ángulos y líneas rectas. A estos ángulos y líneas Alberti los llama *lineamenti*.

La matematización de la visión prepara la transformación matemática de la naturaleza. La perspectiva del Renacimiento opera un paso decisivo en el trayecto que lleva al nacimiento de la ciencia moderna pues la pirámide visual, elemento esencial en la construcción de la perspectiva, es una idealización de la mirada y del ojo reducido a un punto matemático inmóvil (vértice de la pirámide) y de los objetos visibles reducidos a formas geométricas (base de la pirámide). Esta representación geométrica de las cosas empíricas es la llamada “perspectiva artificial” una nueva forma de representación de la realidad sensible que proporciona un conocimiento objetivo real de una especie completamente nueva. Lo que se está llevando a cabo

⁴¹⁷ Gehlen, A. Op. Cit., pp. 54, 55. ver también p. 56, 57.

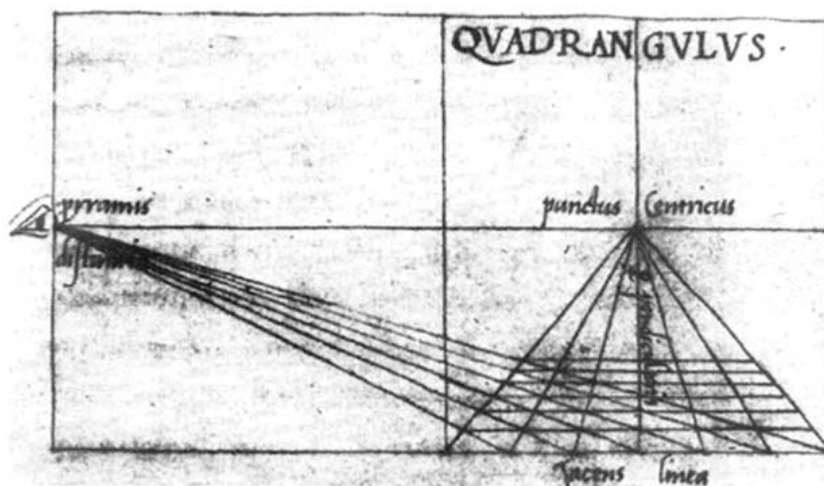
⁴¹⁸ Ibid., p. 55.

⁴¹⁹ El primero en usar la perspectiva natural fue Roger Bacon (Parte V. *Opus maius*), quien influyó al John Peckham (*Perspectiva communis*, 1279) y a Witelo (*Perspectiva*, 1273). Esta tradición se propagó durante todo el siglo XIV, el tratado más influyente fue el de Biagio a Parma (*Quaestiones perspicivae*, 1390), hasta llegar a los perspectivistas- pintores- arquitectos del Renacimiento.

en la invención de la perspectiva anticipa la idea fundamental de la física galileana tal como la explica Husserl en la *Crisis*:

“Allí donde un método de este tipo ha sido conseguido, hemos superado con él asimismo la relatividad de las concepciones subjetivas esencial al mundo empírico-intuitivo. Porque de este modo obtenemos una verdad idéntica y no relativa”⁴²⁰

La perspectiva artificial consiste en la traslación de las apariencias de los objetos a una superficie bidimensional, la superficie del cuadro, que es una intersección plana de la pirámide. Siguiendo a Panofsky, podemos describir la construcción de la perspectiva en los siguientes términos⁴²¹: El cuadro es la intersección plana de la pirámide visual que se forma si considero el centro visual del ojo (vértice de la pirámide) como un punto, punto que conecto con los diferentes puntos de la forma espacial que quiero representar. La intersección de los “rayos visuales” con el plano del cuadro me da la posición aparente de los puntos de la forma espacial en cuestión.



León-Battista Alberti. Tratado *De Pictura*, 1436.

El elemento crucial de la proyección es el suelo, que se convierte en una retícula homogénea, que luego será el pavimento, y sobre el cual se situarán, como en un escenario geométrico, los cuerpos, personas y edificios, del cuadro. La retícula del suelo establece también la ratio de los escorzos que según Alberti determina la proporción: las cosas del mismo tamaño aparecen en el cuadro escorzados en proporción directa a su distancia al punto de vista. El ajedrezado de baldosas se desliza bajo las figuras y se convierte en índice de los valores espaciales tanto para los

⁴²⁰ Husserl, E. Hua VI (Crisis) §9.b.

⁴²¹ Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008, pp. 11, 12.

cuerpos como para los intervalos entre ellos y podemos expresar así métricamente tanto éstos como aquéllos mediante el número de baldosas. Como dice Panofsky:

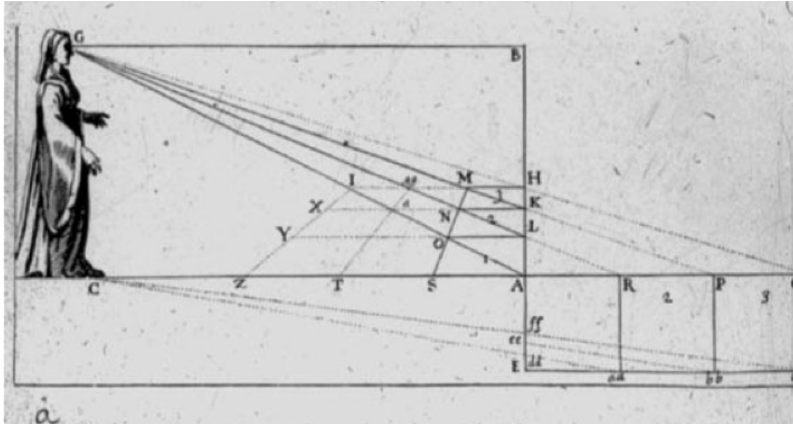
“No es exageración afirmar que la utilización del pavimento de baldosas en este sentido (motivo figurativo repetido y manejado de ahora en adelante con un fanatismo totalmente comprensible) establece en cierto modo el primer ejemplo de un sistema de coordenadas e ilustra el moderno “espacio sistemático” en un ámbito concretamente artístico antes de que el abstracto pensamiento matemático la postulase”⁴²².

En el cuadro o plano de intersección funcionan entonces reglas geométricas exactas: todas las líneas perpendiculares al plano del cuadro (líneas de profundidad) se encuentran en el punto de vista, determinado por la perpendicular que va desde el ojo del espectador al plano del cuadro; este punto yace a su vez sobre el horizonte, la línea horizontal que pasa por dicho punto. La perspectiva renacentista consigue racionalizar totalmente en un plano matemático (intersección de una pirámide) la imagen del espacio. Se consigue así la construcción espacial unitaria de extensión infinita en la cual los cuerpos y los intervalos entre ellos del espacio vacío se hallan unidos según leyes bien determinadas. Panofsky ofrece la siguiente explicación de la perspectiva:

“Hablaemos en sentido pleno de una intuición perspectiva del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casas o muebles sean representados “en escorzo”, sino donde todo el cuadro se halle transformado, en cierto modo, en una “ventana”, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es, donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero “plano figurativo” sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas”⁴²³.

⁴²² Ibid., p. 39.

⁴²³ Ibid., p. 11. Precisamente negar la ventana, la ilusión figurativa, y reivindicar la superficie material pictórica, será la característica fundamental del arte moderno, comenzando con el impresionismo. Ver el apartado “El giro subjetivo del arte moderno” de la primera parte de este trabajo.



Funcionamiento de la perspectiva: pirámide visual, plano del cuadro y pavimento.

Lo que entonces vemos a través de esta ventana es un espacio totalmente racional, es decir, infinito y homogéneo. La perspectiva presupone dos hipótesis fundamentales: primero que miramos con un único ojo inmóvil (reducido además a un punto geométrico) y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una construcción legítima (*costruzione legittima*) de lo que efectivamente vemos. Ambas cosas suponen una enorme abstracción con respecto a cómo efectivamente percibimos el mundo. El espacio homogéneo infinito que vemos a través de la ventana de la perspectiva es una idealización matemática y por tanto algo muy alejado del espacio que percibimos cotidianamente. Panofsky explica la diferencia del espacio vivido y el espacio abstracto mediante la siguiente cita de E. Cassirer:

“La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio. Y, puesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad. La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los “puntos” que en él se encierran, son simplemente marcadores de posición, los cuales, fuera de esta relación de posición en la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido propio ni autónomo. Su ser se agota en la relación recíproca: es un ser puramente funcional y no sustancial. Puesto que, en el fondo, estos puntos están vacíos de todo contenido, por ser meras expresiones de relaciones ideales, no hay necesidad de preguntarse por diferencia alguna en cuanto al contenido. Su homogeneidad no es más que la identidad de su estructura, fundada en el conjunto de sus funciones lógicas, de su determinación ideal y de su sentido. El espacio homogéneo no es nunca el espacio dado, sino el espacio construido, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones. En el espacio de la percepción inmediata este

postulado no se realiza nunca. Aquí no existe identidad rigurosa de lugar y dirección, sino que cada lugar posee su peculiaridad y valor propio. El espacio visual y el espacio táctil concuerdan en que, contrariamente al espacio métrico de la geometría euclidiana, son anisótropos y heterogéneos; las directrices fundamentales de la organización (delante-detrás, arriba-abajo, derecha-izquierda) son en ambos espacios fisiológicos valores que se corresponden de modo diverso"⁴²⁴

Podemos ilustrar la concepción espacial de la perspectiva en su diferencia con la experiencia del espacio vivido mediante el famoso grabado de Albrecht Dürer en el que se representa a un pintor/científico observando a una mujer desnuda a través de una ventana cuadrículada que se interpone entre ambos.



Grabado de Albrecht Dürer. Dibujante haciendo una perspectiva de una mujer, 1525

En la ventana o plano del cuadro se proyectan los diferentes puntos de la figura y quedan referenciados en su posición exacta en la cuadrícula que luego el pintor reproduce en otra cuadrícula que tiene enfrente de él encima de la mesa. El mundo visto a través de la ventana, este instrumento científico de observación y cálculo del mundo, es representado de este modo con exactitud matemática. Pero el grabado no sólo muestra cómo funciona la ventana de la perspectiva, muestra también la diferencia que hay entre el mundo vivido, con sus cualidades sensibles, y su representación matemática en perspectiva. Esta diferencia se hace evidente en el grabado con la figura que Dürer ha escogida para ser analizada por el pintor/científico: una mujer desnuda en posición provocadora cuyas sensuales curvas quedarán drenadas de vida y encerradas en la retícula geométrica de la ventana. Y para acentuar todavía más la diferencia dispone un escenario de fondo diferente para cada uno de los dos mundos divididos por la ventana; tanto detrás de la mujer como del hombre hay una ventana, en este caso real, que abre a un paisaje costero lleno de vida del mundo exterior, pero en la ventana de detrás del pintor una planta obstaculiza la visión y sólo se percibe un trozo del paisaje, queriendo decir que el

⁴²⁴ Cassirer, citado por Panofsky, *Ibid.*, p.14

mundo reducido a su expresión matemática es sólo una parte, un aspecto, de la realidad que representa.

La perspectiva como umbral de la modernidad

El espacio resultante de la perspectiva es un continuo matemático que anticipa claramente el espacio cartesiano como *res extensa*. En la representación perspectiva los edificios, las figuras humanas y el tema que representa (la "istoria") aparecen en un escenario espacial geometrizado por la cuadrícula del pavimento. La *istoria*, que tenía un alto contenido sagrado o político, pierde sensiblemente su contenido simbólico cuando su significado se ve referido al espacio geométrico.

La pérdida del significado simbólico se muestra en el rechazo, durante el Renacimiento, del uso del dorado en los lienzos. Hemos visto la importancia de los fondos dorados en las pinturas y en los ventanales de la catedral gótica. Un fondo dorado tenía la capacidad metafórica de hacer pertenecer a las figuras que se destacan sobre él a un reino que no conoce el tiempo. El oro invita a mirar lo que vemos desde una perspectiva espiritual. La perspectiva del Renacimiento, en cambio, nos invita a mirar a través del cuadro como si fuera una ventana transparente, una ventana a través de la cual vemos lo que el pintor ha decidido representar. La perspectiva espiritual de la Edad Media invita a mirar a través del material pictórico a su significado espiritual, de modo que el cuadro material se transforma en signo divino. Un cuadro renacentista, por el contrario, es una ventana abierta al mundo sensible. Entonces el fondo dorado espiritual, signo de lo eterno, desaparece y su equivalente es ahora el suelo con su pavimento como una cuadrícula que permite ubicar con exactitud las distancias que separan a los diferentes personajes de la *istoria*. Un ángel, la virgen María, un sacerdote, el rey y un campesino, todos están con los pies en el suelo, compartiendo la misma realidad y relacionados entre sí por distancias que se pueden medir con exactitud según la proporción de la recesión en profundidad medible en el pavimento.

En el cuadro de Rogier van der Weyden *San Lucas dibujando a la Virgen* (1435) nos permite entender el paso del uso del oro al uso del pavimento⁴²⁵. El fondo dorado ha desaparecido y un pavimento se extiende por la habitación en la que San Lucas, santo patrón de los pintores, a la derecha, esboza a la Virgen que tiene en frente, a nuestra izquierda. Al fondo, a través de una ventana, se vislumbra un río y la ciudad. Lo interesante de este cuadro es que se cruzan dos miradas, dos perspectivas, la nuestra,

⁴²⁵ Harries, K. *Infinity and Perspective*. MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2001, pp. 89, 90.

la del observador, y la de San Lucas que mira a la Virgen. Si intentamos ponernos en la situación que ocupa el santo, entonces vemos a la Virgen frente al fondo dorado del tejido de su trono. Pero nosotros como observadores no ocupamos la posición del santo, sino que vemos toda la escena y, más allá de la habitación, el mundo con el río, la ciudad y su vida cotidiana. El fondo dorado es la estrategia pictórica para llevarnos más allá del mundo familiar cotidiano, allí donde está la Virgen vista por el santo (visión medieval) pero nosotros vemos el suelo pavimentado sobre el que dos figuras están dispuestas con precisión (visión moderna).



Rogier van der Weyden. *San Lucas dibujando a la Virgen*, 1435.

Otro elemento esencial de la perspectiva es que es una construcción que depende del punto de vista del observador (situación del punto de vista) y, por tanto, de la distancia entre el observador y la ventana del cuadro, en cuyo caso las proporciones de los escorzos vienen directamente determinadas por la contingencia de esta distancia, por el lugar que resulta que ocupa el observador, con lo cual el simbolismo de un mundo trascendente cede el paso a una geometría "técnica", a una herramienta del control del mundo visible:

"Hemos alcanzado el umbral de una nueva era en el que la representación se podrá emancipar a sí misma de las condiciones dadas de significado, estableciendo su propio horizonte de referencia en la lógica interna y la coherencia visual de los elementos individuales"⁴²⁶.

⁴²⁶ Vesely, D. Op. Cit., p. 168.

Con la perspectiva central y su espacio ilimitadamente extenso y organizado en torno a un punto de vista elegido a voluntad, se lleva a cabo la ruptura con la visión aristotélica del mundo. Se renuncia a la concepción de un cosmos construido en torno a un centro absoluto y rigurosamente circunscrito por la última esfera celeste, y se desarrolla el concepto de una infinitud de hecho en la realidad empírica. La infinitud en acto, que Aristóteles no hubiera podido concebir, y que la alta escolástica sólo podía hacer bajo la forma de la omnipotencia divina, adopta ahora la forma de la pura extensión en la naturaleza. Esta concepción del espacio es ya la misma que aparecerá posteriormente racionalizada en el cartesianismo y formalizada en la teoría kantiana. Se ha logrado la transición de un "espacio vivido" que involucra los dos ojos, el movimiento de la cabeza y del cuerpo y que exige, por tanto, un cambio constante de punto de vista, a un espacio matemático de un solo ojo estático y un suelo cuadrículado que se extiende hasta el infinito:

"La impresión visual subjetiva ha sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico solidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, infinito"⁴²⁷.

Del Renacimiento al Barroco: conciencia del nuevo método

Como dice Panofsky, la perspectiva es un arma de dos filos. Puede ser considerada tanto como el triunfo de una realidad distanciada, objetivada, o como el triunfo de la voluntad del hombre de dominar la realidad. Es decir, como la consolidación de una realidad externa objetiva, o como la expansión de la esfera del yo que absorbe en su ojo el mundo de las cosas⁴²⁸. Y precisa que la primera situación es característica del Renacimiento, la segunda del Barroco. Según la explicación de Panofsky podemos entonces decir que un aspecto esencial de la evolución del Renacimiento al Barroco, consiste en la toma de conciencia de que el nuevo método de interpretación de la realidad es un método subjetivo. En el Renacimiento las reglas geométricas de la visión recién descubiertas todavía se cree que son las reglas del orden ideal-matemático del cosmos en armonía con el hombre⁴²⁹. El pintor y el arquitecto renacentistas reducen los fenómenos a esas reglas pero los encorsetan de tal modo que éstos se esfuerzan en hacer encajar el mundo en el nuevo método. El

⁴²⁷ Panofsky, E. Op. Cit., p. 48.

⁴²⁸ *Ibid.* p. 49.

⁴²⁹ Wittkower, R. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 32.

Renacimiento muestra su confianza en la recién descubierta perspectiva para interpretar el mundo pero, en la medida que ésta es una forma matemática de arte/ciencia interesada menos en las apariencias que en su representación matemática exacta, resultó que el artista/científico representó las cosas no tal cómo son vistas, sino tal cómo deben serlo para adaptarse al aparato científico de la perspectiva. Como dice Rubert de Ventós:

“la representación del mundo es fiel a la apariencia de las cosas en la medida que y hasta el punto que ésta responde a un concepto previo de realidad”⁴³⁰.

En vez de adaptar la perspectiva a la realidad, ésta tiene que adaptarse para que encaje en la construcción geométrica de la perspectiva. A finales del siglo XVI este modo de representación va haciéndose autónomo y se transforma en programa, en finalidad en sí misma. “Con ello el “modo” de interpretación renacentista se hace por fin explícito”⁴³¹. Cuando esto ocurre nos encontramos ya en el Barroco. Cuando el método mismo se hace explícito como instrumento subjetivo, como mediador entre nosotros y el mundo, el pintor y el arquitecto barrocos se hacen conscientes de lo que ya era implícito en el Renacimiento, de que el elemento esencial del nuevo método de representación en perspectiva, reside en el punto de vista elegido desde el que se interpreta el mundo. Se adquiere entonces conciencia de que la realidad está ahora en manos del hombre para dominarla con el nuevo método. El arquitecto barroco puede así poner el punto de vista donde más le interese e introduce dinamismo en los edificios, en la ciudad y en los jardines.

Esta mayor libertad creativa se traduce en principios estilísticos. Heinrich Wölfflin en los *Principios de la Historia del Arte*⁴³² (1915) describe la evolución del arte renacentista al barroco en estos términos de mayor libertad como el paso:

1. *De lo lineal a lo pictórico.*

Lo lineal que define al Renacimiento es el contorno bien definido, como un dibujo o como el perfil bien recortado por la luz directa, lo sólido y duradero. Lo *pictórico* del Barroco es lo indefinido de una figura pictórica no determinada por el trazo seguro de su línea de contorno, sino por el color, la luz difusa y el claroscuro.

⁴³⁰ Rubert de Ventós, X. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ed. Península, 1989, p. 28.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴³² Wölfflin, H: *Conceptos fundamentales de la Historia del Art*. Madrid: espasa Caple, 1997. Los cinco pares de conceptos son explicados, respectivamente, en los cinco capítulos que componen el libro.

2. *Del plano a la recesión.*

Lo *plano* significa el énfasis en la superficie frontal, el plano más importante de la perspectiva central, el que da las verdaderas dimensiones. La *recesión* es la profundidad, el escorzo o el plano oblicuo como el más importante.

3. *De la forma cerrada a la forma abierta.*

Lo *cerrado* es lo que sigue una regla, un orden, una proporción que se debe seguir y que cierra el conjunto, inmutable en su repetición. Lo *abierto* significa lo que siguiendo una regla, busca su excepción, la disonancia, para acentuar el acto de libertad, la creatividad, de romper la regla, pero para volver a ella. La ruptura de la regla la pone de manifiesto y, así también, se explicita "el modo de interpretación renacentista".

4. *De la multiplicidad (lo mecánico) a la unidad (lo orgánico).*

En lo *mecánico* las partes múltiples suman en un todo de manera que se ve en todo sólo después de entender la lógica de cada parte. En la *unidad orgánica* es el todo previo el que da sentido a las partes, el todo es más importante que la parte individual.

5. *De la claridad absoluta (o presencia) a la claridad relativa (o ausencia).*

Lo claro es lo comprensible, sin misterio, que no oculta nada, todo lo muestra a la luz en plena presencia. Lo relativamente claro tiene sombras, ausencias.

En síntesis, la arquitectura renacentista es estática, sitúa al espectador en un punto privilegiado, el que coincide con el punto de vista central y frontal de la perspectiva, desde el cual se puede comprender la lógica compositiva del todo del edificio a través de sus partes. Dominan los llamados "sólidos platónicos", cubo, esfera, poliedros regulares, las formas esenciales que subyacen al mundo aparente. La arquitectura barroca, contrariamente, no es un objeto para ser contemplado desde un solo punto de vista, sino uno donde moverse. Los planos se perciben oblicuamente y retroceden en escorzos curvos. Los órdenes clásicos sobresalen del muro y proyectan su sombra sobre él, dándole así grosor y profundidad, acentuado en ocasiones con pinturas murales y en techos cuyas perspectivas abismales crean la ilusión de espacios infinitos.

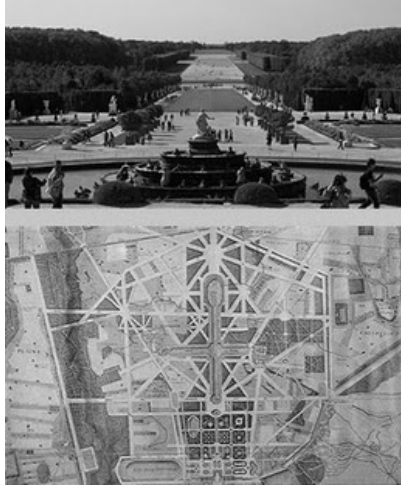
Con la toma de conciencia del método perspectivo, el arquitecto adquiere también mayor dominio de la nueva técnica perspectiva y la maneja cada vez con mayor libertad creativa, mayor control técnico del proyecto. Ya no es la perspectiva quien domina al arquitecto, sino éste a aquélla. Siguiendo entonces la lógica propia de las posibilidades de la representación perspectiva, la arquitectura puede superar los espacios bien definidos y delimitados y, como ya anunciaba el ajedrezado del pavimento, el espacio se puede extender en todas direcciones indefinidamente. Se

crean entonces escenarios artificiales donde conviven varios elementos heterogéneos. El arquitecto Barroco, tras la investigación formalista del manierismo, reivindica su creatividad gracias al dominio técnico y a la conciencia que ha alcanzado de la representación perspectiva como construcción suya. Este proceso tiene su lógica: cuando la unidad arquitectónica ya no viene dada por el orden del cosmos finito y centrado, pero tampoco puede darla el espacio geométrico e infinito, es decir, neutro, puramente formal, entonces vendrá de la decisión y libertad del arquitecto. La libertad creativa se impone por encima de las preexistencias dadas por el lugar y del significado incorporado en él.

La conciencia explícita de la nueva representación del espacio matemático se impondrá paulatinamente y transformará la experiencia del espacio y de la arquitectura ligada al significado del lugar. Con una geometría técnica emancipada del simbolismo aristotélico que todavía tenía en la Edad Media, y de un simbolismo ideal-matemático que armoniza el hombre con el cosmos que todavía hay en el Renacimiento, la arquitectura sufrirá una transformación en la que ya no será la experiencia del significado cosmológico la que determinará su forma, sino que será una imagen altamente geometrizada la que anticipará la experiencia.

Pero esta libertad y dominio en el manejo de la perspectiva fue inseparable de la angustia que surgió de la mayor conciencia del nuevo espacio infinito que se había abierto ante los ojos (inseparable del espacio infinito del universo descubierto por ese otro instrumento de perspectiva monocular que es el telescopio), ese estremecimiento metafísico de Pascal ante el silencio eterno de los espacios infinitos. En términos espaciales se puede resumir el barroco como la creación de un espacio infinito en un interior. La experiencia de la profundidad infinita marca el *ethos* del Barroco.

Siegfried Giedion ha mostrado con los ejemplos urbanos y paisajistas barrocos de Roma (Piazza del Popolo), las plazas de París (Royale, Vandame...), el jardín de Versailles y el Louvre, Oxford Street de Londres y el Royal Crescent de Bath, la importancia crucial que tuvo la aplicación de la perspectiva en la ciudad y en la naturaleza, ambos geometrizados y ordenados en grandes ejes visuales que se expanden hacia el infinito. Es importante señalar en este contexto la importancia de los jardines barrocos como una extensión de la arquitectura. La naturaleza comienza a ser naturaleza construida, domesticada.



André Le Nôtre. Versailles, 1660-1670.

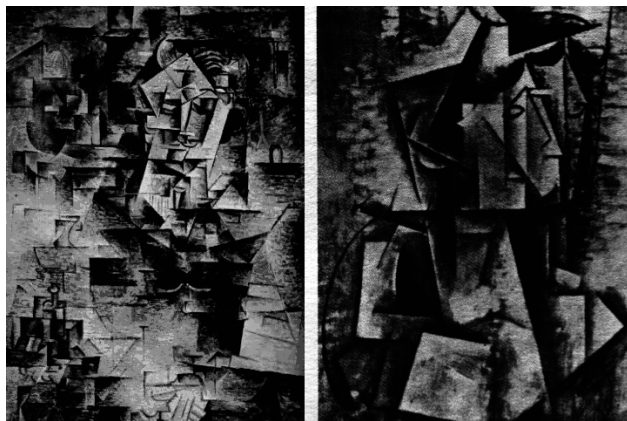
2.2 Superación de la perspectiva en el espacio situacional del cubismo

Representación del espacio vivido en el cubismo y en la arquitectura

La representación perspectiva del espacio inmoviliza al observador, lo descorporaliza reduciéndolo a un ojo inextenso que ve a distancia un espacio homogéneo extendido hacia el infinito. En 1910 Picasso inventa el llamado "cubismo analítico" mediante la renuncia a representar los objetos exteriores como vistos desde un solo punto de vista y rompe de manera radical con toda la tradición de la pintura desde el Renacimiento. El cubismo analítico consiste en representar en el cuadro la secuencia de los lados y perfiles del objeto que se quiere representar. El objeto se fragmenta en sus lados tal como son vistos desde diferentes puntos de vista y se representan simultáneamente en el cuadro. Lo que en la percepción natural percibimos sólo a través de una secuencia temporal, en el cuadro cubista se percibe simultáneamente. De este modo se representa a la vez la multiplicidad de aspectos que ofrece la cosa. Como explica claramente Gehlen:

"De esta manera se explican muchas de las famosas novedades paradójicas introducidas por el cubismo, por ejemplo, el procedimiento de ofrecer diversos puntos de vista simultáneos de la misma cosa en el mismo cuadro: precisamente no se presupone la referencia meramente óptica, sino la cosa misma, a cuya *esencia* pertenece desplegarse a partir de sus distintas caras ... el cubismo ... rehabilita el objeto singular mismo en el conjunto de todas sus propiedades."⁴³³

⁴³³ Gehlen, A. Op. Cit., p.139.



Picasso. *Retrato de Kahnweiler*, 1911. *L'arlésienne*, 1911.

Abandonar la apariencia que las cosas tienen desde *un* punto de vista implica renunciar a reproducir únicamente la piel "exterior" que muestran las cosas, la superficie de los objetos. El "quebrantamiento de la forma cerrada" es el paso decisivo⁴³⁴ y la arquitectura lo hará suyo como la "ruptura de la caja" y la disolución de la diferencia entre el interior y el exterior del edificio. Esta disolución del objeto crea una situación ambigua en la que los fragmentos en los que se han roto los objetos preservan alguna referencia a los objetos exteriores originales pero ahora situados en una estructura espacial totalmente nueva. De este modo los objetos pierden su definición rígida, básicamente funcional, tal como es dada en la vida cotidiana, y se integran como parte de un espacio articulado de otro modo.

En la construcción fragmentada cubista podemos ver las similitudes entre objetos diferentes, objetos que encontramos en la realidad en contextos diferentes, que al aproximarlos en el lienzo provocan un extrañamiento, un *shock*, que revela a un nivel más profundo lo que hay de común a ambos. La realidad dada se transforma en una nueva articulación, pero que no depende sólo de la iniciativa del artista sino también del mundo que es susceptible de otras maneras de darse. La representación del cubismo no es perspectiva porque es situacional⁴³⁵ en la cual cada objeto o fragmento se ubica en el lienzo en función del lugar que ocupa en el espacio vivo según su estructuración topológica. En el cubismo el espacio no se comprende a través de una estructura formal, sino de su estructura vivida.

La segunda etapa del cubismo es el llamado *cubismo sintético*, tras la primera etapa de descripción analítica del objeto o descomposición del objeto en sus lados (el *cubismo analítico*). En septiembre de 1912 Braque dio el paso radical y revolucionario de pegar trozos auténticos de papel de pared sobre el cuadro. Nace el *collage*.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.130

⁴³⁵ Vésely. D. Op. Cit., p. 338



Picasso. *Naturaleza muerta con silla de paja*, 1912.

Lo que distingue los *collages* de las técnicas pictóricas desarrolladas desde el Renacimiento es la incorporación de fragmentos de realidad, de materiales que no han sido elaborados por el artista, y que encuentran en la superficie del cuadro otros fragmentos. Al admitir la obra en su seno fragmentos de la realidad de distinta procedencia el observador se ve obligado a transgredir los procedimientos habituales de reconocimiento y a encontrar mediante asociaciones de la memoria otros vínculos entre los fragmentos y, por tanto, otras relaciones entre las cosas del mundo. El *collage* revela de este modo relaciones más profundas entre las realidades distantes, pero relaciones sujetas a la experiencia vivida, situacional, del espacio.

El uso más rico del fragmento en arquitectura lo encontramos en la obra de Le Corbusier. Es muy común encontrar en la obra de este arquitecto el solapamiento o visión simultánea de objetos plásticos de distinta naturaleza, que Le Corbusier llamaba "objetos a reacción poética". Para ello la transparencia juega un papel importante en la medida que permite ver a la vez objetos que ocupan posiciones diferentes. Un buen ejemplo del uso del fragmento es el solarium de la terraza del apartamento Baistegui en París, que es tratado simultáneamente como interior cerrado y como exterior abierto. La alfombra de hierba y la abertura del espacio al cielo tiene el significado de exterior, mientras que los muebles y el hogar tiene un significado de interior. A la vez el hogar en relación con el arco de triunfo de París parcialmente visible en la distancia trae asociaciones entre lo doméstico, privado y lo monumental público; el fuego del hogar en la terraza se asocia al significado del sol y la luz, etc. El solarium se abre a una serie de lecturas en la que los elementos individuales juegan el papel de fragmentos que revelan significados implícitos de habitar en una habitación, en una ciudad, en la naturaleza.



Le Corbusier. Terraza del apartamento Baistegui. París, 1930.

La riqueza del fragmento consiste en liberarse de las condiciones rígidas de la concepción espacial de la perspectiva para intentar recuperar significados más ricos y complejos abiertos a diferentes asociaciones significativas.

El potencial integrador del fragmento

Terminamos el trabajo recuperando el inicio, donde partimos de la crisis de la cultura moderna entendida como la fragmentación de la antigua unidad entre arte y ciencia, belleza y verdad.

La fragmentación es un fenómeno distintivo de la modernidad, es el estado general de la época moderna debido, en gran medida, a la emancipación y autonomía del conocimiento científico. La crisis de las ciencias surge porque el conocimiento científico se convierte en una disciplina autónoma altamente especializada, a la vez fragmentada ella misma en múltiples disciplinas; entonces, en su búsqueda de la objetividad y de la exactitud en campos parciales, la ciencia pierde de vista al sujeto mismo que está haciendo ciencia, esto es, al ser humano que busca la verdad. Este conflicto de significados constituye, como hemos visto, la crisis que Husserl expresa en términos de la diferencia entre el *mundo de la vida* y la *idealización científica*, Gadamer la expresa mediante la diferencia entre la *verdad* de la comprensión y el *método* científico⁴³⁶, y Heidegger entre *habitar* en el *Geviert* y en el *Gestell*⁴³⁷.

⁴³⁶ Ver Parte II, capítulo 1.1. *El arte como representación*.

⁴³⁷ Ver Parte III, capítulos 2.1 *La esencia del habitar: Geviert* y 2.2. *Habitar e inhospitalidad*.

Como dijimos al principio⁴³⁸, no todas las dimensiones del mundo y de nuestra existencia en él se reducen a la dimensión objetiva de la tecnología y de la ciencia, pues la objetivación es una simplificación de la mucho más compleja y rica experiencia del mundo de la vida. La diferencia entre el significado de ambos mundos, el científico- técnico y el vital- cotidiano, se expresa espacialmente en la autonomía y auto referencia del primero, que excluye todo elemento exterior no susceptible de objetivación, y el resto del espacio, el de la vida cotidiana, el lugar con sus diferencias topológicas que tienen incorporados significados culturales e históricos.

Este conflicto de significados se manifiesta en la ciudad moderna como la superposición de la claridad racional de las estructuras tecnológicas y la imprecisión morfológica del tejido urbano histórico. Esta superposición o fragmentación urbana revela, a pesar de su complejidad y naturaleza caótica, cierta lógica: la lógica de la intersección de dos horizontes diferentes de racionalidad. Uno representa la racionalidad del mundo autónomo de la ciencia y la tecnología (los sistemas de ingeniería) indiferente al mundo de la vida, el otro representa la racionalidad del mundo de la vida cotidiana. La arquitectura debe reconocer y reconciliar ambos pero el problema es cómo reconciliar dos racionalidades tan diferentes. Para lograrlo hay que reivindicar el papel del arte, pero no entendido como objeto estético autónomo, sino como fenómeno hermenéutico, como diálogo con las condiciones previas del lugar.

Hemos insistido mucho a lo largo del trabajo que tanto la fenomenología como la hermenéutica son intentos serios de crítica del estado de fragmentación cultural. Esta crítica llama la atención sobre la unidad y suelo común de todos los logros humanos tanto el científico como el artístico. También recorre todo nuestro trabajo la diferencia fundamental entre edificio (tecnología) y arquitectura (arte). La diferencia reside en saber discernir lo que es cuantificable, objetivable de las condiciones previas del lugar y del programa y lo que no. La arquitectura no se puede reducir sólo al cálculo, sino que involucra también un proceso de comprensión hermenéutica, es decir, de interpretación y de diálogo con el lugar y el programa⁴³⁹. La interpretación arquitectónica comienza con una visión que anticipa, proyecta la configuración de un espacio en un contexto dado y tiene en cuenta las condiciones del lugar, del programa, y las posibles formas y materiales de la configuración anticipada. El proyecto arquitectónico es siempre un diálogo abierto entre las preexistencias y la nueva configuración. Es en este diálogo que se debe deliberar lo que es cuantificable y lo que no, sin caer en la tendencia del diseño arquitectónico contemporáneo — que

⁴³⁸ Ver Parte I, capítulo 1.2 *Arquitectura entre la tecnología y el mundo de la vida*, apartado "Racionalidad tecnológica y mundo de la vida".

⁴³⁹ Vésely, D. Op. Cit., pp. 306, 307

acerca hasta confundirla la arquitectura con la edificación tecnológica— a proyectarlo todo, independientemente del grado en que puede ser cuantificable, a un sistema cerrado a través de la idealización y el cálculo. Pues bien, es justo para evitar convertir la arquitectura en un sistema de ingeniería autoreferente, que hay que reivindicar el fragmento como procedimiento artístico. El fragmento artístico, a diferencia del científico, tiene un enorme potencial crítico.

Desde la perspectiva fenomenológica-hermenéutica se puede interpretar el fragmento en la obra de arte (paradigmáticamente en el fragmento cubista) de modo que vea en él su potencial integrador. En efecto, en todo fragmento está siempre de modo implícito la presencia de la situación original del mismo. Según la relación del fragmento con la situación concreta original podemos distinguir entre la ciencia y el arte. La ciencia, constituida en un sistema coherente y autónomo, suprime la situación original del mundo de la vida del que ha surgido. En cambio, el arte la restaura:

“mientras que la ciencia ha descubierto el significado instrumental analítico del fragmento, es a la poesía a la que debemos volver para “descubrir” su significado restaurativo”⁴⁴⁰

El caso más ejemplar del potencial integrador o restaurador del fragmento lo encontramos en el cubismo, el primer movimiento artístico que rechazó totalmente la representación perspectiva del espacio y ofreció una representación situacional del mismo.

En efecto, la presencia fragmentada de un objeto en el arte o en la arquitectura representa el mundo al cual pertenece, mundo que es inagotable y, por ello, abierto a múltiples interpretaciones. Esta inagotabilidad se debe a que el espacio vivido está constituido por objetos relacionados con sujetos en horizontes y situaciones que se pueden elaborar infinitamente. Por ejemplo, un objeto, el libro que estoy leyendo, está situado en un horizonte muy amplio: está encima de la mesa rodeado de otros utensilios, en el fondo suena la radio y a través de las ventanas llega el ruido de voces de los vecinos. Cuando estoy concentrado en el libro también estoy más o menos co-conciente de sus alrededores y ambos, el libro temático y sus alrededores co-concientes contienen un referencia a un horizonte vago, e indeterminado, un horizonte inexhaustible y nunca totalmente tematizable⁴⁴¹. El arquitecto puede responder a esta situación con el uso integrador del fragmento de tal manera que le

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.322

⁴⁴¹ Cf. Zahavi, D. *Op. Cit.*, p. 97

permita el reconocimiento de la presencia del mundo de la vida, fuente de sentido, susceptible de infinitas articulaciones.



Uso del fragmento en la representación arquitectónica.
Ilustración del libro de D. Vésely.
Architecture in the Age of Divided Representation.

Un arte y una arquitectura que pretendan esta recuperación y nueva articulación del mundo como fondo inagotable de sentido, son un arte y una arquitectura que pueden superar la objetivación y homogeneización del mundo y del espacio en aras de un diálogo abierto a infinitas interpretaciones.

CONCLUSIÓN

LA NECESIDAD DE UNA ARQUITECTURA CRÍTICA

“El fenómeno de la universalización, siendo un avance para la humanidad, al mismo tiempo constituye un tipo de destrucción sutil, no sólo de las tradiciones culturales, lo cual no tiene porque ser inevitablemente malo, sino también de lo que llamo el núcleo creativo de las grandes civilizaciones y grandes culturas, aquel núcleo sobre cuya base interpretamos la vida... Hay la siguiente paradoja: ¿Cómo ser moderno y volver a las fuentes; cómo revivir la civilización vieja y dormida, y participar en la civilización universal?”. (Paul Ricoeur)

Con esta cita de Paul Ricoeur, Kenneth Frampton abre su conocido e influyente artículo *Prospects for a Critical Regionalism* (1983). De Paul Ricoeur, seguidor y continuador de la hermenéutica de Gadamer, el autor del artículo dice que:

“ha avanzado la tesis de que una “cultura del mundo” híbrida sólo será posible a través de una fertilización cruzada entre la cultura arraigada por un lado y la civilización universal por el otro”⁴⁴².

Según la interpretación fenomenológica- hermenéutica que hemos propuesto para comprender el significado de la arquitectura y, consiguientemente, para evaluar su situación en nuestra época, sostenemos que la arquitectura debe establecer un diálogo polémico entre las dos tendencias que hoy la escinden en direcciones opuestas, la civilización universal y la cultura arraigada, de tal manera que pueda haber una “fertilización cruzada”. Interpretamos esta fertilización cruzada en los términos de diálogo entre ambos polos: un diálogo en el que cada opuesto muestra al otro, cada uno lleva al otro al cumplimiento de su esencia. La paradoja entre “ser moderno y volver a las fuentes” debe tener lugar, debe ocurrir en la arquitectura y nosotros tenemos que poder leerla en ella.

⁴⁴² Frampton, K. “Prospects for a Critical Regionalism”. Publicado en Nesbitt, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press, 1996, p. 471. La cita de Ricoeur pertenece al capítulo “Universalización y culturas nacionales” del libro *Historia y verdad*.

A continuación, y a modo de síntesis del trabajo, explicamos brevemente cómo la civilización universal y la cultura arraigada se constituyen, para comprender luego el sentido en que ambas deben ocurrir en la arquitectura.

El ser humano siempre ha intentado superar las distancias, traer las cosas cerca, cogerlas y apropiárselas. Primero con las manos, después con las herramientas y finalmente con las máquinas. Sólo el hombre moderno ha llevado este esfuerzo hasta su culminación y ahora, para nosotros, todas las cosas están igualmente cerca. Pero cuando todo está igual de cerca, cuando hay equidistancia, lo que se ha perdido precisamente es la misma cercanía que se buscaba. La proximidad auténtica necesita de la distancia, como lo familiar lo extraño. Si se elimina una, se elimina también la otra. En vez de una auténtica proximidad tenemos la homogeneidad de la equidistancia. Cuando todos los lugares están igualmente cerca, cuando todos valen lo mismo, aparece la indiferencia de los lugares, la homogeneidad del espacio, y perdemos nuestro lugar, nos encontramos desplazados.

Pero la mayor parte del tiempo el ser humano se encuentra entregado al mundo, ocupado en él con las cosas que le rodean, y mediante esta ocupación establece proximidades y lejanías. Nuestro acceso a la realidad está ligada a una situación, a un punto de vista particular, a una perspectiva, la que la sociedad y la historia nos ha asignado y que nos arraiga a un lugar, al que pertenecemos y el que define lo cercano, lo propio. La mayor parte del tiempo estas perspectivas permanecen incuestionadas, inadvertidas pero tan pronto como comprendemos esta perspectiva como perspectiva, ya estamos más allá de ella y nuestro pensamiento se libera. Está implícita en la búsqueda de la verdad una reflexión sobre la propia perspectiva y el punto de vista, la cual lleva a una liberación respecto de cualquier perspectiva y a ver, por tanto, las cosas tal como son en sí mismas, esto es, no tal como son para una perspectiva determinada, sino para toda perspectiva posible. Un pensamiento liberado de la perspectiva buscará entonces formas de representación menos ligadas a situaciones particulares, más objetivas. La perspectiva del Renacimiento hizo esta reflexión mediante la cual se operó un auto-desplazamiento que transformó al ser humano que ocupa un lugar por medio de su cuerpo, en un sujeto sin cuerpo (un ojo desencarnado) que mira/piensa a distancia.

Este desplazamiento es el resultado de la búsqueda de la objetividad y la universalidad, sobre la cual se erige la ciencia y la tecnología. Presupuesto en este deseo del conocimiento objetivo hay una elevación del ser humano por encima de todo lo que le liga a un lugar particular. La comprensión a la que aspira la ciencia exige la libertad respecto de cualquier prejuicio, cualquier perspectiva, y sólo esta

libertad permite el acceso a la realidad tal como es, a la verdad. Pero esta libertad tiene un precio: cuanto más el ser humano se desliga del lugar y de la situación concreta en la que se encuentra, tanto más se convierte en un puro observador distante ante el cual el mundo aparece como una colección de objetos o como una uniformización y homogenización de los lugares.

Como hemos visto la arquitectura requiere de la interpretación, es en sí misma un fenómeno hermenéutico: construir significa decidir previamente y, por tanto, interpretar, cómo debemos habitar, cual debe ser la forma de nuestra habitación en el mundo. La arquitectura, progresivamente desde el Renacimiento, ha ido recibiendo las claves de cómo interpretar el mundo y nuestra habitación en él, de la razón objetiva, de la ciencia y de la tecnología. Si la medida de cómo habitar la tomamos de la objetividad, entonces nuestra experiencia concreta sólo puede ser considerada como contingente, accidental, imperfecta y arbitraria. ¿Dónde y por qué tengo que echar raíces, si cualquier lugar vale tanto como cualquier otro?. La interpretación que desde la objetividad se puede hacer de cómo debemos habitar sólo puede ser la de la deriva a través del espacio como extranjeros, sin comprometerse con ningún lugar. Desde este punto de vista —que como tal no se considera un punto de vista, sino *el* punto de vista, la objetividad, la verdad— el habitar se realiza en la universalidad.

En consecuencia los espacios modernos rechazan los límites estrictos y duros de las cuevas oscuras y piden abertura, iluminación, ligereza. Esta es la interpretación del habitar de la arquitectura moderna, como la de Frank Lloyd Wright, que rechaza los límites de las cuevas de los pueblos sedentarios agrarios e invoca los edificios tipo tiendas ligeras de los nómadas cazadores. Una oposición que Wright extiende a la que hay entre Europa, que vive encerrada entre los gruesos muros de los edificios de las ciudades antiguas, y arraigada en las profundidades del pasado, y la América democrática comprometida con la libertad y abierta al futuro y al horizonte. Sólo la arquitectura moderna europea de vanguardia —tras la influencia de Wright— rechazó el muro y se comprometió con la tienda.

Parte importante de la arquitectura del siglo XX soñó, y sigue soñando, con la versión tecnológica de la tienda nómada, con transatlánticos, aviones, naves espaciales y satélites, con la liberación del ser humano de sus cadenas a la tierra. Esta arquitectura da expresión visible a esa liberación y representa la confianza moderna de que el ser humano debe liberarse cada vez más de todo lo que le liga y le encadena; representa a la racionalidad tecnológica que extiende su dominio sobre la tierra. Hoy en día la astronáutica y la tecnología informática alimentan estos sueños arquitectónicos de libertad, abertura, ligereza y luz.

Este sueño de libertad y emancipación humana es inseparable del pensamiento utópico de que el ser humano, una vez caído a la naturaleza desde el

paraíso, podrá construirlo de nuevo mediante la ciencia y la tecnología. La universalidad es la auténtica casa del ser humano y no las cadenas que le enraizan a un lugar, pues el ser humano no es una planta ni un animal, sino que su auténtica naturaleza es la racionalidad universal que trasciende su condición animal.

Paralelamente, en la medida en que la objetividad de la ciencia y de la tecnología se impone en la época moderna, el arte se retira donde la objetividad no le alcanza, en el refugio de las vivencias subjetivas, y se afirma en su autonomía estética como el "arte por el arte", o bien degenera en mera mercancía del entretenimiento o en decoración, al servicio entonces de la racionalidad tecnológica y económica. Pero de todas las artes, la arquitectura es la única que no puede participar de esa huida pues tiene una obligación y compromiso con el mundo. Desde finales del siglo XVIII y, especialmente, durante el siglo XX, la historia de la arquitectura moderna se define por el debate no resuelto entre la ingeniería y el arte; no resuelto pues no llega a reconciliar las exigencias objetivas y aspiración a la universalidad de la tecnología, y los anhelos subjetivos y deseo de diferencia del arte. Cuando la ciencia define toda la verdad, el arte sólo puede aspirar a ser una cuestión de gusto subjetivo.

La fenomenología llama la atención sobre el hecho de que la libertad del pensamiento no puede ignorar que siempre está ligada a un cuerpo situado que limita nuestro acceso a la realidad. En este sentido, el resultado de la objetivación de la realidad, más que descubrir la realidad en sí, lo que consigue es una desrealización de la misma, pues es el resultado de una abstracción, de la comprensión de la realidad por un sujeto puro. Quien no se contenta con tener una perspectiva, sino que las quiere tener todas, acaba que no sabe donde está. La consecuencia es el desarraigo del hombre moderno, la pérdida de sentido de pertenecer a un lugar, de tener una casa, pues no hay ningún lugar que pueda llamar "casa".

La misma libertad que nos distancia de las cosas y de los seres humanos, es también la que nos llama de vuelta a lo que se ha dejado atrás, a las situaciones particulares, a las perspectivas ligadas a un cuerpo y a un lugar. Desde la posición fenomenológica se atribuye a la arquitectura la tarea de superar el desarraigo o la inhospitalidad mediante nuevos límites, nuevos muros. Ahora bien, no debe pasarse por alto el hecho de que hay implícita en esta actitud un miedo a la libertad que es también un miedo a la Ilustración. Un rechazo a la Ilustración es también un rechazo a la arquitectura moderna.

Ciertamente la fenomenología no promueve un retorno a las culturas regionales, sino al mundo de la vida que como tal es transcultural. El mundo de la vida está inevitablemente formado –tal vez deformado— por la historia de tal modo que ha cubierto lo que es esencial del mundo de la vida y se insiste en volver a un habitar más original, a una comprensión primordial, del mundo. Pues, a pesar de nuestra época

tecnocientífica secularizada, hay ciertas configuraciones que todavía constituyen los límites experienciales de nuestras vidas. La práctica de la arquitectura corre el riesgo de empobrecerse hasta el extremo que impida reconocer estos valores transculturales y la manera en que están latentes en toda forma.

Define nuestra civilización universal un mundo que deviene aceleradamente un todo global tanto tecnológica como económicamente, donde la movilidad universal lleva a los arquitectos y a los usuarios de la arquitectura a cruzar las fronteras de los diferentes continentes a una velocidad sin precedentes. Una civilización que va perdiendo, si no la ha perdido ya, las regiones identificables en sentido cultural, político y social, y sus representaciones colectivas asociadas. Frente a esta pérdida de las demarcaciones regionales y, con ellas, de su significado cultural sedimentado a lo largo de la historia, la arquitectura puede y debe reactivar las fuentes originarias del sentido del mundo de la vida, "aquel núcleo sobre cuya base interpretamos la vida". Sin embargo, no se puede ignorar que esta actitud contiene una fuerte carga nostálgica, una nostalgia que no tiene nada de inocente si consideramos los dos falsos extremos arquitectónicos a los que puede dar lugar: por un lado, pegar fragmentos de clichés regionales formando un pastiche escenográfico válido sólo como mercancía del entretenimiento como los restaurantes u hoteles de los parques temáticos; o bien, todavía peor, una forma romántica de recuperar un nacionalismo xenófobo y tribal cercano al fascismo. La primera es propia de la arquitectura "postmoderna" de "patos" (Venturi) que convierte a la arquitectura en un objeto estético o historicista; la segunda es una amenaza siempre presente y que puede ser, por cierto, suscitada por la obra de Heidegger si no se tiene el espíritu crítico alerta.

Según nuestra interpretación, la arquitectura debe hacer frente a los problemas del desarrollo global contemporáneo, con el cual es muy crítico, pero sin caer en los extremos de un falso regionalismo, ya sea comercial o provinciano. En este sentido, *la arquitectura sólo se puede sostener hoy como una práctica crítica* que se distancie tanto del mito ilustrado del progreso como del impulso reaccionario de recuperar formas arquitectónicas premodernas. Esto implica una limitación recíproca de la civilización universal por la cultura concreta de un lugar, y viceversa.

Podemos apuntar algunos ejemplos concretos de una arquitectura de resistencia al dominio de la tecnología universal, especialmente en su forma más violenta como la consideración del entorno físico como material para ser manipulado tecnológicamente:

Un caso paradigmático de destrucción de un lugar consiste en uniformizar sus irregularidades topográficas y sus accidentes significativos mediante el aplanamiento

del terreno con maquinaria como un requisito para la racionalización de la construcción. Más que construir *en* un lugar, la tarea de la arquitectura es la de *construir el lugar*, por ejemplo, mediante terrazas que “cultivan” el lugar, de tal modo que llega a representar, a hacer visible de manera consciente y crítica, los límites, orientaciones y significados sedimentados en él a lo largo de la historia. La arquitectura tiene la capacidad de representar la historia del lugar y cómo ha ido transformándose mediante sucesivas capas de sedimentación. Esto es tan válido para los paisajes como para la textura urbana.

Otro factor de destrucción de los lugares lo encontramos en la aplicación de la iluminación homogénea en los interiores que elimina los matices de luz. Así mismo ocurre con la estandarización normativa de las ventanas que ignora totalmente las diferentes tradiciones constructivas y diferencias climáticas. Otro claro ejemplo de la homogeneización es el omnipresente aire acondicionado, totalmente irrespetuoso, en nombre de la uniformización internacional del confort, de las condiciones climáticas locales.

Lo tectónico es esencial a la arquitectura frente a lo escenográfico a que tienden las pantallas tecnológicas de muros cortinas. La arquitectura representa de modo paradigmático la construcción del edificio, su estructura, que consiste en el soporte (columna) y carga (viga). La arquitectura deja de representar, hacer visible, el edificio si es enmascarado tras una pantalla.

Finalmente, y de la mayor importancia, para lograr la abertura de los lugares frente al espacio homogéneo, es la potenciación del cuerpo humano, pues sólo por su mediación tenemos un lugar y podemos leer el entorno no sólo en términos de la visión, el órgano de la lejanía, sino especialmente por el tacto, órgano de la proximidad. El cuerpo en su integridad es la medida del lugar: con él registramos la intensidad de la luz y la oscuridad, lo cálido y lo frío, el peso y ligereza de los elementos arquitectónicos; la humedad, la textura e, incluso, el aroma, del material, el sonido de pavimentos cambiantes, etc. Todas estas experiencias de la arquitectura se resuelven en la experiencia misma y no son sustituibles por un signo. La experiencia integral compensa la prioridad dada a lo visual, a la imagen y a la interpretación exclusiva en términos de perspectiva. Lo táctil y lo tectónico tienen la capacidad de trascender lo escenográfico, los velos y pantallas extendidas sobre la superficie de la realidad. La forma y limitación de los lugares concretos tiene la capacidad de resistir la abstracción de la modernización global.

Pero una arquitectura crítica tampoco debe propiciar una recuperación nostálgica de las tradiciones locales o regionales, sino una reevaluación crítica de esta cultura mediante estrategias modernas, es decir, mediante el uso de la tecnología global se debe cuestionar la legitimidad de ciertas tradiciones regionales cuando

degeneran en una versión comercial o, afortunadamente menos común hoy que en los años 30, nacionalista totalitaria. Las estrategias modernas consisten en introducir cierto *extrañamiento* en el entorno habitual para compensar la familiarización, el sentirse cómodo y seguro en casa, propio de un regionalismo provinciano o pequeñoburgués. A este fin puede ser de gran ayuda el uso del fragmento, como hemos visto al final de la última parte del trabajo, por cuanto permite articular significados procedentes de diferentes contextos vitales.

Una arquitectura crítica debe tener un elevado grado de conciencia en el uso de la tecnología y de las tradiciones. La tecnología moderna inyecta, por así decir, universalidad en la propia casa, mientras que la cultura regional contrarresta la tendencia imperante de la arquitectura tecnológica global mediante el arraigo. De este modo la arquitectura crítica, más allá de su comprensión como objeto estético, representa el mundo, lo hace visible, oponiéndose a él, rebelándose con conciencia crítica tanto a la hegemonía de la arquitectura global imperante como a la reaccionaria.

La arquitectura global o universal y la regional o arraigada son las dos tendencias opuestas que compiten para definir nuestro habitar, para dar forma a nuestra habitación en el mundo. La primera es centrífuga, nos expulsa hacia afuera, a lo abierto y lo libre; la segunda nos encierra dentro de los límites del hogar. Pero no hay una sin la otra. La libertad y el hogar nos impulsan en direcciones opuestas. Ambas direcciones, ambas tendencias, compiten en nosotros y este combate debe librarse, debe tener lugar en la arquitectura. La inhospitalidad de nuestra época, determinada por el desarraigo de la tecnología y de la ciencia, nos impulsa a establecer un lugar donde arraigar, proporciona el impulso esencial para superarla. La inhospitalidad es la condición de posibilidad de la arquitectura. Sólo hay arquitectura cuando se afronta la inhospitalidad del mundo y la precariedad de la existencia.

Pero la inhospitalidad no es algo que se pueda superar porque la libertad y la superación de los límites, la búsqueda de la verdad, forma parte de la naturaleza humana. El desarraigo, la inhospitalidad, no es sólo un problema moderno, sino un problema del hombre como tal, de cualquier época y cultura. Sólo que en la época moderna ha adquirido la forma de la ciencia y de la tecnología (lo que Heidegger llama *Gestell*). El habitar en casa, entonces, el arraigo representado por la cultura concreta de un lugar (lo que Heidegger llama *Geviert*), es una búsqueda constante nunca satisfecha, pero que sólo tiene sentido en tanto que se busca, del mismo modo que la inhospitalidad sólo tiene sentido en la medida que se intenta superar. Con la aceptación acrítica de la cultura regional propia, con la construcción del lugar al que pertenezco, ya no sabría a donde ir pues este lugar que estoy ocupando sería ya *el* lugar, *la* casa. El auténtico habitar *realizado* sería lo más parecido a la muerte (este

CONCLUSIÓN

extremo es el que busca todo nacionalismo totalitario). Sin la inhospitalidad originaria se negaría el carácter ex-céntrico de la ex-istencia, una ex-centricidad que debe ser puesta en relación a un centro, a un lugar propio, pero un lugar, un centro, una casa, que se escapa, se retira cada vez que intentamos construirla.

De este modo la verdad de nuestra existencia, el auténtico habitar, la tensión entre la abertura y el cierre, el anhelo de libertad y la necesidad de arraigo, se hace visible, se representa, en la arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Gadamer, H-G.

Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 2. Auflage, 1975. *Verdad y método.* Salamanca: Ed. Sigueme, 1999.

Gesammelte Werke 8. *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage.* Tübingen: Mohr, 1993. Muchos de los artículos recogidos en este volumen están traducidos en: *Estética y hermenéutica.* Madrid: Editorial tecnos, 1996 (primera edición).

Heidegger, M.

Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Se encuentra en la *Gesamtausgabe.* Band 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1976. *El ser y el tiempo.* Traducción de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1951; *Ser y tiempo.* Traducción de Jorge Eduardo Rivera C. Madrid, Editorial Trotta, 2003.

Gesamtausgabe. Band 5. *Holzwege. "Der Ursprung des Kunstwerkes".* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH. *Caminos del bosque. "El origen de la obra de arte".* Madrid: Alianza Editorial, 1995 (Primera edición).

Gesamtausgabe. Band 7. *Vorträge und Aufsätze. "Die Frage nach der Technik". "Bauen Wohnen Denken".* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH. *Conferencias y artículos. "La pregunta por la técnica". "Construir, habitar, pensar"* Barcelona: Odós, 1994.

Gesamtausgabe. Band 9. *Wegmarken. "Brief über den Humanismus"* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH. *Hitos. "Carta sobre el humanismo".* Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Husserl, E.

Husserliana III, 1-2. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie.* Ed. Karl Schuhmann. Den Hague: Martinus Nijhof, 1976. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica.* México, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1913 (1ª edición)

Husserliana VI. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie.* Ed. Walter Biemel. The Hague: Martinus Nijhof, 1954. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica.* Barcelona: Editorial Crítica, 1991.

Husserliana XIX, 1-2. *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Ed. Ursula Panzer. The Hague: Martinus Nijhof, 1984. *Investigaciones lógicas, 2*. Madrid: Alianza Editorial, 1982 (1ª edición).

Erfahrung und Urteil. Ed. Ludwig Landgrebe. Hamburg: Felix Meiner, 1972.

La Tierra no se mueve. Investigaciones fundamentales acerca del origen fenomenológico de la espacialidad de la naturaleza. Traducción y notas de Agustín Serrano de Haro. Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 1995.

LIBROS CITADOS

Filosofía

Arendt, H. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1993

Aristóteles. *Física*. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, Vol. 203, 2002.

Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 1999.

Bachelard, G. *La poética del espacio*. FCE, México, 2000.

Bollnow, O-F. *Hombre y espacio*. Barcelona: Ed. Labor, 1969.

Casey, E. *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Casey, E. *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Claesges, U. *Edmund Husserls Theorie der Raum Konstitution*. The Hague: Nijhof, 1964.

Derrida, J. *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000.

Descartes, R. *Oeuvres*. Ed. Ch. Adam y P. Tannery. París, 1897-1909. Volumen VI. *Discours de la méthode*.

Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen I. El objeto estético*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1982.

Eco, U. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1981.

Galilei, G. *El Ensayador*. Buenos Aires: Aguilar, 1981.

García-Baró, M. *Vida y mundo. La práctica de la fenomenología*. Madrid: Trotta, 1999.

Goethe, J. W. von. "*Baukunst*", *Gesamtausgabe*, ed. Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Stuttgart: Cotta, 1961.

Harries, K. *Infinity and Perspectiva*. MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2001.

Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989.

Jauss, H. R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Ed. Paidós, 2002

Kant, I. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe (trad. M.G. Morente), 1991.

Koyré, A. *Newtonian Studies*. London: Chapman & Hall, 1965.

- Leyte, A. *Heidegger*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Pedragosa, P. *Homentage a Gadamer: Art i hermenéutica..* Barcelona, Anuari de la Societat Catalana de Filosofia. XIV, Separata, 2002.
- Sallis, J. "Heidegger's Poetics: The Question of Mimesis" *en Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Herausgegeben von Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1989.
- San Martín, J. *Antropología y Filosofía: Ensayos programáticos*. Estella (Navarra): Ed. Verbo Divino, 1995.
- San Martín, J. *La fenomenología como una teoría de la racionalidad fuerte. Estructura y función de la fenomenología de Husserl y otros ensayos*. Madrid: UNED, 1994.
- San Martín, J. *Teoría de la Cultura*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Schelling, F. W. J. von. *Philosophie der Kunst*, vol 5. *Sämtliche Werke*. Stuttgart and Augsburg: Cotta, 1959
- Sokolowski, R. *Pictures, Quotations and Distinctions. Fourteen Essays in Phenomenology*. University of Notre Dame Press, 1992.
- Sokolowski, R. *Husserlian Meditations. How Words Present Things*. Northwestern University Press. Evanston, 1974
- Steinbock, A. *Home and Beyond. Generative Phenomenology after Husserl*. Illinois: Northwestern University Press, 1995.
- Ströker, E. *Investigations in the Philosophy of Space*. Ohio University Press, 1987.
- Young, J. *Heidegger's Theory of Art*. Cambridge: University Press, 2001.
- Young, J. *Heidegger's later Philosophy*. Cambridge University Press, 2002.
- VVAA. *Encyclopedia of Phenomenology*. Edited by Lester Embree. Dordrecht The Netherlands, Kluwer Academic, 1997.
- VVAA. *The New Husserl* (Edited by Donn Welton). Indiana University Press, 2003.

Arte y arquitectura

- Alberti, L-B. *Sobre la pintura*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.
- Banham, R. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Frampton, K. *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*. London. Phaidon. 2002.
- Gehlen, A. *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994.
- Giedion, S. *Space, Time and Architecture*, 5th ed. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- Gropius, W. "Manifiesto de la Bauhaus", 1919. En *50 años Bauhaus. Exposición alemana*. Stuttgart: Württembergischen Kunstverein, 1968.
- Gropius, W. *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge: MIT Press, 1965.

- Harries, K. *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, 2000.
- Kaufmann, E. *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Kostof, S. *A History of Architecture. Settings and Rituals*. Second Edition. Oxford: University press, 1995.
- Laugier, M-A. *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid: Akal, 1999.
- Le Corbusier. *Towards a New Architecture*. The Architectural Press. Londres, 1946.
- Loos, A. *Escritos I 1897-1909*. Madrid: El Croquis Ed, 1993.
- Loos, A. *Escritos II 1910- 1931*. Madrid: El Croquis Ed, 1993.
- Loos, A. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Meyer, H. "Construir". En *50 años Bauhaus. Exposición alemana*. Stuttgart: Württembergischen Kunstverein, 1968.
- Nesbitt, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture.: An Anthology of Architectural Theory 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press, 1996
- Norberg-Sculz, Ch. *Intentions in Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- Padovan, R. *Dom Hans van der Laan. Modern Primitive*. Architectura & Natura press. Amsterdam, 1994.
- Padovan, R. *Towards Universality. Le Corbusier, Mies and De Stijl*. Routledge. Londres, 2002.
- Pallasmaa, J. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.
- Piñón, H. *L'humanisme esencial de l'arquitectura moderna*. Barcelona: Reial Acadèmia de Doctors, 2003.
- Quetglas, J. "No te hagas ilusiones". Revista El Croquis, 49/50. Madrid: El Croquis Editorial, 1991.
- Rubert de Ventós, X. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ed. Península, 1989.
- Ruskin, J. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1988.
- Ramírez, J. A. *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela, 2003.
- Rykwert, J. *The dancing Column. On Order in Architecture*. MIT Press, 1999.
- Rykwert, J. *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Scruton, R. *The Aesthetics of Architecture*. Methuen & Co Ltd. 1979.
- Scully, V. *The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. New Haven: Yale University, 1962 (2 ed.).
- Sedlmayr, H. *Épocas y obras artísticas*. Madrid: Rialp, 1965.
- Sedlmayr, H. *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como sintoma y símbolo de la época*. Barcelona: Ed. Labor, 1958.
- Simson, Otto von. *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Alianza Editorial. Madrid. 1980.

- Valéry, P. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor, 1996.
- Valéry, P. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990
- Valéry, P. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.
- van der Laan, H. *Architectonic Space. Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat*. Leiden, E.J. Brill. 1983.
- Venturi, R. Scott Brown, D. Izenour, S. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge: MIT Press, 1977.
- Vésely, D. *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*. MIT Press, 2004.
- Vitruvio, M. *Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*. Libro II, Capítulo I. "Del principio de los edificios". Edición de José Ortiz y Sanz, 1787. Nueva edición a cargo de Antonio Pareja Editor con la colaboración de la delegación de Toledo del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla- La Mancha, 1999.
- Wittkower, R. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales de la Historia del Art*. Madrid: espasa Caple, 1997

