

La arquitectónica de la “indeterminación” en el espacio:

Una aproximación fenomenológica al desarrollo de la arquitectura contemporánea*

Luis Álvarez Falcón**

Recepción: 30 de marzo de 2012 · **Aprobación:** 5 de junio de 2012

R esumen

La investigación pretende presentar las principales conclusiones de la estética fenomenológica en torno a la constitución del espacio y a las condiciones que hacen posible la experiencia del arte. En primer lugar partirá de los antecedentes históricos del pensamiento husserliano a principios de siglo, para llegar a las últimas y más recientes investigaciones sobre el proceso de constitución del espacio y sobre los dinamismos subjetivos que intervienen en dicho proceso. En segundo lugar desarrollará el concepto de “indeterminación” aplicado a las principales tendencias de la arquitectura contemporánea, haciendo una revisión crítica de las

* Este artículo inédito es resultado de las investigaciones realizadas en los contextos del proyecto de investigación “Espacio y subjetividad: ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea”, desarrollado en la Universidad Europea de Madrid (UEM) durante el 2008, y del grupo “(Inter) sección Filosofía-Arquitectura”. Los objetivos de este seminario fueron expuestos el 17 de febrero de 2009 en el auditorio de la Facultad de Arquitectura de la UEM, y el 1 de octubre de 2009 en el auditorio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), Morelia, México, previa solicitud de colaboración al Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” de dicha Universidad.

** Doctor en Filosofía de la Universidad de Valladolid. Investigador y profesor de la Universidad de Zaragoza, España. Correo electrónico: filosofia@luisalvarezfalcon.com. Página web: www.luisalvarezfalcon.com

principales propuestas históricas de la arquitectura del siglo XX, a la luz de su interpretación fenomenológica. En tercer lugar proyectará la descripción fenomenológica de los “lugares de indeterminación” en la configuración urbana del espacio público. Por último tratará de mostrar el origen de la “rítmica” en los sistemas de articulación que han de configurar las principales tendencias actuales de la arquitectura.

Palabras clave: Subjetividad, espacio, lugar, indeterminación, síntesis de cumplimiento, rítmica.

The Architecture of “Indeterminacy” in Space:

A Phenomenological Approach to the Development of Contemporary Architecture

Abstract

The current research aims at presenting the main conclusions of phenomenological aesthetics around the constitution of space and the conditions that make the art experience possible. First of all, our study will commence from the historical antecedents of Husserlian thought at the beginning of the 20th century, to reach the latest most recent research on the process of constitution of space and on the subjective dynamics involved in this process. Secondly, it will elucidate the concept of “indeterminacy” as applied to the major trends of contemporary architecture, by giving a critical review of the main historical proposals of twentieth century architecture in the light of their phenomenological interpretation. Thirdly, it will project the phenomenological description of the “places of indeterminacy” in the urban planning of public space. Finally, the study will attempt to show the origin of the “rhythm” (*rhythmik*) in the joint systems that have set the major current architectural trends.

Keywords: Subjectivity, space, place, indeterminacy, synthesis of performance, rhythm.

L'architecture de l'“indétermination” dans l'espace:

Une approche phénoménologique au développement de l'architecture contemporaine

Résumé

La recherche proposée veut présenter les principales conclusions de l'esthétique phénoménologique en ce qui concerne la constitution de l'espace et les conditions qui rendent possible l'expérience de l'art. Dans un premier temps, cette recherche partira des antécédents historiques de la pensée husserlienne du début du siècle pour arriver aux dernières recherches, les plus récentes, sur le processus de constitution de l'espace et sur les dynamismes subjectifs qui interviennent dans ce même processus. Dans un deuxième temps, elle développera le concept d'“indétermination”, appliqué aux principales tendances de l'architecture contemporaine, faisant une révision critique des principales propositions historiques de l'architecture du XX^{ème} siècle à la lumière de son interprétation phénoménologique. Dans un troisième temps, elle projettera la description phénoménologique des “lieux d'indétermination” dans la configuration urbaine de l'espace public. Finalement, cette recherche essaiera de montrer l'origine de la “rythmique” dans les systèmes d'articulation que les principales tendances actuelles de l'architecture doivent configurer.

Mots-clés: Subjectivité, espace, lieu, indétermination, synthèse d'accomplissement, rythmique.

Introducción:

El método fenomenológico y las ontologías regionales

Decía Kant en el inicio de la *Doctrina trascendental del método* que la "arquitectónica" es el arte de los sistemas. Regidos por la razón, nuestros conocimientos no pueden constituir una rapsodia, una mera recopilación o agregado, sino que deben configurar siempre un sistema. Para comenzar, hagamos un poco de historia. En el contexto teórico del neokantismo de finales del siglo XIX, Natorp se enfrentó a la interpretación psicologista dominante de la filosofía de Kant (Natorp, 1887, pp. 257-286). De esta forma, Natorp planteó las líneas generales del argumento contra el psicologismo que Husserl recogió en su obra seminal e intempestiva: *Logische Untersuchungen* (1968) (*Investigaciones lógicas*, 1982).

Desde un principio, el interés de Husserl estuvo siempre determinado por los procesos puros de descripción de esencias, que daban cuenta de las maneras en que los objetos aparecían en los distintos momentos de conciencia, y por los análisis constituyentes que utilizaban estos momentos descriptivos como hilo conductor para descubrir los actos y los procesos de conciencia en los que resultaban constituidos. Los primeros procesos permitieron la aparición de análisis pormenorizados de los aspectos de la vida consciente, tanto de las dimensiones que intervienen en el conocimiento como de los aspectos subjetivos de la moralidad, la estética y la religión. La antigua ontología regional se interpretó en clave descriptiva, y Husserl se embarcó en una teoría de las diversas "ontologías regionales". En raras ocasiones el análisis fenomenológico de Husserl se aproximó al fenómeno artístico, y mucho menos a la arquitectura. La descripción fenomenológica de una "obra de arte" aparecerá como tal en *Ideas relativas a una fenomenología pura* (1985), al tratar de abordar la modificación de la conciencia perceptiva, por lo que en la contemplación estética de los "objetos", estos son neutralizados y ya no se nos ofrecen ni como siendo ni como no siendo en ninguna modalidad posicional, es decir, como "cuasi-entes" (Husserl, 1985, pp. 262-263). De este modo, el

propio Husserl describirá así el famoso grabado de Dürero: “El caballero, la muerte y el diablo”.

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

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

En la presente investigación partiremos de un presupuesto teórico indiscutible: el análisis de las condiciones que hacen posible el conocimiento y la constitución de la realidad nos remite necesariamente al ámbito de la estética, en tanto lugar teórico paradigmático. El arte, en todas sus manifestaciones, se presenta como un lúcido banco de pruebas donde descubrir los dinamismos básicos de la propia subjetividad, en un intento de generar el sentido y, en definitiva, de constituir el mundo que nos rodea. Por consiguiente, y en tanto caso excepcional, la arquitectura aparecerá como una expresión singular del ejercicio lúdico y funcional del uso de recursos prácticos fundamentados en la dinámica de estas

primitivas efectuaciones. Estas, de ordinario, se muestran en las síntesis espaciales y temporales que constituyen la realidad, pero en este caso, de manera más o menos inconsciente, han servido y sirven para la práctica y configuración del entorno virtual que conforma el paisaje urbano de nuestro espacio más próximo.

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

La célebre querella planteada por Husserl contra el psicologismo, registrada a principios de siglo en las *Investigaciones lógicas*, ha inaugurado una de las más potentes sistematizaciones filosóficas del siglo XX. Su actualidad cobra aún más vigencia a medida que las principales alternativas especulativas han ido mostrando sus carencias teóricas y sus insuficiencias conceptuales. El fracaso reduccionista de las aproximaciones analíticas y estructuralistas, el falso circularismo de los tratamientos hermenéuticos, el revenido historicismo y la débil impostura de un supuesto pensamiento posmoderno han mostrado la escasez y la falta de alternativas teóricas que articulen rigurosamente la práctica en los diferentes ámbitos del pensamiento y de la acción. Un pensamiento de *survol*, en los términos de Merleau-Ponty, sobrevuela por encima de las principales instituciones simbólicas racionales: la ciencia, el arte, la técnica, la religión, la filosofía (Álvarez, 2010).

La herencia fenomenológica ha cobrado fuerza al demostrar que, al margen de las corrientes de moda y de los movimientos filosóficos estereotipados, la fenomenología es sinónimo de una cierta "intuición", que

lejos de representar una alternativa teórica más, se presenta como una actitud propia del pensamiento, al enfrentarse al *aparecer* mismo de los fenómenos. Su modo de hacer frente a los problemas tradicionales de la realidad, del conocimiento y de la acción no conforma una opción más entre las diferentes y oportunas sistematizaciones, sino que determina y designa una condición de la conciencia en la cual toda actitud especulativa, independientemente de su objeto de análisis, ha de enfrentarse con el mundo en tanto forma del “fenómeno”.

De este modo, el conocido lema “a las cosas mismas” encubre el esfuerzo de traducir la actitud “natural” con la que nos arreglamos en el mundo a una actitud “teórica”, es decir, radicalmente filosófica. Fenomenología es pues sinónimo de esta “intuición”, de esta visión primordial de lo que se da, de lo que *aparece*; no es tanto una vuelta a las cosas mismas, sino, más bien, al modo en que estas se nos dan, el modo de su revelación, ya sean cosas, objetos, artefactos o construcciones. En este sentido, tanto el debate teórico sobre la evolución de la arquitectura contemporánea como su propia práctica en el espacio urbano deben de ser sometidos a una reflexión, teniendo en cuenta que en su esencia, como en la esencia de todas las artes, el *aparecer* es el resultado intencional de los actos subjetivos –en último término, operaciones– que dan sentido a las construcciones arquitectónicas, de manera que estas se revelan también como productos de un proceso de *constitución*.

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

Presupuestos fenomenológicos en la constitución objetiva del espacio

En 1919, coincidiendo con la posesión de Husserl en la cátedra de Friburgo, heredada de las manos de Rickert, se publica el *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (Gropius, 1923). En su prefacio, Gropius dejará patente la conexión de los presupuestos teóricos de partida con el contexto filosófico de la época. La arquitectura, como el resto de las artes, permanece sin duda como representación, como manifestación de la realidad dentro de sus leyes, en las categorías fundamentales de espacio y tiempo. Cada uno, en cuanto obra que emplea objetos que pertenecen a la realidad, aprehende la realidad; no es una realidad constante, genérica y panorámica, sino "ese algo" de realidad que está en el espacio y en el tiempo del acto.

Esta reflexión se encuadrará en un contexto crítico en el que las vanguardias anunciarán la radical transformación de una determinada concepción del mundo (*weltan chauung*). De ahí que hayamos elegido este periodo de la historia de la arquitectura en su paralelismo teórico con el contexto fenomenológico y artístico. Tal paralelismo se exhibirá, por un lado, desde el propio arte, partiendo de Cézanne, y desde la elaboración de una ruptura sintáctica por parte del cubismo; por otro lado también se exhibirá desde el nuevo paradigma de la música contemporánea, desde los avances de la física o desde las propuestas de un nuevo contexto social que pone en tela de juicio las coordenadas culturales de una época que ha ingresado en su fase final, lo que Thomas Mann describirá como una enfermedad que lleva en sí los gérmenes de la duda y del desengaño, y que el propio Husserl calificará como *La crisis de las ciencias europeas*.

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

tercio de siglo, se harán patentes en las concepciones de Heidegger. El propio Fiedler (1991) confirmará sus presupuestos en una clara reminiscencia baumgartiana:

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

Las profundas intuiciones de Fiedler, desde su origen fenomenológico, se concretarán en la dialéctica “artesanía-industria”. A ello habrá que añadir las ideas de Ruskin y Morris, que junto al trabajo de divulgación de Muthesius sentarán las bases de una interpretación práctica de la *sachlichkeit* husserliana. Aquí tendrá sentido la aparición de un elemento cuya relevancia para la arquitectura del siglo XX será fundamental: la pedagogía formal. En este momento, el final del simbolismo y del naturalismo se dará cita con el último expresionismo arquitectónico. La nueva idea del espacio tomará como referencia teórica las lecciones que en 1907, bajo el título *Ding und Raum* (1973), Husserl había propuesto para inaugurar toda una teoría sobre la fenomenología de la percepción. La nueva idea del espacio no se fundará sobre la intrínseca cualidad de elasticidad, de tensión, del impulso de los nuevos materiales, sino sobre la organización, la coherencia, la mecánica del trabajo humano. Aquí se harán patentes las conclusiones que posteriormente la fenomenología defenderá: la distinción “espacio-lugar” y el cuerpo como sistema de referencia. De este modo, y tal como más tarde recordará el propio Heidegger (2003a), el espacio será definido en relación con la actitud originaria de nuestro *ser-en-el-mundo*: un espacio que es al mismo tiempo distancia a superar (*entfernung*) y disposición de las cosas en un orden dado (*ausrichtung*), correspondiente a nuestro deseo de servirnos de ellas, a saber: un conjunto de lugares, distancias y direcciones en los cuales la subjetividad

misma está implicada y se modifica en su valor con nuestro cambio de posición en el conjunto.

Para la arquitectura del siglo XX, la forma comenzará a ser el estrato más actual de la realidad, siendo la superficie la referencia en la que aparecen los dinamismos de la subjetividad en su proceso de constitución. La construcción sobre la superficie representará la expresión de la constructividad propia de la conciencia. Por consiguiente, la arquitectura condicionará las relaciones vitales del sujeto con la realidad, determinando las dimensiones del mundo circundante, definiendo el espacio de la vida y del trabajo humano. Así, la arquitectura será una manifestación del espacio mismo en su construirse y reflejará la dimensión de la vida social en su complejidad y totalidad. Percibimos el espacio con todo nuestro "yo", en tanto punto nulo o célula de espacialización, incluyendo nuestra conciencia, nuestro cuerpo, descubriendo el espacio inmaterial de la apariencia, de la visión interna, de los fenómenos y de las creaciones ideales.

El espacio material no es solo un espectáculo que afecta a nuestra sensibilidad, sino una realidad que, en términos heideggerianos, está a la mano (*zuhandenheit*) en el acto mismo de percibir, de realizar un movimiento o un trabajo. Todos los momentos de la cultura humana se contextualizan en la organización y configuración de este espacio, y todo el sistema sensorial entra en juego para una mayor relación y una más profunda penetración en la realidad. Esta nueva espacialidad así adquirida está estrechamente ligada a la experiencia que la subjetividad misma adquiere en la operación con las relaciones formales del espacio circundante; por lo tanto es inseparable de la temporalidad de esta experiencia. El mundo circundante se transforma según una rítmica espacio-temporal que ya había sido apuntada por Klee y Kandinsky como traspaso o recuperación recíproca de fuerzas activas y pasivas, o como "líneas de tensión", es decir, índices de la constitución del lugar en un espacio propio en el que la subjetividad contribuye como punto de referencia constituyente.

En los albores del siglo XX, la vanguardia de las artes ya había dejado patente la necesidad de profundizar en el origen y desarrollo de las formas desde aspectos muy diversos: desde la perspectiva de Picasso o Juan Gris, hasta la fotografía de Man Ray o Eckner. El arte, en todas sus expresiones,

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

La pared se convertirá en una pantalla virtual en la cual proyectar la profundidad que se supone o anticipa más acá o más allá. El suelo terminará siendo el horizonte subjetivo de partida y el anclaje último de mi campo perceptivo en torno al cual el espacio se configura. Las superficies tendrán el objetivo de compensar o llenar el hueco de ese espacio, estableciendo una dialéctica de identidad entre lo lleno y lo vacío, entre espacio real y espacio figurado, suponiendo una espacialidad continua, ilimitada, elástica, adhesiva, impelente, como un fluido en el cual el cuerpo interno se mueve. Las posibilidades de esta profundidad y de esta plasticidad integradas a la superficie serán aprovechadas como recurso teórico por la arquitectura contemporánea. En este sentido, y ya desde el análisis fenomenológico más preciso, habrá que tener en cuenta tres referencias teóricas ineludibles:

- El concepto de “síntesis de cumplimiento” y la dialéctica de “lo vacío” (*leere*) y “lo lleno” (*fülle*), que serán cruciales en las investigaciones fenomenológicas de Edmund Husserl.

- El concepto de "espacialidad y corporeidad" y la teoría del "cuerpo" como teoría de la percepción, que aparecerá como núcleo fundamental de las reflexiones fenomenológicas de Merleau-Ponty.
- El concepto de "pliegue" y "ritmo" y la concepción de "superficie", que serán desarrollados en profundidad por la filosofía de Deleuze, *malgré lui*, como una fenomenología en el límite o como una fenomenología en estado virtual.

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

De este modo, el mundo que la arquitectura hace suyo no es el mundo prístino e inmóvil de la naturaleza, sino el *Lebenswelt*, el "mundo de la vida", ese suelo originario, infinitamente más extenso que la naturaleza sensible, que el propio Husserl habrá puesto en evidencia en una de las obras más determinantes para la cultura contemporánea: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (1991)¹, escrita entre 1934 y 1937. Este problema será crucial no solo para la filosofía contemporánea posterior, sino también para la reflexión sobre los fundamentos de la arquitectura, en cuyo análisis tal problema se verá expresado y adaptado, modificando los presupuestos teóricos de partida.

1 Buenos comentarios sobre la obra de Husserl pueden verse en: Paci (1968); Gómez-Heras (1989); San Martín (1993), y Montero Moliner (1994).

En esta nueva realidad, descrita en términos fenomenológicos, ya no tendrá valor el sentido de la gravedad, que era típico y determinante de la antigua forma arquitectónica. Por el contrario, comenzará a delinarse una nueva estática de las horizontales que, tal como defenderá la *Bauhaus*, busca contrarrestar la gravedad misma. La simetría bilateral, su orientación obligada sobre el eje central no tendrán más sentido. Una nueva idea de espacio se expresará en un equilibrio asimétrico y rítmico, superando la inercia y la forzada composición de la antítesis. La intuición fenomenológica de esta visión primordial de lo que se da, de lo que *aparece* superará todos los discursos programáticos, manifiestos y polémicas sobre la arquitectura moderna. La nueva estática fundada en el *lebenswelt* irá más allá de la fuerza de gravedad tradicionalmente expresada en las verticales, comprendiendo otras series de fuerzas no reductibles a la oposición del peso y del empuje, sino manifiestas en la tensión interna y recíproca de las masas: el principio de la pluralidad de los ejes y de los centros de equilibrio; la continuidad de la rítmica; la unidad, sucesión y continuidad de la propia realidad en su *aparecer*. Identidad y diferencia, desde los orígenes heraclíteos y parmenídeos, hasta las formulaciones deleuzeanas (Deleuze, 2006), habrán modificado la conciencia de que nuestro *ser* ya no precisa de la oposición del *no-ser*.

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

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

Esta extraña paradoja sería sublimada por Charles-Édouard Jeanneret-Gris, más tarde conocido por el seudónimo de "Le Corbusier", cuando en 1954, en *The modular*, llegase a escribir: "La naturaleza es ley y orden, unidad e interminable diversidad, sutileza, armonía y fuerza" (Le Corbusier, 1954, p. 25). La paradoja resultará de interpretar que los elementos prefabricados pudieran ser constituyentes de una composición finita y concluida, mas no de formas en potencia, elementos de una serie ilimitada que deberá desarrollarse, en términos fenomenológicos, según una rítmica de espacio y tiempo, es decir, según el desarrollo de un movimiento, operación o función. El urbanismo aparecerá como una consecuencia necesaria de desarrollo colectivo de esta concepción del espacio y del lugar. Por consiguiente, la arquitectura ya no actuará en un espacio determinado, sino que ella misma será determinante y originadora de un espacio.

La influencia de algunos autores como Mondrian que, *avant la lettre*, ya supieron aplicar una visión primordial de la fenomenología, en busca de esa *epoché* estética de la espacialidad aperspectívica, fue enteramente decisiva para el desarrollo de la relación "percepción-espacio-forma" en los desenvolvimientos contemporáneos de la arquitectura. Desde el uso de las retículas hasta la renuncia a los datos materiales del color, siendo

utilizado este como sitio espacial por las coordenadas lineales, se terminó rentabilizando un dinamismo básico: la superposición o identificación de percepción y forma. Este mismo recurso, de clara raíz fenomenológica, ejemplificado por Jeanneret en un *tour de forcé* a través de su célebre *Nature morte à la pile d'assiettes* (1920), será explotado hasta la saciedad por la arquitectura contemporánea. No debemos olvidar que Jeanneret y Ozenfant crearán ese mismo año la revista *L'Esprit Nouveau*, órgano oficial del purismo, cuyas bases teóricas descansaban en una determinada interpretación de los fenómenos a través del nexo entre sensación y estética.

La representación de *objets types* era una expresión de la búsqueda, quizá un poco *esotérica*, de las fuerzas con dominio sobre la existencia, sobre el *ser-ahí*, cuyo contraste y tensión debían poder ser traducidos a un lenguaje estético que consiguiera presentarse como un ámbito universal de comunicación. A través de un supuesto principio de visibilidad –principio de movimiento, y no de inmovilidad contemplativa–, Mondrian había reducido la pintura a una planimetría de zonas coloreadas, sustituyendo la representación plástica del espacio por una designación espacial pura, motivo fundamental para toda concepción fenomenológica. El *existenz-minimum*, que en principio pudo ser interpretado desde categorías sociales y económicas, aparecía como el *módulo-quántum* capaz de devolver a la intencionalidad operante del sujeto a una situación reducida de pasividad, semejante a la *epoché* fenomenológica. Su forma aparecerá como clarísima e inconclusa, continuable y reproducible hasta el infinito, en una especie de trance rítmico dominado por vacíos, lugares de indeterminación, retículas ortogonales y membranas, masas y dinámicas en circulación.

En este punto vale decir –y es un obligado cumplimiento hacer esta salvedad– que quizá sin la referencia a la polémica de la *Bauhaus* con la poética de De Stijl, el rumbo de esta habría derivado hacia las propuestas que Mondrian hubiera basculado en relación con una visión más primordial del método fenomenológico aplicado a las bellas artes, y que la percepción de Klee y sus concepciones de la forma, en tanto valor que se desarrolla y madura en el tiempo interior de la existencia humana, nos hubiera aproximado más a esa fulguración primitiva del arte, que el propio Klee

expresó en su *Ángelus Novus* y que Martín Heidegger supo pronunciar en su "Lección quinta" de *La proposición del fundamento*, al citar la frase mística de *Ángelus Silesius* (Heidegger, 2003b, p. 65).

Distorsión estructural de las formas y aparición virtual del espacio

Los desarrollos contemporáneos de la arquitectura en los inicios del siglo XX delimitarán el origen fenomenológico del primer postulado que marcará su más profunda transformación: el edificio tiene un valor de determinación espacial, es decir, un valor estético, solo para quien se sitúe dentro de su espacio y, no pudiendo objetivarlo al igual que el resto de las obras de arte, viva y opere en él. En este postulado podremos adivinar, una vez más, los presupuestos kantianos de la "tercera crítica". Kant expresa este proceso en la fundamentación del juzgar reflexionante, ligando el placer estético con el intento de aprehensión de las relaciones lógicas de las que emerge la forma de un "objeto". La facultad del juzgar reflexionante opera careciendo de una guía preestablecida y, sin embargo, tiene la continua necesidad de anticiparla, en una interminable búsqueda cuyo éxito no está previamente garantizado. A pesar de esta falta de garantías, es preciso que proceda sobre la base de esta anticipación (prolepsis), es decir, debe de prever la unidad bajo la cual pueda llegarse a pensar el caso, la multiplicidad de lo dado a la experiencia. La conciencia de esta experiencia es el placer estético, interpretado por Kant como una "vivificación de las facultades cognoscitivas", como un libre juego de entendimiento e imaginación en el que nada parece importar la existencia de los "objetos". Esta "vivificación" (*belebung*) es placentera en sí misma, aunque proceda de un mecanismo de marcado carácter regresivo que se caracteriza por un fracaso interminable del juicio (Kant, 2003, B 37, p. 173).

El concepto de "conformidad a fin sin fin" contiene la referencia a la reflexividad y a la autorreferencialidad de las relaciones que surgen de la naturaleza lógica de los "objetos" del arte. La forma estética de tales "objetos" surge de un intento imposible de partida, de conmensurabilidad o de adecuación de una forma lógica, que es relación reflexiva a través

de la mediación de un sujeto operador. Tal intento de adecuación se pierde indefinidamente en la propia reflexividad de la forma mediante operaciones básicas de identidad. La posible y aparente validez lógica de estas relaciones entraña un doble engaño, una trampa lógica que atrapa la facultad de relacionar intuiciones con conceptos, en un movimiento reflexivo sin fin y, en consecuencia, en una autorreferencia de las propias operaciones que intervienen en este sinfín reflexivo. El resultado se muestra como un bucle interminable en el que la forma estética aparece como una reflexión ininterrumpida sobre la reflexividad de sus relaciones lógicas. Su finalidad es aparente porque no tiene más fin que el retorno sobre ella misma. En consecuencia, la forma de tal "objeto" es juzgada en la mera reflexión sobre sí misma. Dos extraordinarias consecuencias de las formulaciones kantianas determinarán toda la teoría estética del siglo XX: la indeterminación esencial del arte y su comunicabilidad potencialmente intersubjetiva.

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

En la arquitectura, estos *vacíos* van a tener un papel fundamental al participar decisivamente en el ajuste del sentido. Será la indeterminación estructural que se exhibe en los *vacíos* la que promueva la necesidad de sentido. Tal dialéctica aparecerá descrita por Husserl, en primer lugar, en el tomo II de las *Investigaciones lógicas* y, posteriormente, en las sucesivas secciones del *Análisis sobre la síntesis pasiva*, sobre todo en su introducción,

al abordar el problema de la percepción justo antes de iniciar su análisis sobre las "síntesis de cumplimiento". La *leerbewusstsein*, la conciencia de vacío, desempeñará una función imprescindible en el proceso de percepción y en la génesis de sentido. De este modo, esta intencionalidad en el vacío contribuirá al cumplimiento de nuestras intenciones, y en esto Merleau-Ponty (2000) será concluyente: "Hay sentido para nosotros cuando una de nuestras intenciones está colmada, o cuando, inversamente, una multiplicidad de hechos o signos se presta, por nuestra parte, a una reanudación que los comprenda" (p. 436).

Se tratará, en definitiva, de describir cómo "lo vacío intenta apropiarse de lo lleno" y cómo "lo lleno parece devenir en un nuevo vacío" (Husserl, 1925, p. 7). Esta dialéctica, esencialmente fenomenológica, será el fundamento primitivo de la práctica arquitectónica contemporánea. El cumplimiento de la intención se caracterizará por un horizonte interno de incumplimiento y de una indeterminación todavía determinable. Tal discusión será retomada por Husserl, al abordar, en su *Análisis sobre la síntesis pasiva*, el problema de la "conciencia de sí en la percepción", en el apartado titulado "La relación entre lo lleno y lo vacío en el proceso de percepción y la toma de conocimiento" (Husserl, 1925, pp. 7-11). Lo vacío aparecerá en forma de transposibilidad como una indeterminación todavía determinable (Maldiney, 1977). Lleno y vacío, entrantes y salientes, huecos y lugares de indeterminación, cortes y resaltes serán la respiración, la sístole y la diástole de la pulsación de la materia. Las formas ya no serán más clasificables a priori como "masas", "volúmenes" o "superficies", puesto que estos valores solo serán reconocibles en un espacio preordenado y cierto, en una escena fija de la naturaleza. Mientras que las formas nacen con el espacio virtual que designan, también componen para la vida una escena de dimensiones infinitas como las de la vida misma, en la que ya no es posible distinguir entre espectadores y actores, acción y escenario, real e ilusorio, quieto y móvil, positivo y negativo.

Este dinamismo, descrito desde su fundamentación kantiana hasta su desarrollo fenomenológico en el siglo XX, se concretará en la práctica arquitectónica como distorsión estructural que hace posible una dinámica en la circulación, una tensión, un contraste y, en definitiva y en

términos fenomenológicos, una rítmica en la cual emplazar la virtualidad del espacio.

Trascendencia urbana de los espacios de indeterminación

No será hasta la publicación de las *Investigaciones lógicas*, libro imposible y banco de pruebas de la actitud fenomenológica, cuando Husserl proceda con radicalidad al *regressus*, donde el análisis intencional restituye todas las nociones al horizonte de la *aparición*; horizonte desconocido, olvidado o desplazado ante la ostensión del "objeto". Husserl mostrará definitivamente el "desajuste esencial" entre *lo-que-intentamos* y *lo-que-nos-aparece*. Será en la investigación sexta, en el desarrollo de "Los elementos de un esclarecimiento fenomenológico del conocimiento", donde el autor exponga el proceso de conocimiento como síntesis del "cumplimiento", desde sus diferentes grados (Husserl, 1982, pp. 593-686). En la construcción y diseño del espacio no hay una síntesis de "decepción" propiamente dicha, sino que la "indeterminación" de las propiedades complementarias es efecto de un "reconocimiento" que, aunque ya iniciado, fracasa en la unidad de su "cumplimiento".

Sartoris (1932), Giedion (1955), Pevsner (1958) o Kaufmann (1980), entre otros, darán cuenta de este mecanismo implícito en el análisis crítico de la arquitectura contemporánea. Si el espacio no es más una realidad cierta y corporal, sino un devenir o construirse saturado de vacíos y carente de colmados, del cual la arquitectura revela la ley dinámica interna o el esquema de agregación, no se impondrá como evidencia la imposibilidad de realizar o materializar el espacio, sino solamente la posibilidad de determinarlo en una sucesión ilimitada y discontinua de situaciones.

El caso más concreto de esta deriva teórica lo encontraremos en el uso del vidrio, que la *Bauhaus* pondrá en ejercicio como recurso lúdico e inconsciente de este dinamismo dialéctico. La vidriera destruirá la profundidad como vacío efectivo y practicable. El vacío y su indeterminación cesarán de manifestarse como efecto naturalista de masa o de penumbra atmosférica, para valer como mera hipótesis o posibilidad de espacio. La

faguswerk será un ejemplo clásico, oponiendo al principio canónico de homogeneidad del espacio el principio de su visibilidad. Las superficies tomarán cuerpo y espesor; los vanos se ahondarán, oscuros y profundos, en las paredes de ladrillos; las vidrieras llegarán a ser pantallas difusoras; las pesadas cornisas salientes darán realce a las puertas de ingreso; las masas se articularán por evidentes charnelas; las esquinas se transformarán en el ensamble de los planos. Esta plástica dinámica se expresará en la nueva idea de espacio que Frank Lloyd Wright o Adolf Loos plasmarán en el contexto europeo, del mismo modo que Lucio Costa y Oscar Niemeyer lo reinterpretarán en términos orgánicos, haciendo uso del *brise-soleil*, en tanto fachada reticulada de hormigón que permite la ventilación cruzada y la sombra tan necesaria en un clima tropical como el de Brasilia, o de los *Pilotis* de Jeanneret, que elevarán el volumen del edificio, incluyendo el vacío sobre el lleno de su estructura de emplazamiento.

Por su parte, Wright situará esta deriva fenomenológica, implícita en la actitud "natural" con la que nos arreglamos en el mundo, en la arquitectura como pura intuición de la realidad o plasticidad que se determina en el espacio mismo, sin afirmar en aquel espacio arquitectónico una naturaleza espectacular o convencional, sino la realidad misma en su ilimitada fenomenología. En el frente vidriado se ordenan las pilastras poco espaciadas, la alternancia de llenos y vacíos que parecían comprimidos, excavados o repujados a fuerza de cincel en lo vivo; allí también se encuentran las masas cuadradas de los cuerpos sobreelevados, aligerados por los techos en voladizo, expandiéndose libres en el espacio abierto, del mismo modo que en la pintura cubista el fondo lograba un nuevo peso espacial, suprimiendo la condición de certeza, transfiriendo las tres dimensiones a una cuarta en la que los valores, no pudiendo distribuirse y proporcionarse de modo ordenado, se integran recíprocamente, alcanzando el mismo grado de emergencia y, en definitiva, de fulguración. Los valores ya no se definen según una canónica sintaxis espacial, sino por la viva y palpitante sensación que manifiestan. Se comprende entonces cómo la luz misma es admitida a participar en el juego de las superficies y de las masas, de los llenos y de los vacíos, no siendo una cualidad del espacio natural, sino una cualidad interna de la forma, un elemento activo de su construcción.

La nueva arquitectura pondrá el puro hecho plástico desde su concepción fenomenológica, en tanto coagulación y precipitación del espacio por efecto del movimiento, que no puede ser acción o trayecto en un espacio dado, sino solo ruptura de una condición de equilibrio, desviación de ciertas constantes, derrumbe de los planos oblicuos y resbaladizas pendientes. La condición fenomenológica del movimiento, tal como será expresada por Merleau-Ponty en 1945 en su *Phénoménologie de la perception*, al abordar la concepción fenomenológica del espacio en el mundo percibido desde la espacialidad del propio cuerpo y desde su motricidad, se concretará en algunos recursos arquitectónicos: en la frecuencia de los planos oblicuos y sesgados, de su encuentro en ángulos agudos y obtusos, del desarrollo del edificio en diversas direcciones. Las premisas de Wright y Gropius, por ejemplo, partirán de una concepción del espacio en cuya determinación no existen límites estáticos y proporcionales.

En consecuencia, ningún punto del espacio estará determinado con seguridad. La pura delineación de volúmenes vacíos llevará a la ruptura de un sistema de equilibrio en la prolongación ilimitada de espacios vacíos a lo largo de las verticales y de las horizontales. La conciencia del límite de la noción común de espacio, fundada sobre la geometría euclidiana y sobre la extensión de los límites de la idea de espacio del mundo de los conceptos al mundo de los fenómenos, será coherente con una concepción no-euclídea patente en los desarrollos de Riemann y en las concepciones de Husserl. En esto Merleau-Ponty (2000) será concluyente:

Lo que importa para la orientación del espectáculo no es mi cuerpo tal como de hecho es, como cosa en el espacio objetivo, sino mi cuerpo como sistema de acciones posibles, un cuerpo virtual cuyo lugar fenomenal viene definido por su tarea y su situación. Mi cuerpo está donde hay algo que hacer (p. 265).

La obra profética de E. Strauss: *Del sentido de los sentidos. Contribución al estudio de los fundamentos de la psicología* (2000), aparecida en 1935 y traducida al francés en el año 2000 por Georges Tines y Jean-Pierre Legrand, profesores de la Universidad de Lovaina, tuvo un fuerte influjo en el desarrollo de la psicología fenomenológica y en la interpretación de las

formas contemporáneas. No obstante, habrá que esperar a la publicación de la obra de Merleau-Ponty para ver realizadas todas las consecuencias teóricas que la propia ortodoxia fenomenológica había planteado en torno a la experiencia del espacio, de la profundidad, del movimiento y, sobre todo, del espacio vivido (Álvarez, 2011).

Llevado hasta sus últimas consecuencias, este concepto de espacio-tiempo nos habrá de conducir a una nueva concepción del urbanismo, a partir de la cual el principio de la *forma abierta*, en clara resonancia de las concepciones de Wölfflin, será capaz de integrarse en el espacio y, en definitiva, en sí mismo. De este modo, Mendelsohn, Van der Rohe y el propio Gropius representarán una vanguardia con claras resonancias teóricas, en la que a la mera estructura de planos sucederá la plástica de llenos y vacíos. Forma y movimiento ya no serán concebidos como momentos complementarios pero separables en el conjunto, sino que nacerán de la misma intuición y se expresarán en la misma realidad formal. Vacíos y llenos no serán ya elementos antitéticos que un juego refinado de subdivisiones y frecuencias puede aproximar hasta una diferencia mínima, sin fundirse e identificarse plenamente, haciendo del vano físico un lleno formal, y a la inversa, sino que serán la misma realidad plástica que el diseño constructivo modula, flexiona y modifica con libertad creadora. Lo lleno y lo vacío habrán de coexistir como valores de igual sentido, pero graduables de acuerdo con una gama infinita en cantidad y calidad. Esta conclusión nos recordará a las alusiones explícitas del propio Husserl (1968), al describir esta dialéctica en el movimiento que permite intuir cómo "lo vacío intenta apropiarse de lo lleno" y cómo "lo lleno parece devenir en un nuevo vacío" (p. 7).

En otros contextos artísticos, la misma dialéctica será explotada como concreción fenomenológica de un dinamismo básico de la experiencia. No debemos olvidar que posteriormente algunos análisis como los de Ingarden sobre los "lugares vacíos", en clara resonancia con el concepto de "fragilidad" (*hinfälligkeit*) que Becker había planteado en 1929, estarán en concordancia con las tesis que la teoría estética defenderá desde una perspectiva fenomenológica, al tratar de la "indeterminación" esencial de las propiedades estéticas y del fenómeno del "cumplimiento"; en definitiva, de la dialéctica de "lo lleno" y "lo vacío" (Álvarez, 2009). Tales análisis

exportarán el mismo modelo de explicación a la teoría de la literatura. En la búsqueda de los condicionamientos formales o repertorios de estructuras que producen lugares de indeterminación, Iser (1989) procederá al análisis fenomenológico que extrae de los trabajos de Ingarden, en específico de *Concreción y reconstrucción* (1989). Los “lugares vacíos” no serán representativos de un defecto formal, sino que se presentarán como condiciones de posibilidad de la “efectividad estética”, es decir, de la *aparición* de la obra de arte. La “indeterminación” formal, siguiendo las consideraciones kantianas de la *Crítica del juicio*, será una condición de “eficacia” estética.

Tal incertidumbre exigirá el continuo concurso de la subjetividad en un esfuerzo de “cumplimiento”. La necesidad de “completar” estos espacios incompletos suscitará la participación del sujeto receptor, en una especie de reclamo que nos recuerda el concepto sartreano de “llamada” (*appel*) como intento de la conciencia de integrarse en el proyecto ajeno, sin por ello dejar de lado el propio (Sartre, 1964, 1983). A este respecto, será en la citada obra *Qu'est-ce que la littérature?* en la que Sartre hará referencia tanto a la distinción entre los contextos de “producción” y “recepción” como a la exigencia de este “cumplimiento” por parte del sujeto receptor. Las técnicas de cortes, de fragmentación, montaje o segmentación, tal como son denominadas en este contexto teórico, pondrán en juego las determinadas “expectativas” y el funcionamiento que desempeña la “anticipación” (prolepsis), como ya hemos expuesto a lo largo de nuestro análisis sobre la práctica en la arquitectura. La propia “estética de la negatividad”, en los planteamientos teóricos de Adorno, recuperará esta potente intuición, siguiendo toda la tradición anterior e incluyendo las consideraciones fenomenológicas de Husserl, para confirmar el presupuesto básico para toda la estética posterior: “El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas [...] La zona de indeterminación entre lo irrealizable y lo realizado es la que constituye su enigma” (Adorno, 1971, pp. 171-172). De ahí que gran parte de su análisis transcurra en torno al concepto de “negación estética” como expresión del “fracaso” anunciado por Kant en la interrupción del juicio y en la consiguiente intensificación de la experiencia ordinaria.

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

Conclusión

Sistemas de articulación en el vacío: ritmo y espacio

Hagamos una breve incursión en la descripción fenomenológica del "ritmo". Citaremos cuatro obras fundamentales. La primera es una referencia inexcusable y forma parte de la publicación de los últimos manuscritos de la *Husserliana*, estenografiados por Husserl y editados en 1966 por Fleischer a partir de los archivos Husserl en Lovaina: *Análisis sobre la síntesis pasiva (1918-1926)*. La segunda obra será la actual investigación de Marc Richir, titulada *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations* (2000), donde el autor reubicará la herencia de la ortodoxia fenomenológica en los nuevos planteamientos de la fenomenología contemporánea. La tercera de las referencias será el citado libro de 1973, *Regard, parole, espace*, donde Maldiney, en su capítulo titulado "L'esthétique des rythmes", describirá esta noción que posteriormente, veinte años después, aparecerá en su trabajo *L'art, l'Éclair de l'être* (1993), bajo la definición de su propia condición inobjetivable.

Por último, una referencia ineludible será la obra de Garelli: *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité* (1991), en la cual describirá el despliegue rítmico de las “obras” de arte, volviendo a tener presente el fenómeno de “incumplimiento” que estaba en la base del fracaso o interrupción del propio proceso de constitución objetiva de la realidad y de su relación con la apariencia (Vattimo, 2008). Su trabajo comenzará ya con una introducción acerca *De la primauté du monde préindividuel sur l'étant individué*, donde el análisis de la “reflexión” kantiana conducirá hacia una meditación minuciosa sobre la creación artística a partir del orden pre-individual, pre-reflexivo y pre-simbólico, y a partir del pensamiento de Heidegger, Merleau-Ponty, Simondon y Richir. Los ritmos de configuración y el juego de vacíos recobrarán la vieja idea kantiana de una “cohesión sin conceptos” tras la tiránica continuidad homogénea del flujo temporal, en el espacio originario de una resonancia entre elementos hiléticos, discontinuos, a distancia, que describirán una topología primitiva donde el sentido asiste a su propio nacimiento. Para no profundizar en exceso en las hondas descripciones fenomenológicas, apuntaremos someramente algunas cuestiones que la práctica de la arquitectura contemporánea pondrá en evidencia desde la misma actitud natural con la que logra alcanzar su eficacia.

El objeto de las síntesis pasivas será esta cierta “armonía” o “resonancia” entre elementos que de por sí son inarticulados. Este “recubrimiento” (*deckung*) no se fundará en la “continuidad” propia del tiempo. Será más bien un *glissement* (*überschiebender*), deslizamiento o traslación, en un “caos” de protoimpresiones originarias. Ello aportará no solo recursos para el *ordo doctrinae* de la fenomenología, sino, sobre todo, una descripción de la oscilación fenoménica en la que tenemos experiencia del espacio en las artes. En efecto, hemos hablado de este “caos” y lo hemos hecho como “correlato” de una “armonía” (*harmonie*). La modulación de tal “armonía” sería una modulación de las relaciones en tal *glissement*; en definitiva, la modulación de la unidad de los campos sensibles, en tanto unidades fenomenológicas o fenómenos. Creemos que algo parecido ocurre excepcionalmente en todas las artes y, más concretamente, en la arquitectura, que sin llegar a la constitución de objetividades, tal “resonancia” es capaz de ser modulada hasta dejarnos atrapados en una

"cohesión sin concepto", que ya no es tal "cohesión" *en sentido fuerte*, sino más bien puras transiciones en la inmanencia de la subjetividad con una gran eficacia afectiva. Esta correlación entre la "armonía" (*harmonie*) y la "falta de armonía" (*disharmonie*) va a ser, de cualquier manera, "ritmo".

La importancia de los "vacíos" y de las "discontinuidades" nos mostrará la reactividad del arte y, en nuestro caso, de la arquitectura, en contraposición a la intencionalidad longitudinal de la autoconstitución del "yo". Es aquí donde asistiremos a la "transformación", que Maldiney (1993) caracterizará de la siguiente forma:

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

El espacio dejó de ser una medida para ser una realidad en la cual se vive, se habita; un límite en el cual se concreta –o se intenta indefinidamente concretar– una realidad. A la mera estructura de planos sucede la plástica de llenos y vacíos. El cuerpo más alto compensa, mediante la pared curva, el ancho del cuerpo más bajo, y el ritmo espacial no está ya determinado por el calculado equilibrio de impulsos centrífugos y centrípetos, sino por el hondo y originario ritmo espacializante y temporalizante de llenos y vacíos. Desde la primera idea del edificio de la *Bauhaus*, en Dessau, que constituye la obra maestra de Gropius y de la arquitectura contemporánea, el urbanismo se ha concebido como la arquitectura, en su sentido más originario, de una sociedad activa y operante, en progreso, del mismo modo que la vuelta a la monumentalidad –que quizá podamos ver en el talento épico, megalómano y neo-faraónico de algunas de las actuales propuestas, lúcido diagnóstico de una época de crisis profundas– nos recuerde que el urbanismo nace de esa contradicción. Así, trata de condicionar la existencia a la aceleración productora que la amenaza de preservar el valor del *ser-ahí* en una estructura necesariamente colectiva.

Es una idea cuya historia, de Owen a Fourier, terminando en algunos proyectos utópicos como el de Le Corbusier en la *Ville contemporaine* de 1922, trata de resolver el problema entre la economía de la producción y la economía de la habitación. Desde la mitología naturalista de Wright hasta la mitología de Van Doesburg, la ilimitada fenomenología de la constructividad nos ha mostrado cómo la forma es, tal como Kant había anunciado, el medio por el que se expresa el arte y, por consiguiente, la arquitectura.

La fuerza del emplazamiento, su principio de desarrollo, los diferentes sistemas de distribución, su distorsión, los límites de su invención, todo ha de ser traducido al *aparecer* del espacio en su lugar, en el suelo mismo donde el espacio se demora interminablemente en su condición de fenómeno. De este modo, podemos contemplar atónitos la durabilidad, estructura, osadía, incluso temeridad, el juego de abstracciones vitales y cualidades esenciales que componen el legado de la imaginación. La Villa de Saboya (1928-1931), el pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona (1929), la Casa Schröder, la Casa de la Cascada en Pensilvania, la fascinante capilla de Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp (1950-1955), o la nueva ciudad de Chandigarh, así como el controvertido Plan General de Brasilia constituyen los legados sólidos de una lectura constante de la descripción fenomenológica que el propio Husserl advirtió y que, serenamente, supo resumir en su manuscrito D17, realizado entre el 7 y el 9 de mayo de 1934, bajo el enigmático título *La tierra no se mueve*:

Solo el suelo de la Tierra, con su espacio circundante de cuerpos, puede hallarse constituido de manera originaria [...] El sentido de lo Terrestre se enraíza y encuentra su centro de orientación en mí y en el nosotros más restringido de los que convivimos (Husserl, 1940, pp. 307-325).

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

La arquitectura contemporánea habrá sabido explotar unos recursos efectivos, cuya fundamentación teórica descansa en los dinamismos básicos de la subjetividad *in fieri*, en su proceso de constitución de la realidad objetiva. Pero, una vez más, la práctica artística ha preferido disfrutar de tal fenómeno, que especular sobre su intrínseca naturaleza, con el agravante de que tal especulación implica, en la mayor parte de los casos, una cierta perversión, la propia de la actitud filosófica frente a la actitud natural. No obstante, es un hecho palmario que la historia de la arquitectura nos ha mostrado el proceso activo y actual de la conciencia, más allá del racionalismo y del psicologismo.

El espacio ya no se articula en construcciones geométricas, sino que se da en la ingenuidad y en la finitud de la sensación. La arquitectura no tiene otro límite de espacio que el horizonte físico de su ambiente inmediato. Por virtud de la arquitectura, como un prodigioso instrumento espacial, se constituye en forma, se produce en valores precisos de línea y color. El edificio no expresa el mundo en imagen, sino que imprime al mundo la forma o la estructura de la conciencia; es un medio a través del cual se cumple y renueva continuamente la experiencia de lo real. De ahí la necesidad de perímetros libres y movidos, modelados sobre la elasticidad de las plantas, o de los vanos que se abren en todas las direcciones, aun hacia el cielo, que también es un ambiente o "circunstancia". De ahí la ligazón de las estructuras por medio de vivos tentáculos constructivos. De ahí también la aspiración de llevar este delicado instrumento constructivo al alcance de todos, de suspender la construcción en el vacío, señalando el límite de planos imaginarios más allá de los cuales el vacío continúa y se introduce en lo vivo de la construcción, de tal modo que cualquier elemento formal, tanto de la naturaleza como del edificio, no se da más como el valor de un sistema, sino como una lúcida e inmediata sensación. Toda obra habrá de ser una inmersión en la realidad, el descubrimiento de un estrato más profundo, la unión de imprevistas ligaduras con el mundo de los fenómenos y con las síntesis que la subjetividad efectúa en su continuo investir sobre la realidad. Más allá del logro de sus fines prácticos y del cálculo, el diseño debe ser el producto del deseo y de la pasión humana.

Referencias

- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische theorie*. En *Gesammelte Schriften* (vol. 7). Francfort am Main.
- Adorno, T. W. (1971). *Teoría estética*. Barcelona: Taurus.
- Álvarez Falcón, L. (2009). *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Horsori.
- Álvarez Falcón, L. (2010). Lo impensado de la no-filosofía: Merleau-Ponty 1908-2011. *Análisis, Revista Colombiana de Humanidades*, 75. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Álvarez Falcón, L. (2011). *La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty 1961-2011 (siete lecciones)*. Madrid: Eutelequia.
- Becker, O. (1929). *Von der Hinfälligkeit des Schönen*. Halle: Festschrift für Husserl.
- Deleuze, G. (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fiedler, K. (1991). *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Garelli, J. (1991). *Rythmes et mondes*. Grenoble: J. Million.
- Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Giedion, S. (1955). *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Hoepli/Científico-Médica.
- Gómez-Heras (1989). *El a priori del mundo de la vida*. Barcelona: Anthropos.
- Gropius, W. (1923). *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*. Weimar: La Bauhaus.
- Heidegger, M. (1996). *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum*. St. Gallen: Erker-Verlag.

- Heidegger, M. (2003a). *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Heidegger, M. (2003b). *La proposición del fundamento*. Barcelona: El Serbal.
- Husserl, E. (1925). *Phänomenologische Psychologie*. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1940). Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur. En M. Farber (Ed.). *Philosophical essays in memory of Edmund Husserl*. Cambridge.
- Husserl, E. (1966). *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1968). *Logische Untersuchungen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Husserl, E. (1969). *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*. La Haya.
- Husserl, E. (1973). *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1982). *Investigaciones lógicas 1 y 2*. Madrid: Alianza.
- Husserl, E. (1985). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Crítica.
- Ingarde, R. (1989). Concreción y reconstrucción. En R. Warning (Ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Ingarden, R. (1960). *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen.

- Ingarden, R. (1968). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt.
- Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning (Ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Kant, I. (2001). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Kaufmann, E. (1933). *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und entwicklung der autonomen Architectur*. Viena: Passer.
- Kaufmann, E. (1980). *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Le Corbusier (1954). *The modulator*. Londres.
- Le Corbusier (1976). *El modulator. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Barcelona: Poseidón.
- Maldiney, H. (1973). *Regard, parole, espace*. París: L'Âge d'homme.
- Maldiney, H. (1977). *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: J. Millon.
- Maldiney, H. (1993). *L'art, l'Éclair de l'être*. París: Collection Scalène, Éditions Comp'Act.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Montero Moliner F. (1994). *Mundo y vida en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Natorp, P. (1887). Über objektive und subjektive Begründung der Erkenntniss (Erster Aufsatz). *Philosophische Monatshefte*, 23, 257-286.

- Paci, E. (1968). *Función de las ciencias y significado del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pevsner, N. (1936). *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*. Londres: Faber & Faber.
- Pavsoner, N. (1958). *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Richir, M. (2000). *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*. Grenoble: J. Million.
- San Martín, J. (Ed.) (1993). *Sobre el concepto del mundo de la vida*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sartoris, A. (1932). *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Milano: STUCCHI.
- Sartre, J. P. (1964). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (1982). *L'Imaginaire*. París: Gallimard.
- Sartre, J. P. (1983). *Cahiers pour une morale*. París: Gallimard.
- Straus, E. (2000). *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: J. Million.
- Vattimo, G. (2008). *El arte tras la obra de arte*. Madrid: Universidad Europea de Madrid, grupo de investigación (Inter)sección Filosofía-Arquitectura.