

UCEN / FINARQ / Escuela de Arquitectura y Paisaje.

Línea: Desarrollo de la Docencia. Formación Académica del Arquitecto

Programa: Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanos y del Paisaje.

Proyecto: Aprendizajes Significativos. Investigación en Aula.

Archivo: CORPO 2 ARQ (7 págs./tiempo de lectura: 45 minutos)

CORPO & ARQ PARA PRIMERIZOS

Alfonso Raposo M.

El presente texto es uno de varios intentos de “ultra síntesis de materias”, o bien “anuncios” que diversos arquitectos y docentes han intentado elaborar, para los estudiantes primerizos. Se trata de mostrarles una especie de cartografía gruesa de las principales rutas que deberá recorrer mientras sea estudiante de la Carrera de Arquitectura, es entonces algo que resulta paralelo a la esquemática figura de la malla curricular. Vallamos entonces:

A raíz de que nosotros, los seres humanos, no somos Ángeles, no tenemos otra opción de vida que la que nos brinda el cuerpo y, a diferencia de la vida angelical, la nuestra, no es eterna. Nuestra vida, por naturaleza, está racionada y esta ración no es una cuota fija para todos. Somos seres para morir cuando en la vejez se acabe nuestra cuota y eso, siempre que cuidemos la vida que tenemos en nuestro cuerpo, con miras a **la longevidad**. Si eso queremos, no tenemos otra opción que hacernos cargo del cuerpo y de la mente y aprender a cuidarlos, para mantener en alto eso que hemos llamado **salud** y aprender algo respecto de eso de “**Mente sana en corpore sano**”. No es fácil, la salud tiene aspectos que a su vez se fragmentan en sub-aspectos. Yo tengo que recurrir a los especialistas de la vida del cuerpo recurrentemente. Actualmente están en lista de profesionales que me revisan periódicamente y a cuyas lógicas prescriptivas me atengo: una **dentista**, un **cardiólogo/a**, un **neurólogo/a**, un **endocrinólogo/a**, un **oftalmólogo/a**, un **dermatólogo/a** y un/a **médico/a general**. También he necesitado, aunque tan sólo en dos momentos, recurrir a un@ **psiquiatra** para que certifique mis estados de estrés. Espero no tener que recurrir a un **oncólogo/a**.

Hay entonces un conjunto de condiciones del vivir entre las cuales la primera es **la habitabilidad de nuestros cuerpos y nuestra mente**, en un marco cambiante de intemperies que pueden pasar desde frío al calor, y que por tanto necesita de **cobijo**, abrigo, provisiones y soportes alimentarios y seguridad frente al cambiante futuro.

La palabra clave iniciática de esta reflexión sería entonces la de **cobijo**, expresión que sería análoga a la de “madriguera”. Ese lugar donde los seres de la fauna protegen sus vidas ateniéndose a los ritmos de la naturaleza, el de los días y las noches, el de los inviernos y veranos, el de los años secos y calurosos y el de los años fríos y lluviosos.

Digámoslo ya, Esta ruta de reflexión nos conduce a lo que hoy llamamos **arquitectura vernácula**, una forma de práctica constructiva cuyas lógicas folks se cultivan hasta hoy en día, “siguiendo el ejemplo y la tradición”, al amparo de acciones protectoras de estas culturas

ancestrales, algunas de las cuales alcanzan un gran desarrollo y se incorporan al cambio tecnológico llevándonos a sucesivos avances de la ARQ (**arquitectura**) y a su historia hasta nuestros días. Una palabra clave que surge aquí es la de **“intemperie”**, la traemos a cuento porque para evitarla es que surgieron y desarrollaron las formas de **cobijo**.

Todo anduvo bien como reflexión hasta que los filósofos se pusieron a pensar sobre qué sentido cobijante pudieron haber tenido aquellas enormes piedras dispuestas formando lo que se denominó **“dólmenes”** y **“menhires”**, a veces formando **“crómlecs”**. Irrumpieron entonces las primeras reflexiones que ulteriormente conformaron la **Teoría de la arquitectura**, y con ella, prosperó la idea de que la magnitud del esfuerzo humano por constituir estas obras de grades cuerpos pétreos, había surgido de la creencia en un más allá, en un espacio sobrehumano donde viven los dioses, los dueños de los ritmos del tiempo: el pasado, el presente y el futuro, los organizadores del tiempo de la vida y de la muerte. Así, estas obras impulsadas por el poder sacramental confiado a la mente humana tenían por objeto el conformar lugares de encuentro de los humanos con los dioses, supremos hacedores de la vida.

Hasta aquí lo relativo a la salud del **cuerpo**, pero también hay que tener presente la **mente** y su relación con la **corporeidad** y las **corporalidades**. Pero más complejamente están las **corporalidades**, operativas a través del habla nutrida de lenguaje, provenientes del pensar y ordenar como saber desde las **artes**, las **culturas** y las **ciencias**, atendiendo a que esta diversidad de nombres del cuerpo, da cuenta de pluralidad de dinámicas para **concebir**, **vivenciar** y **representar** la condición corporal de la existencia subjetiva, colectiva o social, la que, a su vez, opera con una mezcla de pensamientos emocionados.

Pero no olvidemos que todo cuerpo viviente necesita un lugar donde estar protegido, un cobijo, o más exigentemente, construir una cotidianeidad en la **permanencia precavida**. Por modesta que sea la obra arquitectónica debe concebirse erguida, pintosa, nunca cabizbaja, aun cuando se vista con ropa usada. Hay algo de dignidad en ello y eso es lo que debe lucir.

Demos otro paso. Eso es lo que actualmente se denomina **“vivienda digna”**. Podría pensarse que la respuesta se encuentra cuando decimos: **“Bueno ya”**, pero no, no se trata de una concesión generosa, se trata de un **“derecho”**, del **“derecho a una vivienda digna”**. ¿ya?

Si supusiéramos que ya tenemos la **“vivienda digna”** y el derecho a tenerla, no demoraríamos mucho en percatarnos que tenemos que salir a comprar nuestros alimentos. Neruda nos lo recuerda: *“sin mesa ¿dónde vamos a comer? ¿dónde nos sentaremos si no tenemos sillas? Y sin zapatos, ¿cómo vamos a dar la vuelta al mundo? Hay tanta piedra en el camino”*. Tenemos entonces que ganarnos el pan nuestro de cada día con el sudor de nuestra frente. No tenemos el privilegio del **“maná”** caído del cielo. Frente al hambre, no nos queda otra que el **“tugar-tugar”** y salir a buscar, porque el que busca encuentra. Ciertamente, no pierdan el tiempo buscando el paraíso. Ya sabemos que nadie nos expulsó de ningún paraíso.

No olvidemos eso que llamamos **“intemperie”**, dura e impertérrita a veces, amable también a veces. Frente a ella no queda más que encontrar un lugar, un lugar donde uno pueda morar y domiciliarse. Es muy importante que sea un lugar a donde pueda entrar y de donde pueda

salir libremente. Ello requiere la complementariedad de lugares a donde llegar y desde los cuales normalmente pueda volver haciendo uso apropiado de la movilidad disponible.

Las fallas en estos aspectos son humanamente graves, pueden conducir a lo que hoy llamamos a todo esto: ser **“personas en situación de calle”** o en casos más proactivos, a integrarse a algún grupo de **personas “okupas”**. Están también los/las que sin aviso se van para nunca más volver. En nuestro país, la lista de personas extraviadas de la PDI no es menor.

Omitiremos aquí describir el accionar de la economía en el espacio urbano: **el espacio de producción** (*industrias*) el **espacio de distribución** (*el transporte*), **el espacio de intercambio** (*comercio*) y **el espacio de consumo** (*los hogares*)

Así la **ciudad** en que vivimos residencialmente, aparte de las zonas de hogares familiares y sus múltiples formas de demandas de consumo, hay también unas zonas de ofertas de bienes durables y perecibles. Hay almacenes, emporios multitiendas, ferias, o bien, streaps centers, supermercados, patios de expendio al por mayor, y lugares de expendio al por menor, de pan y comidas, a veces remitido a domicilio.

Ya habrán captado que no se trata sólo del **“derecho a una vivienda digna”** sino también del **“derecho a la ciudad”**, en especial a **“la movilidad urbana”**.

¿Tenemos ya el cuadro completo?, pues no lo crea. Se nos olvidó un detalle: **sin dinero y sin crédito** ¿Cómo vamos a comprar?, y ¿si mi jornal, salario o sueldo no me alcanza? O peor, ¿y si estoy cesante? Parece que necesitaremos también aprobar **“otros derechos”**.

Pero para eso tenemos que ir atrás y empezar por **“ciudadanía”** y no cualquiera, una que reconozca su dignidad, que sea crítica y consciente de sí misma, que entienda que lo que necesita es una especie de **“Apruebo Dignidad”**, más afinado. Por ahora estamos en una sociedad en que la mayoría de sus miembros se encuentra en situación de pobreza, bajo la conducción de una minoría en situación de extrema riqueza.

Creo que ya tenemos el cuadro básico. No lo perdamos de vista. Volvamos entonces a lo esencial de la arquitectura, a la **corpo-arquitectura**. El grueso de la arquitectura se concentra en las ciudades y la parte destinada a la vivienda es la que determina su extensión y lo será, por mucho que la vivienda la hagamos en altura: **“torres multifamily”**

Concentremos la atención en la vivienda. Un perspicaz autor¹ lo hizo y lo resumió del siguiente modo: la vivienda es el **“espacio de consumo”**. Todo lo que compramos en los lugares de venta, lo llevamos a casa y allí lo guardamos y consumimos. Ahora bien, lo que sucede en los lugares de venta de bienes o servicios, es que, si encuentro lo que busco, lo compro, en efectivo o a crédito, por tanto, lo que ocurre es, un *intercambio*. Podemos resumir todo esto con la expresión **“espacio de intercambio”**. Hasta aquí vamos bien, pero queda en el aire la pregunta: ¿cómo llegaron los bienes (*durables y perecibles*) allí? Es obvio que hay muchas personas transportando y distribuyendo estos bienes, lo cual implica que

¹ El perspicaz autor al que me refiero, Manuel Castells, se percató que había otros espacios que no eran de producción, ni de distribución ni de consumo. Lo que hizo entonces, fue tomar esos espacios y ponerlos en cajas que fueron etiquetadas con la expresión **“espacio simbólico”**.

hay en la ciudad algo que, en síntesis, podemos llamar un **“espacio de distribución”** (*esto es básicamente vialidad, estacionamientos y patios de carga y descarga etc.*). Hay móviles marítimos, aéreos y finalmente terrestres, para hacerlo, que hoy día están organizados como sistemas articulados de movilidad, motorizados y no motorizados. Volveremos a este tema más adelante. Nótese que detrás de este cuadro de interacción de procesos espaciales hay un tipo de dinámica que la hace posible, se llama **“movilidad”** (peatonal, ciclística, y motorizada). Por consiguiente, se requiere **“espacios de movilidad” o de distribución** apropiados para los distintos modos “modales” de movilidad de cargas y de cuerpos principalmente humanos con o sin mascotas.

Pero aún no se completa el rompecabezas. Falta lo fundamental. ¿Quiénes y donde producen los bienes y servicios que compramos? Aquí aparecen en escena las industrias, las fábricas con sus gerentes, empleados y trabajadores ocupando **“espacios de producción de bienes y servicios”**, estos son por una parte **los talleres, las fábricas, las industrias**, hasta llegar a configurar **barrios y aún ciudades industriales**. Hubo un tiempo en que en nuestro continente no teníamos industrias. Entonces importábamos los bienes durables desde Europa.

Pero no nos olvidemos de los servicios. Por ejemplo: Clínicas (Oftalmológicas, odontológicas,) Consultorios de: médicos, abogados, arquitectos, ingenieros, etc.

El autor sistematizador de todo lo explicado anteriormente, hubo de reconocer otro tipo espacios que se le quedó en el tintero, para el cual propuso la denominación de **“Espacio simbólico”**, (*por ejemplo: la Plaza de Armas de la comuna de Santiago, la Plaza Baquedano, el templo votivo de Maipú, los museos, las catedrales e iglesias, etc.*). Estos simbolismos del espacio urbano tienen diversas formas de expresión. Algunas han sido catalogadas como tipos de **patrimonio arquitectónico**, desde las **Zonas Típicas** hasta los **Monumentos Nacionales**, algunos de los cuales alcanzan la categoría de **Patrimonio de la Humanidad**.

Ya estamos frente Sistema de Transporte Colectivo de pasajeros desplazándose sobre la vialidad urbana, con sus conectores a nivel, a desnivel (a sobre nivel y subterráneos)

Para no involucrarnos, miremos por las ventanas: pasa raudo un helicóptero, sabemos de ipso facto que hay alguna plataforma llamada helipuerto en alguna parte. Ahora, pasa uno de los grandes aviones y sabemos que hay una trama de **aéreo-puertos** nacionales e internacionales especializada en transportar lo cuerpos vivos de los humanos cuya corporalidad esta recogida por la **antropometría** ajustada de sus cuerpos humanos.

La tarea de reconocer **espacios apropiados** (a la condición comportamental de los seres vivos, en particular los humanos) es compleja, está compuesta de planos interactivos superpuestos. Están también algo que ha sido denominado **“espacios de permanencia”** y aún, algún **“Hall de pasos perdidos”** que impregna todo lo que hemos estado mencionando. Digo esto porque **ese es el asunto nuclear de la Arquitectura**.

Nóveles jóvenes estudiantes. Hasta aquí la visión más o menos solvente, que comparto, pero aún no llegamos a **donde estoy parado yo y Ustedes**: la carrera de Arquitectura y la carrera de Arquitectura del Paisaje, UCEN, Escuela de Arquitectura y Paisaje. Hay asuntos a considerar aquí. Se trata de las especialidades de las edilia: Una: los **Edificios educacionales** (parvularios, escuelas primarias o básicas, liceos, educación especial, educación superior,

ciudades universitarias, etc.), Otra: **Arquitecturas:** de renta residencial (*Torres Multifamily*) o de Oficinas, y varias otras: **Hotelera** (*tipos según estrellas*), **Ferroviaria**, **Portuario marítima y Aereopuertos y areódromos**, **Industrial**, **de Bodegaje y stock**, **Comerciales** (*Locales comerciales, Almacenes, Emporios. Streaps centers, Supermercados, Malls, etc., etc.*)

Podríamos seguir más allá y adentrarnos en el territorio pantanoso clasificatorio de las tipologías edilicias. Por ejemplo, todos comenzamos por allí (Escuela o Colegio) entregando nuestra condición de párvulos, de niñez y pubertad y nuestra adolescencia a la corriente socializadora educacional. Aún recuerdo mis años escolares: las salas de clase y el ancho patio y gimnasio de la **Arquitectura Educacional** de la **Escuela primaria** y el paso a las **Aulas Secundarias** del **Liceo de Hombres**. Después pasé un año habitando la **Arquitectura de Regimientos** haciendo aprendizajes de instrumentalización del cuerpo y las armas para ejercer violencia en nombre de nuestro país hasta que, “el enemigo” rindiera su vida por el suyo, o depusiera sus armas.

Después llegó el día de pasar a habitar edificios universitarios, desde la **Arquitectura de los Campus de Educación Superior**, hasta las **Ciudades Universitarias**. He pasado la vida en ellos.

Pero la vida humana reclama otros espacios: La **Arquitectura Hospitalaria**. Las tareas que allí se desarrollan apuntan al sueño de que nadie de los que ingresa allí vaya a dar a un Campo Santo. (*En la actualidad, simplemente no reciben a los adultos mayores en riesgo de morir.*)

La vida ciudadana de un país, región o comuna, requiere de **Arquitectura Cívica o Gubernamental**, desde los Edificios Municipales y los Edificios Ministeriales hasta los Barrios Cívicos o **Centros Administrativos Nacionales**, modalidad intentada por otros países de Latinoamérica.

Abramos otros campos de despliegue de la Arquitectónica que nos enseñó el maestro. Uno es el espacio artístico cultural (Sugerencias: *Museos, Salas de Teatro y de Conciertos*). Otro es el religioso (Sugerencias: *Catedrales, Iglesias, Capillas, hornacinas de animitas*)

Miremos esos en que el dominio de la fortaleza humano-corporal va más allá de lo cotidiano. Supongo que ya lo adivinaron. Se trata de aquellos que necesitan *cancha tiro y lado*, esto es *escenarios de competencia, canchas, polideportivos y estadios*.

Una sola palabra y se abrirá un mundo: OLIMPIADAS. Hagan una lista de todos los modos de competir y necesitaran varias páginas. Sugerencias: *Las del atletismo las del salto con garrocha, piscinas olímpicas etc., etc., etc.*

En esto de competir, los humanos recurren también a los cuerpos de los animales. Hagan un listado de formas. Sugerencias: *Hipódromos, Ruedos de tauromaquia o de rodeos, lugares de espectáculos de boxeo etc.*

Considero que bastaría. Llegar hasta aquí. Seguir en esta árida ruta nos llevaría indefectiblemente a las Necrópolis, o los actualmente denominados “Campo Santo”, o “Cementerios”.

Entremos al Cementerio General. Hay una puerta provista por dos hojas de reja monumental. Se entra en un gran Hall circular coronado por una cúpula, cuyo anillo base tiene grabada la siguiente inscripción: *Ancha es la puerta. Pasajero avanza y ante el misterio de la muerte*

advierte, como velan el sueño de la muerte, la fe la caridad y la esperanza. Estimados estudiantes los he traído hasta aquí porque hay un asunto en la arquitectura que es vital. Se trata de **los Pórticos, las puertas y las ventanas**. Están tan a la vista que se nos olvida mencionarlo. Veamos lo de las ventanas. Sin ellas no solo no hay habitabilidad, sino que emergen emociones de encierro y permanencias recintuales que una claraboya no puede compensar. Vayamos a **“las Puertas”** Examinemos todas las puertas y sus formas de serlo. Todas ellas viven en **“umbrales”** y tienen su carácter: las hay de una o dos hojas, las hay de hojas deslizantes o corredera, las hay acristaladas y giratorias, las hay de **“vaivén”**, las hay simplemente antropométricas, en tanto otras son monumentales. Todas están normalmente provistas de manillas y cerraduras, y lo más grave que puede ocurrirles es que se pierda la llave cuando los usuarios no precavieron tener copia. *(Por eso hay cerrajeros)*

Pero algunas puertas son rangosas y en ese caso tienen de compañía una o más gradas. Si el rango necesario es mayor y colinda con el orgullo, las gradas intercalan plataformas de descanso. Cuando la edificación es de rango palaciego resulta necesario separar el edificio de la peatonalidad pública, entonces el edificio es circundado por jardines, los que, a su vez poseen un entorno de rejas de acero, ornamentadas con una puerta solemne principal y *(a veces)* un par de puertas de servicio. Ejemplos cercanos de lo descrito es el ex Palacio del Congreso Nacional o el Palacio Cousiño.

Hay tipologías de edificios en que el asunto del control de las puertas y ventanas es primordial, se trata de las cárceles, prisiones, penales, penitenciarías, presidios, dotados de mazmorras, calabozos etc. (espacios de apresamiento, cautividad, arresto, reclusión, encierro).

Les propongo rematar el recorrido que hemos hecho con la siguiente cuaterna:

1. **El nivel argumental.** Como ya vimos toda la larga tipología de edificios son argumentativos de las formas de habitabilidad para lo cual han sido hechos, incluyendo el lugar y el posicionamiento socio-territorial.
2. **El nivel técnico.** Como es fácil prever, lo tecno-constructivo de la arquitectura busca consonancia con el nivel argumental y el cuerpo unificado de consideraciones geobioclimatológicas en que el edificio es posicionado asegurando su factibilidad de operación en el contexto.
3. **El nivel simbólico,** es más abstracto implica consonancia y respeto por las preexistencias del paisaje y las edificaciones, reconociendo en especial aquellas con valor patrimonial.
4. **El nivel emocional.** Finalmente, y de un modo subyacente, están las emociones. Los humanos somos seres que, conjugamos circunstancias emocionales evocativas. Se atiende a los sentimientos provocativos que están en los lugares con empatía o con disgusto, algo que alguna vez se denominó como el **“genius loci”** de un lugar.

Respecto de este nivel cabe mencionar que los espacios, tanto naturales como construidos generan en los humanos psico-reacciones más o menos intensas. Mencionemos algunas de ellas. Una es la **“claustrofobia”** otra es la opuesta, la **“agorafobia”**. En asuntos tan simples como el dónde permanecer o el por donde caminar, hay también emociones que se traducen en preferencias o rechazos cuyos opuestos son la **“topofilia”** y la **“topofobia”**. Un ejemplo

personal de topofilia es mi puesto de trabajo en VK I UCEN. Un ejemplo de topofobia en el Gran Santiago es la Plaza Baquedano, allí donde se produjo el epicentro del Estallido Social.

Bien, lo dejo hasta aquí y quedo disponible para cualquier consulta presencial o remota. Tan solo les sugiero, cuando tengan un ataque de “angustia metafísica” tengan presente la siguiente pregunta: *¿Qué habrá de importar entonces cuando la “viajera pálida” nos imponga aquel viaje sin regreso?* Está claro entonces, que lo que importa es el ser: una buena persona, con integridad y capacidad de reconocer al otro, como un legítimo otro a quien debo considerar un posible colaborador. (Alfonso Raposo M. 10-03-2023). (N° de páginas 7 / N° de palabras 3253. Texto revisado el 05-05-2023.)

OFERTA DE TRANSCRIPTOS

Sobre la base del texto precedente, procederé a continuación a internarme en algunos textos que ofreceré, con propósito facilitador, tres transcripciones cuyo propósito es internarnos en algunos aspectos esenciales que llevan a la corporalidad humana por rutas arquitectónicas trazadas en el espacio de lugares.

Una de estas, la más elemental, es la dimensional, en especial, la kinestésica en sus aspectos antropométricos y especialmente de movilidad de los cuerpos cultivados en diversas destrezas y fortalezas colindantes con su poética, como lo es, entre otras, la poética de los juegos cóporo-ornamentales en las Olimpiadas.

Otra es la que condice con la poética de la arquitectura y del habitarla en cuanto receptáculo en el cual se despliega la cotidianeidad del morar residencial, y el de la vida laboral

Finalmente se incorpora un tercer transcripción que ingresa y se despliega como reflexiones organizadas sobre la arquitectura y su articulación en el espacio y los lugares.

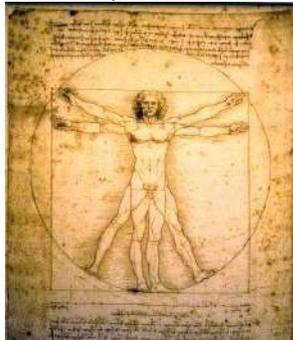
Significado de Antropometría

<https://www.significados.com/antropometria/#:~:text=La%20antropometr%C3%ADa%20es%20el%20tratado,raza%2C%20nivel%20socioecon%C3%B3mico%2C%20etc%C3%A9tera.>

Transcripto 1.

Qué es Antropometría:

La antropometría es el tratado de las proporciones y medidas del cuerpo humano.



Como tal, la antropometría es una ciencia que estudia las medidas y dimensiones de las diferentes partes del cuerpo humano ya que estas varían de un individuo para otro según su edad, sexo, raza, nivel socioeconómico, etcétera.

Etimológicamente, la palabra antropometría es de origen griego “*ánthropos*” que significa “hombre” y “*métron*” que expresa “medida” y el sufijo “-ia” que se refiere a “cualidad”. Tal como fue dicho anteriormente, se refiere al estudio de las medidas y proporciones del cuerpo humano.

La antropometría está relacionada con los estudios de la [antropología](#) física o biológica, que se ocupa en analizar los aspectos genéticos y biológicos del ser humano, bien sea grupos, razas, y compararlos entre sí.

En virtud de lo anterior, esta ciencia surge en el siglo XVIII con el fin de diferenciar los individuos por sus razas o grupos, pero fue en el año 1870 que se descubre dicha ciencia por la publicación de la obra “Antropometrie”, del matemático belga Quételet, y finalmente en el año 1940 se consolida en vista del panorama bélico a nivel mundial, ya que se utilizó para el diseño de objetos y espacios utilizados por los hombres en la cual cada uno contemplaba distintas dimensiones producto de la edad, sexo, raza, entre otros.

En vista de su función, **la antropometría se clasifica en dos tipos**: estructural y funcional. En relación a la primera, se encarga de las medidas de cabeza, troncos, y extremidades en posiciones estándar. Por su parte, la parte funcional toma medidas mientras el tiempo está en movimiento, ambas funciones se completan ofreciendo medidas del propio individuo y el entorno que el mismo necesita para desenvolver sus actividades diarias.

En este punto, es importante mencionar al “**hombre de vitruvio**”, dibujo realizado por Leonardo Da Vinci, en el año 1490. Representa una figura humana desnuda e inscrita en una circunferencia y un cuadrado, tomando en cuenta las proporciones del cuerpo humano indicadas en los textos de arquitectura del arquitecto de la antigua Roma Vitruvio. En virtud de ello, se considera como un logro del Renacimiento el estudio de la simetría del cuerpo humano por Leonardo Da Vinci y otros autores.

La antropometría se utiliza en diferentes áreas como alimentación, deporte, vestuario, ergonomía, arquitectura, entre otros. Para ello se elabora **fichas antropométricas** en el que registra las medidas y dimensiones del cuerpo humano, estatua, peso, entre otras medidas lo que permite obtener una estadística de los cambios físicos del hombre y las diferencias entre las razas.

Actualmente, la antropometría es aplicada en diversas áreas de medicina para estudiar las enfermedades y anomalías que afectan las dimensiones del cuerpo humano. En relación a este punto, en conjunto a esta ciencia trabajan otras, como por ejemplo: la puericultura en el desenvolvimiento de del cuerpo infantil.

Antropometría y ergonomía

La antropometría y la ergonomía son dos ciencias que se complementan, ya que la ergonomía se encarga de adecuar los productos, áreas de trabajo, de la casa y otras a las necesidades de los individuos lo que es fundamental los resultados de la ciencia de la antropometría, por el suministro de las medidas y dimensiones de las diferentes partes del cuerpo humano para así diseñar productos y espacios apropiados a los individuos.

La ergonomía utiliza técnicas de la antropometría para adaptar el ambiente de trabajo al ser humano, como por ejemplo en la elaboración de sillas, mesas, y demás objetos tomando siempre de que todos deben adaptarse al cuerpo humano.

Para más información, consulte el artículo de [ergonomía](#).

Antropometría nutricional

Las técnicas de antropometría también pueden ser utilizadas como una herramienta para evaluar el estado nutricional del individuo. El estudio antropométrico o las medidas bio antropométricas permite calcular una serie de medidas como altura, peso, IMC, componente muscular, componente adiposo, agua corporal, entre otros, y así obtener información acerca del estado corporal y nutricional del individuo lo que permite tratar en el caso de su existencia de ciertas deficiencias o aptitudes físicas, especialmente antes de iniciar un programa de entrenamiento físico.

Son instrumentos de medición que nos permiten conocer el estado de salud corporal y orgánica en que te encuentras antes de iniciar un programa de entrenamiento físico o deportivo, y proporciona información preventiva para tratar ciertas deficiencias físicas y de aptitud física.

Antropometría en la arquitectura

La arquitectura trabaja en función de los resultados proporcionados por la antropometría, ya que la primera como es de conocimiento se encarga crear y diseñar espacios para ser habitados o disfrutados por el hombre en su día a día, por lo que es esencial que el individuo se sienta cómodo en el espacio con relación a su escala.

Por ejemplo; cuando el arquitecto diseña el cuarto debe de asegurarse que exista espacio para que pueda situarse cama, armarios, mesa de noche, y así como un espacio restante para que el individuo pueda desplazarse sin ningún inconveniente en su recámara.

"Antropometría". En: *Significados.com*.

Disponible en: <https://www.significados.com/antropometria/>

Consultado: 7 de abril de 2023, 02:21 pm.

NOTA. El suscrito, seleccionó el presente texto, lo reformateó para propósitos docentes y lo constituyó como un transcripto. Al respecto no encontró enunciaciones explícitas de prohibiciones de reproductibilidad.

Alfonso Raposo M.

La poética de la arquitectura

Vladimir Pereda Feliu

http://fidonline.ucentral.cl/pdf/la_poetica_en_la_arquitectura.pdf

Transcripto 2.

El triunfo del movimiento moderno sobre el neoclasicismo de las Escuelas de Bellas Artes impulsó la liberación de las formas arquitectónicas de la esclavitud de los modelos y de los estilos. En su ausencia reemplazó la procedencia de las nuevas formas en justificaciones de origen racional, tales como razones funcionales, constructivas estructurales, productivas, técnicas, de confort, económicas, políticas, sociales, filosóficas y otras de la más variada procedencia. Dicho supuesto impuso al arquitecto el imperativo moral de dar cuenta discursiva y consistente de la relación de causa a efecto necesaria que debía existir, entre las formas arquitectónicas propuestas y las condicionantes que la determinarían.

Las variadas versiones de este simple y cautivante discurso fundamentalista ha dominado durante más de 80 años a nuestra disciplina, el que ha diferenciado de modo absoluto a las formas correctas de las incorrectas, las coherentes de las incoherentes y las procedentes de

las improcedentes, todo ello con el respaldo de una gran elocuencia sentenciosa. La belleza arquitectónica adquiere en este ámbito lógico un carácter gnómico al constituirse en el brillo de la verdad emanada de las inferencias válidas de los razonamientos que la preceden. Cual Caja de Pandora, el racionalismo liberó una enorme cantidad de movimientos y estilos personales al eliminar el marco regulador que imponía el canon neoclásico que lo antecedía.

No deja de ser paradójico que un pensamiento que postula la causalidad formal y en consecuencia una necesaria unicidad configuracional, haya podido dar origen a tantas y tan disímiles manifestaciones frente a un mismo problema. Esta paradoja podría tener respuesta en el hecho de que la cantidad y complejidad de los supuestos que condicionan las soluciones arquitectónicas son de tal magnitud que escapan a toda posibilidad cierta de predecir en forma unívoca los resultados con certeza y oportunidad, de tal modo que aún la recopilación y análisis más rigurosos de los antecedentes previos al diseño dejan siempre un campo muy amplio de indefinición y de libertad para tomar decisiones. A esto debemos agregar que los instrumentos lógicos normalmente utilizados por los arquitectos para fundamentar sus formas tienen carácter isomórfico y en consecuencia no son capaces de generar ni de dar cuenta necesaria de las soluciones alcanzadas.

Es así como el pensamiento que habitualmente precede a las tomas de decisión arquitectónicas constituye sólo un marco general de orientación o de restricciones, dentro del cual cabe un amplio rango de respuestas posibles. La decisión de dar esa o esta respuesta nace de un acto de voluntad del proyectista dentro del ámbito de su libertad y no de datos supuestamente deterministas. En consecuencia, aparentemente el proceso es más bien inverso: se seleccionan y ordenan sólo aquellos datos de la realidad que sirven para justificar el tipo de solución que nuestras inclinaciones emotivas e intelectuales normalmente privilegian.

Dicho de otra manera, tenemos cierto modo personal de acercarnos y de resolver los problemas y esto constituye lo que denominamos un estilo. En el ámbito de nuestra disciplina, estos estilos rara vez son explicitados, ya sea porque no se está consciente de ello o porque se estima impropio aceptar su existencia o divulgarlos. No es raro entonces que en este escenario, en el que se suceden los manifiestos y diversos modos de configuración arquitectónica debido a la inexistencia de un marco regulador canónico, la mayoría de los arquitectos caiga en posiciones manieristas siguiendo el modo de hacer de este o aquel arquitecto de mayor capacidad de ideación, convicción, voluntad formal, talento y rigor disciplinario y, como estos no explicitan las reglas de sus respectivas poéticas, impiden que sus seguidores puedan libremente jugar ese juego, quedándoles sólo el intentar copiarlos. Lejos está de nuestro ánimo el postular una vuelta al sometimiento a los estilos y modelos canónicos. Sólo hacemos ver que en la actualidad existe una enorme cantidad de estilos personales que sirven, consciente o inconscientemente, de modelo a estudiantes y arquitectos, sin que se clarifiquen las reglas del juego formal a que responden.

Creemos que arrojar luz sobre este ámbito oscuro de la proyectación permitiría hacer más potente nuestra capacidad de configuración arquitectónica, además de posibilitar la transmisión de dicho conocimiento en el campo de la enseñanza del proyectar. Debido a que la palabra “estilo” ha sido frecuentemente desacreditada y desterrada del discurso de la

arquitectura contemporánea, hemos resuelto reemplazarla por el término “poética”. Este escrito apunta a definir que entendemos por “poética arquitectónica”, definir cuáles son los límites de su ámbito de acción y a establecer que, si es objeto posible de conocimiento riguroso, puede ser transmitida y manejada como disciplina.

Los conceptos y procedimientos utilizados en occidente en la proyectación arquitectónica, dominada por la presencia obvia de su materialidad tectónica - basamentos, muros, columnas y techumbres - regida por una voluntad de orden reglamentada por los cánones clásicos, neo clásicos e inspirados en modelos del pasado, sufrieron una gran transformación a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, al abandonarse paulatinamente dichos principios en aras de la búsqueda de formas totalmente nuevas en el mundo de la ciencia y de la técnica contemporáneas. Estas nuevas formas fueron desarrolladas mediante los diversos recursos que poseen los métodos abstractos de composición en reemplazo de los de copia – recursos miméticos - de las obras de su propia disciplina o de la naturaleza. La justificación de dichos cambios fue acompañada por agresivos manifiestos y variadas publicaciones que divulgaban los valores de la nueva arquitectura en contraposición a las convenciones establecidas.

Las corrientes hegemónicas actuales no abandonan este discurso sentencioso mediante el cual dan a conocer su pensamiento y bases morales. Debido a que la arquitectura moderna surge como una violenta postura contraria a los principios estilísticos y conceptuales de la arquitectura neoclásica, se niega a adoptar, hasta el decenio de los años 50, la autodenominación de estilo moderno, refiriéndose a sí misma como movimiento contemporáneo, para señalar así su posición siempre vanguardista y de respuesta cambiante frente a cada nuevo requerimiento de la realidad.

La palabra “estilo”, se asocia inmediatamente con formas congeladas y muertas, motivo por el cual cualquiera reglamentación respecto a las configuraciones formales es considerada sospechosa y rechazada. De allí que se propicie siempre la búsqueda de soluciones novedosas y adecuadas a las distintas situaciones a través del uso de metodologías racionales rigurosas o de procedimientos intuitivos. A esto debemos agregar que, salvo excepciones - De Stijl, Wright, Le Corbusier y el constructivismo ruso, los manifiestos constituyen básicamente lineamientos morales antes que operativos y en consecuencia no son capaces de dar cuenta de las formas a las que se llegan, aun cuando señalan caminos y marcos generales de referencia.

Al no existir una relación de causa efecto necesaria entre el discurso y la forma, el gran margen de libertad que dejan estos postulados permite que cada quien se incline en función de sus propios amores al momento de optar por éste o aquel modo de concretar sus configuraciones arquitectónicas. Por ello, la ineludible concreción formal y material de la obra arquitectónica no puede evitar la libre elección de determinado tipo de componentes arquitectónicos - conocidos o inventados - y de su disposición mediante ciertas reglas de combinatoria utilizadas consciente o inconscientemente.

En el transcurso de un cierto período de tiempo del trabajo de un arquitecto, es posible observar como éste privilegia habitualmente cierto tipo de componentes sobre otros y desarrolla en forma persistente determinados tipos de sintaxis formales. La presencia

permanente y consistente de estas invariables a través de un período prolongado pasa a constituirse en un estilo, mal pese el término a nuestra sensibilidad contemporánea. En este contexto, estimamos que la palabra “poética” resulta menos polémica y más adecuada al asunto que trata este documento.

DEFINICIÓN DE POÉTICA

Nos proponemos dar una definición funcional de la palabra poética, es decir, una definición que se preste para expresar y orientar el sentido efectivo de este trabajo. En consecuencia, esta definición “...no consiste en reconocer a la poética una tarea determinada en una metafísica particular ni en relacionarla con una determinada facultad o categoría del espíritu o en reservarle un puesto en la enciclopedia del saber humano...” (N. Abbagnano, Diccionario de Filosofía, México, 1994, Fondo de Cultura Económico, pág. 923). Visto de este modo, la poética arquitectónica, por lo menos a primera vista, no es más que una forma privilegiada de expresión plástica, privilegiada en virtud de una especial función que se le reconoce.

El modo privilegiado de expresión antedicho, es llamado habitualmente “libertad”. Kant, después de haber dicho que “las artes de la palabra” son la elocuencia y la poesía, afirma: “La elocuencia es el arte de tratar una tarea del entendimiento como si fuera un libre juego de la imaginación; la poesía es el arte de dar a un libre juego de la imaginación el carácter de una tarea del entendimiento” (Kritik der Urteilkraft, 1790; trad. esp.: Crítica del Juicio, M. García Morente, Madrid, 1993, pág. 51).

Aquí la noción de “juego” sirve para subrayar el carácter libre de la actividad poética con relación a cualquier fin utilitario, y la noción de “tarea del entendimiento” significa la disciplina que la poesía se impone a sí misma aún en la libertad de su juego. (N. Abbagnano, *Ibid.*, pág. 923, parágrafo 3). Desde este punto de vista, la función de la poética arquitectónica consiste en la liberación de las formas de sus meros usos utilitarios para jugar libre y disciplinadamente con ellas dentro del marco de restricciones prácticas que siempre se le exige a la arquitectura y de las reglas formales que se autoimpone.

Mientras no se explicita la diferencia que pueda definir exactamente lo distinto entre una arquitectura práctica y una arquitectura con dimensión poética, existirá una laguna entre lo prosaico u obvio y lo poético, entre una construcción utilitaria y una construcción poética, entendidas ellas como límites extremos de tendencias en la experiencia. Una de ellas utiliza los recursos de la composición arquitectónica para dar respuesta eficiente a todos los requerimientos prácticos de la construcción habitable.

O sea, es una cuestión de acumulación de recintos definidos por exigencias particulares cuantificables para alcanzar un todo coherente. En consecuencia, sus valores son objetivamente mensurables: las relaciones funcionales se pueden medir en términos de gasto de energía (ergonometría) y de tiempos de recorrido; la estructura se puede medir en términos de relación costo / seguridad; el confort (temperatura, ventilación, aislación acústica y térmica) es posible de medir en función de estándares acordados; el proyecto puede medirse en términos de utilidad privada o social. O sea, lo prosaico de la arquitectura habita en el ámbito de la EXTENSIÓN. En cambio, la poética arquitectónica se mueve en un ámbito distinto, que denominaremos el ámbito de la intensidad o de la INTENSIÓN.

En la poética arquitectónica, la fuerza imaginativa procura intensificar de un modo libre y expresivo los componentes prácticos de la arquitectura. La intensidad arquitectónica no es una intensidad emotiva, sino una intensidad expresiva del uso y del papel que cumplen los componentes arquitectónicos ordinarios (comunes y corrientes). La arquitectura como “obra de arte pone de manifiesto un mundo, no en el sentido de mero conjunto de cosas existentes, ni en el de un objeto al que se pueda mirar. La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco la tienen.

El mundo es la conciencia que se enciende como una luz para dar cuenta al hombre de su existencia y de su posición en el medio de los otros seres existentes; todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y cercanía, su amplitud y estrechez”. (Samuel Ramos, Prólogo de Arte y Poesía de Martín Heidegger, Fondo de Cultura Económica, 1958, pág.15). “... el mundo que se expresa con la poética arquitectónica, no es ya una exigencia, sino un contenido especificado, un contenido de ideas, de sentimientos y de proyectos que va a hacer inteligible lo singular y lo concreto...” (A. De Waelhens, La Philosophie de Martín Heidegger, Instituto Superior de Filosofía de Lovaina, 1942, pág. 289).

La obra de arquitectura no flota en el aire, no es un ente completo como estado mental o como intuición. Al manifestarse al mundo, la obra arquitectónica hace que la tierra sea tierra. “La roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y flexible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad y oscuridad del color, en el sonar del sonido y la fuerza nominativa de la palabra” (Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, 1952; trad. esp.: Arte y Poesía, Argentina, 1992, Fondo de Cultura Económica, pp. 76 y 77).

La poética arquitectónica al hacer patente la plenitud de su verdad, nos revela con su fuerte expresión lo que útil en verdad es, nos muestra un mundo que una mirada vulgar ni siquiera hubiera sospechado. La visión poética, dotada de un poder visionario, limpia de todo interés práctico descubre de algún modo a la realidad como es en si misma, la que una vez develada en la obra sorprende como una revelación a ser vista por los demás. La verdad revelada en la obra de arquitectura es aquella que la voluntad del arquitecto desea que el objeto sea y para ello requiere además de una fuerte voluntad expresiva y seleccionadora. La arquitectura, a diferencia de algunas otras artes, sólo se representa a si misma o mas bien, sólo se presenta a si misma. La poética arquitectónica es el empleo libre y expresivo de las formas arquitectónicas más allá de su uso puramente utilitario. “...la arquitectura corresponde al arte simbólico, puesto que ella sólo puede dar a conocer sus significados en el entorno exterior” (G.W.F. Hegel. La arquitectura, 1987, Editorial Kairos, pág. 34.). La poética arquitectónica procura hacer expresivo el propio ser de la obra de arquitectura. El ser de la arquitectura radica en sus componentes.

El espacio arquitectónico es el vacío entre los componentes arquitectónicos. Los componentes arquitectónicos son los pisos, muros, columnas, techados, puertas ventanas, escaleras y todos aquellos elementos que el lenguaje común designa como tales. Los espacios arquitectónicos están destinados para determinados usos y la selección y

disposición de sus componentes puede hacerse de tal modo que se haga elocuente dicho uso. Los componentes arquitectónicos cumplen a su vez, dentro del contexto de la obra, con un determinado papel. Su configuración y disposición, para que adquiera dimensión poética, debe ser tal que dicha tarea se haga expresivamente evidente. El modo como se construyen dichos componentes, sus ensamblajes y las marcas de las herramientas utilizadas en su construcción, también pueden ser objeto de su aparición elocuente.

La poética arquitectónica busca dar cuenta en forma, elocuente y expresiva de la propia arquitectura, regida bajo la disciplina de las reglas del juego que libremente se autoimpone. Los componentes arquitectónicos al disponerse en un sitio, se ubican “espaciados” entre sí definiendo una fracción del vacío infinito y construyendo así un lugar. El lugar acoge el Acto entendido como el conjunto de acciones o hechos humanos efectuados con un sentido significativo que trascienda su mera operatividad. Pero el lugar no es el Acto ni está constituido por él. El Acto es lo que da sentido al lugar arquitectónico y pertenece a la esencia de su ser-obra; pero no de su ser-cosa. El ser-cosa del lugar radica en su materia-forma. La materia-forma del lugar está dada por el vacío aislado y limitado por los componentes arquitectónicos dispuestos entre sí en intervalos mensurables. La poética arquitectónica hace expresivo el Acto que recoge la obra, haciendo patente su verdad. Así la poética fija la verdad del Acto estableciéndola en la forma que da a la materia. LA LIBERTAD DE LA POÉTICA El privilegio de la expresión plástica de la poética es lo que denominamos libertad. ¿Qué entendemos por libertad en el ámbito de la poética? Entendemos por libertad la capacidad de poder decidir frente a lo “...no dominado y oculto, frente a aquello que induce a error, porque de otro modo no sería decisión” (Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1952; trad. esp.: *Arte y Poesía*, Argentina, 1992, Fondo de Cultura Económica, pág. 89).

El acto poético nace en la lucha entre la voluntad de configurar el mundo y la resistencia de la materia a dejarse dominar. El mundo es todo lo iluminado por las decisiones fundamentales de nuestra historia frente al conjunto de las cosas existentes. El mundo ilumina los caminos y entrega las indicaciones esenciales a las que se ajusta todo decidir. “El mundo naciente saca a la luz lo indeciso y lo aún sin medida” (Ibid., pág.89), abriendo así la necesidad de decidir y de medir. La libertad poética “... no es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal. Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía. En la mirada esencial puesta sobre la esencia de la obra y su relación con el acontecimiento de la verdad del ente, queda dudoso si la esencia de la Poesía, es decir, a la vez de la proyección, puede pensarse suficientemente tan sólo por la imaginación y la fantasía”. (M. Heidegger, *Arte y Poesía*, Argentina, 1992, Fondo de Cultura Económico, pág. 111).

La libertad de la poética radica en el ámbito de las tomas de decisión destinadas a configurar el mundo de un hombre histórico. El mundo, como conciencia iluminadora que da cuenta al hombre de su existencia y de su posición entre los demás seres existentes, puede ser objeto de nuestra comprensión reflexiva. La comprensión reflexiva dirigida a la esencia de las cosas y tomada en cuenta con precisión es lo que constituye pensamiento. El pensamiento habita en el habla y en el lenguaje. El habla y el lenguaje dan cuenta de la conciencia reflexiva del

hombre del mundo y de sí mismo. Los manifiestos de arquitectura buscan dar cuenta de cómo esa conciencia de mundo debe caer en la obra de arquitectura, constituyendo así el marco dentro del cual es lícito tomar las decisiones. Dichos discursos limitan el ámbito de la libertad poética, pero a la vez fijan los caminos y señalan las direcciones que permiten su desenvolvimiento. La libertad poética es ajena a la utilidad de la obra arquitectónica, porque su campo de acción es otro muy distinto al del útil. El útil está en su “ser de confianza” (Heidegger), en cuanto que sirve eficientemente para algo, ya que cuando deja de servir se convierte en inútil.

El útil permite la seguridad en el mundo, en tanto permite desenvolverse en él confiadamente. La libertad poética no se opone a la utilidad del útil; pero tampoco le es totalmente indiferente, por cuanto ésta puede ser también objeto de expresividad poética. La visión poética, independiente de todo interés utilitario, intuye la verdad del asunto y la devela como sorprendente revelación. Cuando dicha revelación refulge, acontece la belleza como brillo de la verdad. Así, la poética arquitectónica descubre el rasgo esencial o rasgos esenciales del asunto y los expone expresivamente a la luz en la obra.

Dichos rasgos expuestos pertenecen y forman mundo, entendida ésta como la conciencia histórica que tiene el hombre de sí mismo y de su entorno. La elección de los componentes arquitectónicos y las leyes de su combinatoria utilizados para dar forma a la obra responden y forman conciencia histórica sólo si hacen patente la verdad histórica. Ello se mostrará en el modo de hacer expresiva la manera de definir el vacío mediante los componentes; en el criterio para seleccionar, configurar y disponer entre sí los componentes; en la modalidad de hacer evidente el papel de las partes dentro del total y/o de sí mismas; en la expresividad del lugar creado como materialización y formalización del Acto que cobija; en el hacer patente su modo de instalarse y de manifestar su proceso de ideación y de fabricación.

LA DISCIPLINA DE LA POÉTICA

Para llevar a cabo el proceso de creación de la obra poética se debe poner en marcha una serie de operaciones destinadas a dar forma a la materia de suerte que quede fijada la verdad de su ser. Este proceso constituye una conducta en la actividad que sea capaz de conducir a la obra. El pleno dominio de la conducta que exige un cultivo esmerado, ordenado y riguroso es lo que llamamos disciplina. La conducta disciplinada que conduce a crear la obra arquitectónica en su ámbito poético es distinta, aunque no opuesta a la creación de su ser útil. La marcha del proceso creativo de la obra de arquitectura en cuanto ser útil recorre los caminos lineales de la lógica. Las rutas de la lógica pasan necesariamente por el enunciado de proposiciones - sujeto y predicado - que exigen ciertos supuestos dados por ciertos. De dichas proposiciones se pueden hacer inferencias válidas que nos permiten llegar a conclusiones correctas. Las proposiciones no son verdaderas sino sólo correctas. La verdad de la proposición muestra lo correcto de la proposición y como tal puede ser objeto de verificación.

La proposición es verdadera cuando se ajusta correctamente a la verdad. El ajustar en lo útil de la arquitectura supone tener la misma forma y medida que lo dado por útil y por ello su producción y verificación son mensurables y habitan el ámbito de la extensión. Así la confortabilidad del ser útil de la arquitectura se mide por su ajuste a los estándares de

confort dados; la resistencia del ser útil de la obra se mide por el cumplimiento correcto de las normas de cálculo preestablecidas y así con todos los demás aspectos prácticos de la obra.

Pero todos estos aspectos útiles sólo nos pueden hablar de lo correcto de la obra, no de su verdad, ya que la verdad de la obra creada se refiere al hacer evidente lo patente de su ser. La poética arquitectónica asume la tarea de hacer expresiva en forma intensa la verdad de la obra y por ello se quehacer habita el ámbito de la intensidad o intensión. Los caminos de la disciplina para llegar de modo correcto a exponer intensamente la verdad de la obra en una forma-materia apropiada, pueden ser en cuanto a procedimientos también objeto de la lógica.

Sin embargo, para llevar a cabo dichos procedimientos encaminados a conformar la materia arquitectónica para que expresivamente se ajuste a la verdad de la cosa necesita de que el ojo del creador previamente haya vislumbrado lo que la cosa creada quiere o debe ser. Por ello la verdad del ser de la obra requiere de la voluntad de forma del creador, dirigida por la capacidad de su visión, para poder dar así curso al proceso de formalización expresiva. Si no, ¿cómo puede mostrarse algo, sin previamente haberlo conocido?

El conocimiento inmediato de la cosa hace que la evidencia de lo que se nos aparece nos haga “sentir” su verdad. La verdad de la cosa se siente y con ello sabemos que la sentimos. La razón, al sentir que sabe, puede iniciar un proceso de conocimiento reflexivo sobre la verdad de la cosa para difundirlo por medio del habla y del lenguaje. En cambio, el conocimiento directo o intuitivo, a través de un pensamiento imaginativo da curso a procedimientos configurativos destinados a dar forma a la materia para hacer expresiva y patente la verdad descubierta. El pensamiento imaginativo durante su proceso creativo puede o no ir acompañado de un conocimiento reflexivo, no obstante, los cual los enunciados que dan forma a dicho conocimiento pueden ser también objeto de formalizaciones poéticas.

El proceso creativo de la forma puede o no ir precedido de las imágenes formales a las cuales la voluntad quiere materializar, ya que dicha forma puede aparecer a la visión atenta durante el proceso mismo de creación. Por ello los procedimientos pueden adquirir también una dimensión poética al ser capaces de portar o hacer surgir la expresividad de la verdad. Los procedimientos de creación arquitectónicos previos al surgimiento de la modernidad se fundaban en la reinterpretación de modelos de obras anteriores reconocidas como señeras mediante el uso de técnicas compositivas clásicas establecidas como canónicas.

El movimiento moderno rompe con dichas convenciones académicas para promover la libre expresión del llamado “espíritu de los tiempos”. Por este accionar, los modelos arquitectónicos paradigmáticos clásicos o románticos son reemplazados por los de la máquina, de la geometría, de la biología o de la fantasía futurista y los procedimientos compositivos clásicos abandonados y reemplazados por recursos tales como transformación, yuxtaposición, deconstrucción, simplificación, asociación, automatización y sistematización. En la década de los años 50, sin abandonar los ideales de la modernidad, se vuelve la mirada hacia la tradición, el lugar y en la recreación de las convenciones, pensamiento y hacer que conviven hoy con los entusiastas por la expresividad arquitectónica de los sistemas de

comunicación con sus contactos incorporales de la telepresencia, de la inmaterialidad, de la anti espacialidad y de los bits electrónicos.

Los procedimientos de la disciplina de la poética arquitectónica, al portar ellos mismos la expresividad de la verdad de la obra, deben ser congruentes con la conciencia histórica que buscan hacer patente. Por ello los métodos usados para ser correctos, deben ser también. Expresivos y consistentes con el fin que buscan alcanzar. Las formas arquitectónicas resultantes dan cuenta de los métodos de formalización utilizados, del sentido en que se inscriben y de la verdad que procuran develar. Así como el computador al jugar ajedrez descubre el sentido y los posibles movimientos de su adversario a través de las invariantes de su juego, también es posible descubrir el juego y las probables operaciones formales de un determinado arquitecto a través de la detección de las invariantes de su obra.

El discurso que da la forma al pensamiento de los grandes arquitectos contemporáneos, es normalmente oscuro al momento de dar cuenta de las formas en que cae, puesto que no hace explícito el mundo concreto de las imágenes que las inspiran ni de los procedimientos que se utilizan para descubrirlas o concretarlas. Es posible que dicha falta de explicitación radique en el carácter más bien intuitivo que reflexivo del conocimiento poético. Independiente de ello, cabe dar a conocer nuestra esperanza en que el camino del conocimiento sistemático y de la ejercitación de las invariantes formales de las grandes obras de la arquitectura permita, sin caer en el manierismo, educar la sensibilidad para descubrir intuitivamente la verdad de la obra a ser creada y la capacidad para su concreción en una forma material expresiva que contribuya a construir nuestro mundo.

EPILOGO

Esta indagación nació de nuestra preocupación por la poca importancia que hemos visto en nuestro medio académico y profesional respecto a la poética arquitectónica al momento de emitir juicios respecto al valor de la obra y a los procedimientos creativos utilizados para crearla. Esta preocupación aumentó en la medida que pudimos observar que los juicios surgían principalmente de la primera impresión del, estar bien o estar mal que producía la forma de la obra en la conciencia del crítico y de cómo a continuación se fundamentaba dicha valorización sólo en la adecuación o inadecuación de la forma a las exigencias del ser útil de la obra.

Por ello en esta breve reflexión sobre la poética arquitectónica hemos procurado definir lo que ella es, cual es el ámbito de su competencia y como se pone en marcha su operación al momento de enfrentar la creación de la obra, para finalmente intentar volcar este conocimiento, si es que es correcto, en el ámbito de la enseñanza. Como la acción poética apunta a hacer expresiva la verdad que se nos muestra en la cosa, para percibir eso patente debemos tener limpia nuestra vista de todo fin utilitario de la cosa y para ello es necesario aguzar nuestra sensibilidad. El pensamiento reflexivo comunicado por el lenguaje permite predisponer favorablemente la atención de la conciencia a través de los sentidos a la verdad de la obra. Para el hombre común, poco dotado de esta sensibilidad, es a través de la acción expresiva de la obra poética como puede llegar a percibir lo patente de la cosa.

El maestro, través de su capacidad visionaria y de sus distinciones certeras descubre lo esencial del fenómeno confuso de la realidad que se aparece y lo revela al sentir común. Cuando dicha revelación es brillante aparece la belleza. La atención abierta de la conciencia poco aguda puede ejercitarse para adquirir mayor capacidad de penetración si es expuesta a la acción reveladora de las grandes obras. Dicho aprendizaje no limitado al sólo exponerse, sino que inducido a través de la ejercitación mimética de los procedimientos creativos de los maestros actualiza aquel alumbramiento. “La actualidad se convierte en realidad. La realidad se convierte en objetividad. La objetividad en vivencia” (Heidegger, El Origen de la Obra de Arte, 1992 Fondo de Cultura Económica, pág. 122).

La vivencia entendida como la percepción sensible constituye la fuente que norma el goce artístico, quizá permitiendo el desarrollo de la capacidad visionaria y creadora de la expresividad del ser de la obra. De ser así, se podría superar el sólo obrar manierista al permitir el desenvolvimiento de un modo personal de configurar mundo al quedar inscrita en la obra los destinos trascendentales de nuestra vida. Desde este punto de vista, la función de la poética arquitectónica consiste en la liberación de las formas de meros usos utilitarios para jugar libre y disciplinadamente con ellas dentro del marco de las restricciones prácticas que siempre se le exige a la arquitectura.

NOTA. El suscrito, seleccionó el presente texto, lo reformateó para propósitos docentes y lo constituyó como un transcripto. Al respecto no encontró enunciaciones explícitas de prohibiciones de reproductibilidad.

Alfonso Raposo M.

Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX

Patricio De Stefani C.

http://dup.ucentral.cl/pdf/16_espacio_lugar.pdf

Transcripto 3.

Nota: Se ha omitido en este transcripto todas las imágenes incluidas en el Texto original porque podrían estar protegidas con derechos de autor. Cabe mencionar que el Arquitecto Patrio De Stefani es un egresado de la Carrera de Arquitectura de la ex Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la UCEN.

Resumen.

El espacio en la arquitectura ha nacido bajo la influencia visualistas y formalistas de las teorías psicológicas. Se lo ha propuesto como la esencia de la arquitectura, pero ha derivado en una abstracción formal y vacía, obviando sus dimensiones sociales, simbólicas y políticas. Como crítica a este espacio abstracto y deshumanizado, los lugares de la arquitectura fueron catalogados como fenómenos concretos que afectan de manera directa al ser y al cuerpo humano en su totalidad. Sin embargo, algunos intentos por trabajar a partir de esta noción, han derivado igualmente en conceptos abstractos, reduccionistas y esquemáticos.

Temario:

Introducción

01. Entre la filosofía y la ciencia del espacio

02. El espacio en la arquitectura
03. El espacio no es la sustancia de la arquitectura
04. Orígenes del espacio abstracto en la arquitectura
05. El espacio abstracto en el movimiento moderno
06. La triada del espacio
07. El surgimiento de la noción de lugar
08. La influencia existencialista y la crítica al funcionalismo
09. Diferencias entre lugar y espacio abstracto
10. El lugar como espacio existencial

Introducción.

Muy difícilmente encontraremos las diferencias y similitudes entre las nociones de espacio y lugar realizadas de forma explícita, y se debe en parte a la tremenda carga histórica que estos conceptos llevan a costas —a pesar de su relativa novedad para la arquitectura. Una de las primeras cosas que debemos tener en cuenta, es que no podemos tomar ninguno de estos dos conceptos a la ligera. Sería un error tomar una de las tantas definiciones que poseen y tratarlas como si siempre hubieran significado lo mismo. Y un error aún más grave sería el definirlos de forma tácita, lo que equivale a dejarlos indefinidos. Cada uno tiene ideas diferentes con respecto a lo que estos conceptos significan y han significado para la arquitectura. Estos significados no están exentos de la influencia de las ideologías dominantes durante los siglos XIX y XX. Es por esto que es de suma importancia definir rigurosamente lo que se entenderá por espacio y lugar, y esto solo será posible a partir del entendimiento de lo que han sido. Entre otras, a la popular afirmación de que el espacio es abstracto-geométrico y el lugar es empírico-concreto, o que el espacio es cuantitativo y el lugar es cualitativo —mantenida con bastante facilidad por estos días, o simplemente dada por sabida—, la pondremos en duda al adentrarnos en su historia y exponerla como un discurso más entre los otros —con su propia localización y su propia realidad histórica. Habrá que poner énfasis en el hecho de que el problema del espacio y el lugar en la arquitectura posee relaciones complejas con las otras disciplinas desarrolladas al interior de la cultura occidental, por lo que discutirlos solo a partir de la arquitectura aparece como un mero reduccionismo.

01. Entre la filosofía y la ciencia del espacio.

La hipótesis formulada por Henri Lefebvre, a mediados de los 70, en su libro “La producción del espacio”¹ plantea la posibilidad de un conocimiento del espacio que no tendría como objeto de estudio al espacio en sí mismo —poniendo en duda su existencia como objeto, en términos de percepción humana— sino que al proceso productivo mediante el cual el espacio alcanza una existencia simultánea en distintos niveles (que ya tendremos la oportunidad de definir). Según el mismo Lefebvre: El conocimiento buscado aquí no está dirigido al espacio en sí mismo, ni tampoco busca construir modelos, tipologías o prototipos de espacio; más bien ofrece una exposición de la producción del espacio.

Esta hipótesis es importante por lo menos en tres sentidos: a) Afirma que desde la aparición de la problemática del espacio en el saber, no ha sido posible articular un conocimiento real del mismo por diversas razones. b) Establece una crítica a cualquier forma de reduccionismo

en lo concerniente al espacio. c) Propone una visión no-neutral del espacio, sino ideológica e instrumental. Me limitaré a realizar una breve indagación sobre las razones que han obstaculizado un real conocimiento del espacio, para posteriormente dirigirme hacia cómo es que este devenir histórico ha afectado a nuestra disciplina —en lo relativo al movimiento moderno.

1. Lefebvre, Henri. *The production of Space*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 1991. Publicado originalmente por Ed. Anthropos, Paris, 1974. 2 ibid. pp. 404. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos.

Según Michel Foucault, una de las razones principales por las que el espacio no logra constituirse históricamente en un campo del conocimiento —una ciencia—, se encuentra a fines del siglo XVIII. En esa época —pensamiento ilustrado y revolución francesa— filósofos racionalistas como Spinoza, Malebranche o Leibniz (todos con una fuerte herencia en Descartes) desarrollaron importantes avances en cuanto a la noción de espacio. Como hemos visto, fue Leibniz quien criticó duramente el concepto de espacio absoluto introducido por Newton, argumentando que el espacio solo existe en cuanto algo lo ocupa y solo es posible en el sistema de relaciones de las cosas que lo ocupan.

El espacio newtoniano pasaba de lo infinito —desde Demócrito— a lo absoluto e inmóvil, es decir, el espacio correspondía a la extensión infinita que contiene toda la materia existente —res extensa del espacio (mundo físico, objeto) en oposición a res cogitans (mente, sujeto pensante), ambas nociones propuestas anteriormente por Descartes.

La física teórica y experimental, junto con las matemáticas, inventaron una serie de espacios —espacio absoluto, relativo, infinito, concreto, abstracto, euclidiano, etc.— que provocaron gran cantidad de debates en la época, y que llevaron a los filósofos a concentrarse en el tiempo, dejando este problema en manos del racionalismo científico.

Como aclara Lefebvre, a fines del siglo XVIII, el espacio es puesto al servicio del estado y su racionalidad científica, por lo que el discurso filosófico buscó una restauración del tiempo. Sin embargo, esto no quiere decir que la filosofía del espacio fue abandonada, pero sí que fue catalogada como un problema mental, abstracto, analítico, absoluto. Mientras que por el lado de las ciencias —la física— fue tratado como un problema real y concreto, medible y empírico, aunque igualmente fijo e inmóvil.

En este punto, el espacio habría alcanzado una doble existencia que constituiría su primera gran división (oposición): espacio mental y espacio físico —que de alguna manera representa las posturas antagónicas del concepto en Platón y Aristóteles. Este proceso histórico de cosificación del espacio —como una cosa entre las demás (sea concreta o abstracta) y sujeta a descripción— tiene consecuencias muy particulares en el surgimiento de las ciencias humanas o sociales durante el siglo XIX y particularmente en la arquitectura, en la cual la noción de espacio no surge hasta fines del mismo siglo, y de una manera sustancial o esencial.

Como veremos, el espacio fue introducido en el discurso del arte a partir de los avances en la psicología de la percepción, la que fue construida sobre un espacio abstracto y geométrico. ¿Cómo es posible que con tanta investigación acumulada acerca del espacio como objeto de

estudio, haya sido abandonada la empresa de su conocimiento en cuanto a una posible ciencia? Lefebvre es claro en cuanto a los motivos: las reflexiones en torno al espacio solo han producido, por un lado, inventarios y descripciones de lo que existe en el espacio –un conjunto de cosas y objetos percibidos, como es el caso del positivismo científico– y por otro, discursos acerca del espacio –definiciones conceptuales, como es el caso de la filosofía, las matemáticas, etc.

El problema se centraba en los aspectos físico-sensoriales, o bien, en los aspectos abstracto-mentales del espacio. De esta manera, afirma que éstos son los dos grandes obstáculos o “ilusiones” que impiden el desarrollo de un conocimiento del espacio y sus modos de existencia. Volveremos continuamente sobre esta “doble ilusión” –espacio como medio físico y como concepto mental–, ya que su superación constituye una de las claves a la hora de entender el surgimiento de un proyecto y una obra de arquitectura.

02. El espacio en la arquitectura

El surgimiento del espacio como concepto en la arquitectura es relativamente reciente. Se produce a finales del siglo XIX en Europa, cuando diversos historiadores del arte y la arquitectura, entre los que destacan Alöis Riegl, August Schmarsow y Heinrich Wöfflin, proponían a la arquitectura como el arte del espacio, el arte de dar forma al espacio, de organizarlo. Para Schmarsow, el espacio (interior) era la esencia de la arquitectura, tal y como asegura en su discurso “la esencia de la creación arquitectónica” en 1894. Influenciado por una naciente disciplina como lo era la psicología moderna, este autor hablaba de una empatía, un “sentido” del espacio. Éste surgía a partir del movimiento y la experiencia subjetiva de quien lo recorría. En gran parte, esta nueva idea de la obra de arquitectura como experiencia más que como representación icónica de órdenes divinos, naturales o académicos, surge por la notable influencia que tuvieron los avances artísticos y científicos de la época –la psicología empírica y las teorías estéticas, entre otras. De Solà-Morales reconoce, en el discurso de aquella época, un desplazamiento teórico decisivo para la historia de la arquitectura: desde el arte como mimesis del pasado o la naturaleza –en que la arquitectura adquiría un valor, al imitar los modelos formales de la arquitectura del pasado, que tenían un valor en sí– al arte como invención creativa e innovadora –por ejemplo, la combinatoria eclectista. En esta concepción del arte, la arquitectura apuntaba –más que a la imitación de estilos– a contenidos psicológicos, hacia la percepción que el habitante tenía de ella, a la empatía que podía tener con el “carácter” de una obra (belleza, armonía, elegancia, nobleza, etc.).

Por otra parte, ya en los años 60, José Ricardo Morales en su “Concepción espacial de la arquitectura”³ se encarga de criticar la visión de Schmarsow, argumentando que el espacio no puede constituir la esencia de la arquitectura, puesto que solo es un atributo más de ésta. J. R. Morales va aún más atrás y atribuye a Hegel la idea de la arquitectura como el arte de limitar un espacio interior –en su póstumo volumen “Estética” de 1835.

Sin embargo, debería pasar un buen tiempo para que las reflexiones de Hegel se hicieran oír entre otros pensadores. Asimismo, alega que desde comienzos del siglo XX se reitera una y otra vez –implícita o explícitamente– que el espacio constituye la esencia de la arquitectura, pero nunca se ha dicho en forma explícita cual era la esencia del espacio –como veremos

esta actitud se vio reforzada por el protagonismo que fue adquiriendo el concepto de espacio (abstracto) en el discurso de la arquitectura del movimiento moderno. Luego se pregunta sobre las relaciones entre espacio y arquitectura para proponer una definición de espacio arquitectónico: qué hay que hacer en el espacio para que sea o haya arquitectura.

4 J. R. Morales termina por rechazar sistemáticamente varios de los supuestos acerca de las relaciones entre espacio y arquitectura, algunos de los cuales son mantenidos en la actualidad, sobre todo en los modelos pedagógicos de la arquitectura y a pesar de las reiteradas críticas. 3 Morales, José Ricardo. La concepción espacial de la arquitectura. En: *Arquitectónica*. Ed. Universidad de Chile, Santiago, 1969. 4 *Ibíd.* pp. 146

A la proposición de que el espacio está en la arquitectura, la desecha por considerar que en nada se ha avanzado sobre la posición kantiana y neokantiana que afirmaba al espacio como una entidad subjetiva-ideal y a priori a todo conocimiento empírico. Schmarsow se encontraba fuertemente influenciado por esta concepción del espacio, determinando así, que era finalmente la intuición humana la que permitía tener un “sentido” del espacio y su profundidad al recorrerlo. Sobre la proposición de que la arquitectura está en el espacio, también la rechaza por afirmar que el espacio general sobre el cual la obra de arquitectura se encontraría posada, es entendido como un espacio geométrico-abstracto.

Finalmente, sobre la proposición –difícilmente rechazada, incluso en la actualidad, y a pesar de ser formulada hace más de un siglo atrás– de que la arquitectura configura el espacio general para así transformarlo en un espacio singular, la desestima de la siguiente manera: La arquitectura no “modela” el espacio, así fuera materia dócil, entre otras razones porque el espacio no es una entidad real y perceptible, sino una abstracción que puede efectuarse desde campos muy distintos del pensamiento y partir de incontables supuestos. Por lo tanto, no se configura el espacio, sino lo espacial o extenso, que es algo muy diferente. 5. Esta aclaración es fundamental, ya que determina la diferencia entre el espacio –al cual considera un concepto abstracto– y lo espacial, entendido como el espacio físico-material y su extensión. Acto seguido, afirma que tampoco se puede considerar al espacio como un vacío, como lo no-lleño, ya que todo lo que posea extensión y masa es igualmente espacial –las cosas y los objetos. Caracteriza al espacio arquitectónico como cualitativo y tópico: Frente a la uniformidad del espacio matemático aparece este espacio vivido, modal, situable mediante sus infinitas diferencias de aspecto.⁶

Con esto, aclara que el espacio arquitectónico es inseparable de su sitio o lugar, echando por tierra cualquier consideración abstracta, geométrica o formal del espacio independiente de su localidad o situación. En este sentido, una arquitectura estrictamente espacial es impensable. Finalmente afirma: (...) la arquitectura no es espacial porque “está” en el espacio general, ni porque lo “contiene” o “configura”, sino porque hacer surgir frente al espacio inerte, o “sin arte”, un espacio con cualidades intrínsecas, antes inexistente, y que, por ello, no puede estimarse como “parte” o “recorte” puramente extensivo de espacio alguno.⁷

Las reflexiones de J. R. Morales, formuladas a fines de la década de los 60, se encargan de dejar al descubierto la ilusión de varios de los supuestos que habían sido mantenidos hasta esa época sobre el espacio en relación a la arquitectura. Sin embargo, su afirmación de que

el espacio no es sino una abstracción mental, deja de lado su aspecto político, social e ideológico, es decir, el espacio no sería más que un concepto del pensar científico (lógico, matemático, geométrico, topológico). No hay conocimiento humano que se desvanezca sin dejar rastro alguno, y prueba de ello (5 Ibid. pp. 147 6 Ibid. pp. 149 7 Ibid. pp. 149) son los rastros que, en nuestra conciencia y nuestros sistemas educacionales, todavía existen de la perspectiva renacentista o el racionalismo de la ilustración. Estos saberes y técnicas fueron alguna vez grandes descubrimientos, pero con el tiempo se han transformado en la norma y el sentido común.

Con el término “espacio” ha sucedido algo similar. Los conocimientos considerados obsoletos por alguna disciplina se transforman luego en conocimientos establecidos –o naturalizados–, haciendo extremadamente difícil la tarea de rastrear su historia. Este fenómeno explica, entre otras cosas, porque se enseñan y se presentan como actuales –en las escuelas y en las universidades– conocimientos que son considerados obsoletos por los descubrimientos más recientes. Cuando se dice que hay que desaprender lo aprendido, no quiere decir otra cosa que tener en cuenta la compleja relación entre saber, poder e ideología. Como veremos, la palabra espacio conlleva y, según algunos, articula esta relación.

3.0 El espacio no es la sustancia de la arquitectura.

El arquitecto Isidro Suárez, en su “Refutación del espacio como sustancia de la arquitectura”⁸, argumenta como es que el concepto de espacio –lo que equivaldría a su representación– que poseemos es indudablemente más ingenuo que nuestra experiencia espacial. Asimismo, denuncia el vago, impreciso y poco riguroso concepto de espacio trabajado por la arquitectura, afirmando que se llama espacio a casi todo y casi nada. Así el espacio es el paisaje geográfico, o también un lapso de tiempo, espacio es el continente de algo, espacio es el contenido de algo, espacio es también el volumen, es espacio lo que se domina, es espacio la superficie pictórica, y también existe el espacio musical, y por último es espacio el vacío, además.

⁹ Tanto Josep María Montaner como Isidro Suárez reconocen la raíz platónica del concepto de espacio como entidad infinita y receptáculo de todo lo existente. Sin embargo, en Aristóteles reconocen una concepción distinta del espacio como topos (lugar) en la cual el lugar de un cuerpo u objeto se corresponde con los límites de sí mismo. Ya en los comienzos del racionalismo del siglo XVII, el espacio pasa a ser absoluto en Descartes y en Newton. Esta concepción pasaría a formar parte de nuestro sentido común que califica al espacio esencialmente como un vacío neutral o bien, como el vacío infinito del espacio exterior (el universo).

Como señala Henri Lefebvre, las teorías de Newton y Descartes establecieron las bases de nuestra actual y ambigua concepción del espacio (sentido común): El pensamiento de Descartes fue visto como el punto decisivo en el trabajo del concepto de espacio, y la clave para su forma madura (...) Con la llegada de la lógica Cartesiana, no obstante, el espacio ha entrado en la esfera de lo absoluto (...) El espacio vino a dominar, por contención, todos los sentidos, y todos los cuerpos ¿Era el espacio un atributo divino? ¿O pertenecía a un orden inmanente a la totalidad de lo existente?

10 Suárez termina su crítica al espacio como sustancia absoluta basándose en las reflexiones de Juan Borchers sobre el tema, que indican precisamente la influencia que la concepción newtoniana-cartesiana del espacio ha tenido sobre la arquitectura del siglo XX, 8 Suárez, Isidro. La refutación del espacio como sustancia de la arquitectura,

Ed. Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Documento de Extensión Nº 1, Santiago, 1986. 9 *Ibíd.* pp. 7-10 Lefebvre, Henri. *The production of Space*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 1991. pp. 1. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos.

enfaticando el hecho de que es imposible pensar la arquitectura a partir de conceptos falsos o confusos acerca del espacio. Algo parecido sucede al tomar conceptos de espacio y tratarlos como naturales y trascendentes a toda la historia.

Borchers argumenta: Mas claro a mi entendimiento me parece el modo en que Leibniz, polemizando contra la idea de Newton sobre la sustancialidad del espacio que este proponía, al considerar el espacio y también el tiempo como esquemas ordenadores, que solo se presentan donde haya cosas mostrándose, por lo tanto, como una propiedad de ellas. Así el espacio designaría una ordenación de coexistencia de ellas, como el tiempo una sucesión de cosas sucesivas. Sin sustanciar ni el espacio ni el tiempo como seres independientes del hombre.¹¹ Posteriormente veremos cómo esta concepción abstracta del espacio—trabajada tanto por los filósofos clásicos como los modernos— ha sido tomada con gusto por la ideología de las vanguardias positivas y el movimiento moderno en la arquitectura a comienzos del siglo XX. No obstante, primero debemos comprender cómo es que esta particular representación o concepción del espacio ha sido impuesta como la norma y pasada como “espacio verdadero”.

04. Orígenes del espacio abstracto en la arquitectura.

En el momento en que la noción de espacio surge en el discurso teórico de la arquitectura—a partir de la teoría del arte y la psicología empírica—, es precisamente cuando esta noción de espacio homogéneo, vacío, euclidiano, interior y tridimensional, es puesta en crisis por la teoría de la relatividad que lo ligaba indisolublemente al tiempo y al movimiento. A comienzos del siglo XX, las vanguardias artísticas introdujeron la noción de espacio-tiempo en sus propuestas para un nuevo arte y una nueva sociedad. Tanto María Montaner como de Solà-Morales reconocen esta superación del espacio “clásico”, que apenas vio la luz en el discurso fue puesto en cuestión. Las vanguardias artísticas proponían un programa radical de transformación de la sociedad y el arte.

Su dato inicial era que el arte, a la luz de los avances tecnológicos y el surgimiento de las grandes urbanizaciones europeas, ya no podía tener como referencia ningún orden que representara el pasado—sea académico, histórico o natural. La experiencia desbordante de la metrópolis, junto con la mecanización del paisaje a manos de nuevas industrias y la migración sin precedentes de campesinos hacia las grandes ciudades, trajeron como consecuencia un cambio radical en las sociedades y la percepción que se tenía de ellas. Pero antes de que todo esto sucediera, el arte sufría una de sus más importantes crisis, la que posibilitó la transición de la mimesis hacia la abstracción.

La confianza que se tenía en los modelos canónicos del arte y la arquitectura del pasado, desde Grecia hasta el Renacimiento, posee dos grandes crisis que se desarrollaron durante todo el siglo XIX: la primera surge a partir de los avances en investigaciones arqueológicas que, como indica de Solá-Morales, introdujeron el pluralismo histórico en el discurso del arte y la arquitectura —no hay que olvidar que los grandes viajes al Medio Oriente, África y Asia, posibilitaron el nacimiento y la autonomía disciplinar de la historia 11 Ibid. pp. 21. Citado por Isidro Suárez. Bochers, Juan. *Meta Arquitectura*. Ed. Mathesis, Santiago, 1975. pp. 54 del arte. El conocimiento del arte y la arquitectura de civilizaciones, que hasta ese momento habían tenido un carácter marginal, como la china, la hindú, la árabe, la precolombina, terminaron por desplazar y relativizar el carácter hegemónico que poseía el arte grecorromano dentro de los referentes académicos.

La segunda crisis posee consecuencias notables para la aparición del concepto de espacio en el discurso del arte y luego en el de la arquitectura: en la medida en que el origen ideal de Grecia o el Renacimiento (el espacio clásico) eran puestos en duda, las obras de arquitectura ya no se limitaron simplemente a imitar estos modelos, sino que a imitar su carácter —su orden abstracto y geométrico. Hacían surgir, a través de una “conveniente” combinación con los modelos de otras civilizaciones, una nueva creación, un nuevo espacio. La belleza que se buscaba pasa de tener un origen divino o natural, a uno abstracto y subjetivo. Surgen conceptos como orden, simetría y carácter, los cuales estaban justificados a partir de los experimentos realizados por la naciente psicología de la percepción. La hipótesis de Ignasi de Solà-Morales sobre este punto, consiste en que eclecticismo y racionalismo no son históricamente opuestos y hecha por tierra cualquier consideración de ruptura radical entre estos dos Proyectos Históricos.

A partir de las teorías de Jaques Guillaume Legrand o Jean Nicolas-Louis Durand, la arquitectura se piensa por primera vez como un arte creador e innovador, pero que solo a través del conocimiento de las obras del pasado y disponiendo de ellas según las necesidades del presente, producirá una obra válida. Fue Durand quien introdujo los conceptos de conveniencia y economía en la distribución interior de la obra de arquitectura —y todo esto bajo el más estricto eclecticismo. Es en este preciso momento donde, según de Solá-Morales, surge una conciencia moderna, racional e histórica, que necesita fundamentar la comunicación estética, no ya sobre la base de una teoría formal del orden del hombre y del cosmos, sino sobre una teoría psicológica del sujeto y una teoría racional de la producción de los objetos.¹² (...) Paradójicamente, la arquitectura ecléctica, al profundizar en sí misma y buscar sus propias leyes generales, abandonaba su historicidad para buscar una formulación abstracta y general.¹³ Estudio tipológico en el periodo del relativismo histórico (eclecticismo historicista), J-B-L-G Seroux d'Agincourt, 1823.

A mediados del siglo XIX, el arquitecto vienés Gottfried Semper —perteneciente a la tradición positivista de Comte— era uno de los primeros en proponer que la diferencia de la arquitectura con las demás artes, radica en que ésta era el arte y técnica del espacio. Casi en forma paralela el filósofo Konrad Fiedler establece la doctrina de la “pura visualidad”, en base a un análisis exclusivamente formal —visual— de las obras de arte y arquitectura. A fines del

siglo XIX August Schmarzow afirmaba que la esencia de la arquitectura era la construcción de un espacio interior.

Como señala María Montaner, Schmarzow fue influenciado ampliamente por las teorías del filósofo y psicólogo alemán Carl Stumpf—quien fuera maestro de Husserl—, las que afirmaban el origen psicológico de la percepción del espacio. (12 De Solà-Morales, Ignasi. Incripciones. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2003. pp. 17 13 Ibid. pp. 28) Bajo el relativismo histórico y la evidente abstracción formal de los métodos de la teoría del arte, los estilos históricos fueron devaluados progresivamente hasta encontrar, por ejemplo, en las proposiciones del crítico de arte Heinrich Wöfflin, unos de sus puntos decisivos. En 1886, Wöfflin proponía en su disertación *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolegómeno para una Psicología de la Arquitectura), demostrar que la obra de arquitectura podía ser entendida exclusivamente a partir de la percepción psicológica que el habitante tenía de ella, es decir, desde su experiencia espacial.

Como afirma de Solà-Morales: Con ello encontraba fundamento la creencia de que el carácter arquetípico de ciertas formas o relaciones estaba fundamentado más en la estructura perceptiva que en un orden natural exterior, platónicamente concebido como reflejo de un orden cósmico inmutable.

14

De esta manera, el concepto de espacio se volvió fundamental para la teoría del arte y la arquitectura, ya que es a través de su estudio que sería posible comprender de qué manera una obra podía ser percibida, experimentada e interpretada. Pero ¿qué concepto de espacio era este? Ciertamente era uno abstracto y matemático —basado tanto en Euclides como Descartes. Pero era, además, un espacio esencialmente interior, delimitado, era el vacío mismo contenido por la obra. El espacio real de la obra de arquitectura era confundido con lo que tan solo era una representación o concepción del espacio —el espacio mental de la lógica, las matemáticas y la geometría. Es a partir de este espacio que fue repensada la arquitectura a comienzos del siglo XX.

05. El espacio abstracto en el movimiento moderno

En un principio los referentes del pasado fueron reemplazados por las imágenes relativas al mundo técnico y la velocidad explícita de sus mecanismos. Para los futuristas italianos el arte ya no debía referirse al modelo clásico representado en la naturaleza divina o histórica, sino que debía representar la realidad presente, reproducir el movimiento de las máquinas y su belleza técnica. Pero en contradicción con su radicalismo discursivo, los futuristas continuaban bajo la tradición de la mimesis clásica, lo único que realmente hicieron fue cambiar el sistema de referencias del arte. Al igual que los cubistas, el espacio pictórico pasó a ser un espacio fragmentado, múltiple y heterogéneo en contraposición a la unidad cosmológica del arte clásico y renacentista —i.e. la perspectiva.

Este cambio no hubiera sido posible sin una atención a los textos de Wöfflin o Wilhelm Worringer, y a la saturada experiencia de la ciudad moderna. Dinamismo de un automóvil. Luigi Russolo, 1912. 14 *ibid.* pp. 168

Los temas representados eran recurrentes: automóviles, aeroplanos y locomotoras a toda velocidad. La arquitectura de Antonio Sant'Elia se asemejaba a naves espaciales, cohetes a punto de despegar, etc. Para estos precursores de las vanguardias, el arte y la arquitectura debían imitar figurativamente la realidad a la que estaban expuestos o por exponerse: las nuevas máquinas y naves industriales, junto a sus estructuras formales. Pertenecían a las llamadas vanguardias positivas, las cuales se articulaban en torno a una fe cuasi-redentora en la ciencia y la tecnología modernas como vehículos para lograr el progreso y la plenitud humana. La noción de espacio abstracto no se encuentra en los cubistas ni en los futuristas, pues su concepción todavía pretende representar figurativamente una realidad, a pesar de sus esfuerzos por descomponerla o hacerla fugaz y multiplicada.

El espacio abstracto tiene su origen en el paso decisivo de la mimesis hacia la abstracción, en la cual el arte pierde toda referencia para convertirse a sí mismo en una creación completamente nueva —o por lo menos a eso aspiraban.

La supuesta ruptura con el pasado histórico y natural no fue consumada hasta que las obras de arte y arquitectura fueron consideradas como creadoras de realidad. Las obras ya no debían obedecer a ningún principio preestablecido, ningún orden de razones a priori. El referente de las obras era creado por ellas mismas, lo que equivale a decir, que no partían del espacio, sino que lo creaban, para así transformar la realidad. Hemos visto como Peter Eisenman, no solo desmiente esta aparente ruptura con el pasado, sino que la expone como la continuación de lo que llama “la ficción de la representación en arquitectura”. Para Eisenman, la arquitectura del movimiento moderno seguía operando igual que la arquitectura clásica, es decir, de un modo representativo: la arquitectura “moderna”, aunque estilísticamente diferente de las arquitecturas previas, presenta un sistema de relaciones parecido al de la arquitectura clásica (...) la idea de función, es decir, el mensaje de la utilidad en vez del mensaje de la Antigüedad, pasó a ser una proposición originaria (...) el funcionalismo resultó ser una conclusión estilística más, basada esta vez en un positivismo técnico y científico, una simulación de la eficiencia.

15. Pero, para Le Corbusier, la iconografía de lo moderno nunca fue suficiente para la arquitectura. Perdida la referencia en los órdenes divinos, históricos y naturales, en Le Corbusier el nuevo orden se encontraba, no literalmente en las imágenes del mundo moderno, sino en sus métodos y mecanismos internos. La ciencia y la tecnología eran ese nuevo orden puro, basado en la abstracción sublime del número y la geometría. Le Corbusier trasciende al futurismo y su voluntad mimética en el sentido que traslada el imaginario maquinista y lo lleva más allá de su simple reproducción —que todavía veíamos en los dibujos de Sant'Elia. En otras palabras, Le Corbusier nunca buscó reproducir o imitar el maquinismo, sino integrarlo en el modo de producción de la arquitectura. Su pregunta fundamental no era sobre qué debía decir la arquitectura sobre la nueva realidad metropolitana e industrializada, sino cómo la arquitectura misma se hacía parte operativa de esa realidad, se producía bajo aquella lógica.

Al igual que Kasimir Malevich, Le 15 Eisenman, Peter. El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin. En Revista Arquitecturas Bis Nº 48, Barcelona, 1984. pp. 28-29

Corbusier estaba interesado en integrar la tecnificación del presente en los procedimientos y técnicas de la obra: Hay, por ejemplo, en Malevich, la conciencia clara de que el arte no es un trasunto de la realidad natural o de la realidad técnica sino, en todo caso, un producto de esa misma técnica.¹⁶ La arquitectura no podía limitarse a expresar o reflejar el hegeliano “espíritu de los tiempos”, sino que debía literalmente “ser” los tiempos. Si los tiempos estaban dominados por la técnica y la ciencia, y por lo tanto por la racionalidad, las matemáticas y la geometría, así debía ser también con la arquitectura.

Para Le Corbusier, la mecanización debía ser la forma del arte del futuro, una fusión completa entre arte y ciencia. Un arte riguroso, que tomara los métodos de la ciencia para sus propios fines. Sin título. Kazimir Malevich, 1916. Los pintores, los arquitectos y los escultores de las vanguardias suprematistas, constructivistas o neoplasticistas –Malevich, El Lissitzky o Theo van Doesburg– no mostraban el espacio existente, lo creaban a partir de cero. Ni la realidad metropolitana ni su espacio multiplicado eran ya referencia para la obra de arte. El arte y la arquitectura no partían ya de la realidad, pues en su afán por encontrar un nuevo orden universal y racional que regulara su producción creativa, encontraron en la abstracción pura a su mejor aliado.

La realidad presente no significaba nada –o fue convertida en pretexto– pues su mayor preocupación era pensar la realidad futura, de la que eran amos y señores. El espacio y el lugar de la ciudad del presente no eran nada comparado con lo que podían ser en el futuro. En orden de cambiar la sociedad, artistas y arquitectos debían crearla en su totalidad, lo que equivale a decir que su espacio debía ser enteramente mental y controlado mediante técnicas de visualización que permitieran su manipulación y control absoluto –por ejemplo, la técnica industrial de la proyección axonométrica o la perspectiva “a vuelo de pájaro”.

La teoría de la relatividad propuesta por Einstein en 1905, produjo una serie de aproximaciones tanto desde el arte como la arquitectura –en su mayoría metafóricas. El espacio propuesto por las vanguardias fue un intento por superar el “estático” espacio cartesiano, lo que se traduciría en la arquitectura, en un intento por superar el espacio interior, o más bien la superación de la dicotomía interior/exterior como metáfora de transparencia y libertad. Tanto la Bauhaus como los artistas del movimiento De Stijl realizaron importantes investigaciones en torno al espacio abstracto y el movimiento. Sin embargo, Le Corbusier y los artistas de L’Esprit Nouveau se distanciaron de estas propuestas al reivindicar los términos académicos utilizados por los teóricos eclécticos –orden, composición, proporción, armonía, etc.¹⁷

Según Lefebvre, la Bauhaus fundó un concepto global de espacio, un concepto que marcaría a las generaciones futuras de artistas y arquitectos. Bajo la premisa de que debían crear el espacio para transformar la realidad –entendiendo que las vanguardias¹⁶ De Solà-Morales, Ignasi. Incripciones. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2003. pp. 170-171. *Ibid.* pp. 222 abogaban por una fusión entre el discurso ético-político y estético– los artistas de la Bauhaus pretendían desarrollar un concepto integrado de diseño, de manera que pudiera diseñarse bajo unos mismos principios, desde un lápiz hasta una ciudad. De esta manera, el concepto del espacio como algo abstracto –fluido, infinito, como un vacío neutral esperando a ser llenado– hizo su aparición y fue explotado fundamentalmente por los neoplasticistas y Mies

van der Rohe. El espacio fue explorado fundamentalmente a través del plano horizontal, reduciendo al mínimo los elementos verticales (pilares, muros, fachadas), ya que supuestamente interrumpían la continuidad “libre” e “ilimitada” entre el interior y el exterior.

En el discurso arquitectónico se tiende a ver estas características como neutrales, carentes de cualquier ideología externa a su propia lógica. Sin embargo, esta naciente lógica de la transparencia no tiene nada de inocente, o incluso novedoso. Parece necesario entonces establecer las conexiones entre la transparencia y la violencia implícita en toda lógica visualista –y que es a la vez la lógica abstracta del espacio. Foucault muestra como esta lógica tuvo su apogeo durante el siglo XVIII, el siglo de la revolución y la razón. Se pregunta por el significado ambivalente de la transparencia, vinculando personajes aparentemente opuestos como Rousseau y Bentham: Croquis para el pabellón de Barcelona. Mies van der Rohe, 1929. ¿Cuál es, en efecto, el sueño rousseauiano que ha animado a tantos revolucionarios?: el de una sociedad completamente transparente, visible y legible a la vez y en cada una de sus partes; que no existan zonas oscuras, zonas ordenadas por los privilegios del poder real (...) Bentham es a la vez esto y todo lo contrario. Plantea el problema de la visibilidad, pero pensando en una visibilidad totalmente organizada alrededor de una mirada dominadora y vigilante.

18. El espacio continuo, fluido y transparente de la Bauhaus y el movimiento moderno, alentado por teóricos como Siegfried Giedion o Bruno Zevi, era finalmente la reducción de la realidad social de arquitectura a términos puramente formales, visuales y físicos, como estrategias de control. Su ingenuo intento por unir interior y exterior, con la manifiesta intención de “desmaterializar” los límites de la arquitectura y abolir la fachada como el elemento predominante de las obras del pasado, terminó siendo el principal instrumento de alienación utilizado por las grandes corporaciones de la actualidad –i.e. el efecto espejo. Los muros se vieron simbólicamente como la causa de todos los males sociales, de la desigualdad y la segregación.

Una forzada coincidencia fue impuesta entre su abstracción purovisualista del espacio y el espacio real de la sociedad. Como señala Lefebvre, el interés en el espacio visual está vinculado a una búsqueda por la “ingravedez” en la obra de arquitectura –metáfora de su independencia con respecto al Casa Weissenhof. Le Corbusier, 1927. 18 Foucault, Michel. El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: “El Panóptico”. Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. pp. 4 mundo, a lo previamente existente: Siguiendo la tendencia de la filosofía, el arte, la literatura, y la sociedad como un todo, hacia la abstracción, la visualización y las relaciones formales-espaciales, la arquitectura luchó en nombre de la inmaterialidad.

19. Asimismo, Fredric Jameson aclara las implicancias de este “nuevo espacio” afirmándolo como (...) un acto de disyunción radical de su contexto espacial: los grandes pilotis dramatizan la separación del suelo, protegiendo el Novum del nuevo espacio.²⁰ Las obras del movimiento moderno debían separarse del suelo, o al menos, crear un nuevo suelo, pues se constituían a partir de su autoproclamada ruptura no solo con el pasado sino con cualquier sistema de referencia, incluido el lugar. Proyecto para una casa anterior al diseño de Rietveld.

Theo Van Doesburg y Cornelius Van Esteren, 1922 La violencia de lo visual y lo legible se encuentra implícita en las “buenas intenciones” del espacio abstracto propuesto por el movimiento moderno.

Es así como una abstracción –tal y como es el espacio geométrico-visual– es tomada por la realidad. Una simple representación del espacio (una imagen) reemplaza la riqueza y multiplicidad del espacio directamente vivido. Dondequiera que haya ilusión, los mundos ópticos y visuales juegan un rol integral e integrativo, activo y pasivo, en ésta. Fetichizan la abstracción y la imponen como la norma. Separan la forma pura de su contenido impuro - del tiempo vivido, del tiempo cotidiano, y de los cuerpos con su opacidad y solidez, su calor, su vida y su muerte,²¹ afirma Lefebvre.

Mas adelante tendremos la oportunidad de revisar en detalle como esta verdadera tiranía de lo visual y lo objetual no solo ha sido mantenida hasta la actualidad, sino que se ha expandido e incrementado de una manera extrema –sobre todo en los ámbitos académicos y del mercado. Como señala Juhani Pallasmaa: (...) muchos aspectos de la patología de la arquitectura corriente actual pueden entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica a la tendencia ocular centrista de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular (...) el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación.²² El concepto de espacio fue introducido como una ideología que legitimaba el discurso y las acciones de los artistas de vanguardia. De este modo se vincula el espacio abstracto de la Bauhaus con la continuidad de una tendencia mayor de las sociedades modernas.

(19 Lefebvre, Henri. *The production of Space*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 1991. pp. 303. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos.)

20 Jameson, Fredric. *Las políticas de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate posmodernista* En: *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991. pp. 101 21 *Ibíd.* pp. 97

22 Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006. pp. 18-19 hacia la abstracción, la racionalidad tecnificada y la espectacularidad de la mercancía.

Asimismo, Josep María Montaner vincula los ideales –en principio autodefinidos como revolucionarios– del movimiento moderno con las estrategias del capitalismo y el socialismo de estado: La carta de Atenas sería la máxima expresión de esta corriente racionalista y tecnocrática que ha servido de base para el urbanismo especulativo del capitalismo y para los tejidos residenciales sin atributos del que se denominó “socialismo real”.²³ La mayoría de las escuelas de arquitectura chilenas se han levantado sobre esta definición decimonónica y europea del espacio, realizando muy pocas o irrelevantes modificaciones –refugiándose y reafirmando un supuesto “espacio arquitectónico” trascendental y separado de las definiciones históricas.

El espacio abstracto sigue dominando los proyectos académicos, entre otras razones, por que no existe conciencia ni distinción alguna entre lo mental y lo vivido –y cuando existe es

realizada de forma tajante y reduccionista. De esta manera, se establece una separación infranqueable entre estos dos aspectos, y la totalidad de lo vivido, de la sociedad, es reducida a una abstracción vacía —aquella de los conceptos autorreferentes. Puede que la influencia de la Bauhaus y el movimiento moderno haya sido “superada” desde el punto de vista de sus modelos formales o estéticos, pero ha resultado mucho más difícil superar los modelos pedagógicos e ideológicos que aquí se han expuesto.

06. La triada del espacio

Por alguna razón —quizás por la primacía del sujeto por sobre lo social en los comienzos de la filosofía moderna— los aspectos sociales de la vida humana no presentaban una relación con el espacio —físico, suelo— mas allá de la dependencia mutua, es decir, las sociedades se desarrollaban sobre el espacio y éste era su soporte natural y pasivo. Es en este punto donde surge la problemática del espacio social propuesta por Lefebvre —del espacio producido en las relaciones sociales, y por lo tanto, directamente vivido— y que aboga principalmente por distinguirlo del espacio mental y el físico. A este respecto, Foucault reflexiona: Sorprende ver cuanto tiempo ha hecho falta para que el problema del espacio aparezca como un problema histórico-político, ya que o bien el espacio se reenviaba a la “naturaleza” —a lo dado, a las determinaciones primeras, a la “geografía física” — (...) o bien se lo concebía como lugar de residencia o de expansión de un pueblo, de una cultura, de una lengua, o de un Estado. En suma se lo analizaba o bien como suelo, o bien como aire; lo que importaba era el sustrato o las fronteras (...)

El anclaje espacial es una forma económico-política que hay que estudiar en detalle.²⁴ Tanto Foucault como Lefebvre basan sus estudios en reafirmar el carácter inherentemente ideológico del espacio. Foucault se preocupó de articular la triada poder-saber-espacio a través de sus investigaciones sobre el siglo XVIII y XIX, particularmente centrándose en aquellos aspectos marginales de las sociedades modernas y afirmando que el espacio es fundamental en cualquier ejercicio del poder.

Sin embargo, es Lefebvre 23 María Montaner, Josep. Espacio. En: A.A.V.V. Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales. Ed. UPC, Barcelona, 2000. pp. 102

²⁴ Foucault, Michel. El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: “El Panóptico”. Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. pp. 2 quien se empeña en establecer las diferencias y contradicciones entre espacio mental y espacio social, entre lo concebido y lo vivido, lo ideal y lo real.

Desde aquí reprocha a Foucault su vaguedad en la definición de los términos: Foucault nunca explica a que espacio se está refiriendo, ni tampoco cómo salva la brecha entre la esfera teórica (epistemológica) y la práctica, entre lo mental y lo social, entre el espacio de los filósofos y el espacio de las personas que tratan con las cosas materiales.²⁵ La dualidad entre lo mental y lo material —entre sujeto y objeto, entre lo subjetivo y lo objetivo— en que fue debatida por siglos la noción de espacio —desde la antigüedad clásica a la ilustración— deja paso en Lefebvre a una triada del espacio como crítica al binarismo cartesiano.

Esta triada se construye considerando tres niveles o modos de existencia del ser humano en el mundo: 1) Lo físico (lo sensible, lo percibido, la presencia) 2) Lo mental (lo abstracto, lo

concebido, las representaciones) 3) Lo social (lo relacional, lo vivido, la experiencia) El tercer término—lo social—no supondría una tercera “división” del espacio, sino más bien una noción que engloba las dos primeras ya que constituye la manera en que éstas se relacionan. Asimismo, se propone como una alternativa a la rígida dualidad en que la que ha sido confinado el espacio.

La noción de espacio social propuesta por Lefebvre no debe ser confundida con el significado que a menudo posee en Chile el término “social”. Frases deudoras de los tiempos del Estado de bienestar tales como “compromiso social”, “responsabilidad social”, “políticas sociales”, “vivienda social” o “riesgo social” se refieren fundamentalmente al carácter de asistencia a los sectores de clase baja—considerados vulnerables.

En Lefebvre, lo social es abarcado desde su significado relativo a la sociedad como un todo—en términos marxianos, como las relaciones sociales de producción. Por lo tanto, al hablar de espacio social no se refiere en modo alguno a un espacio socialmente “vulnerable” o de “bajos recursos”, como tampoco a un espacio “sociable” o “comunitario”. Como lo aclara el mismo Lefebvre: El espacio (social) no es una cosa entre las demás cosas, ni tampoco un producto entre otros: más bien, incluye las cosas producidas, y rodea sus interrelaciones en su coexistencia y simultaneidad—su orden (relativo) y/o su (relativo) desorden. Es el resultado de una secuencia y un conjunto de operaciones, y en este sentido no puede ser reducido a un simple objeto.²⁶

La triada del espacio. Edward Soja, 1996. 25 Lefebvre, Henri. *The production of Space*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 1991. pp.4. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos. 26 *Ibíd.* pp. 73

La cosificación del espacio—su reducción a una cosa u objeto—procede desde ambos ámbitos, el objetivo y el subjetivo, desde sus definiciones técnicas o científicas hasta las más poéticas y artísticas. Sin embargo, ambas visiones se presentan en estrecha relación, al punto de llegar a ser confundidas constantemente. Aunque parezca sencillo, hacer la distinción entre espacio físico, mental y social es todo un desafío lleno de trampas e ilusiones. Continuamente se nos hace pasar modelos y abstracciones como si fueran la realidad. Esto es especialmente cierto en nuestra disciplina, donde lo visual—desde la exclusividad cuasi-virgen del objeto hasta el ensimismamiento conceptual—manifiesta su predominio, y donde el poder de las representaciones (espacio mental) tiende a concentrarse en el imaginario de las ideologías dominantes—con sus preferencias por las imágenes estetizantes y estetizadas.

07. El surgimiento de la noción de lugar.

Hemos visto como el concepto de espacio en el discurso de la arquitectura no posee más de 150 años. La noción de lugar es aún más reciente, no tiene más de 60 años “operando” dentro de la teoría de la arquitectura. Esto debe entenderse bien para evitar confusiones de tipo trascendentalistas como “siempre ha habido espacio en las obras de arquitectura” o “las obras necesitan de un lugar para existir”. Por supuesto, es muy distinto decir “lugar” a “noción de lugar”, y no nos cansamos de confundirlos, fundamentalmente por la siempre conflictiva, ambigua y nada inocente relación entre la representación y lo representado, entre lenguaje y realidad. Pero vale la pena tener en cuenta su diferencia en todo momento,

para luego, cuando corresponda, poder tejer sus modos de relación. Por lo tanto, las nociones o conceptos, lejos de constituir visiones objetivas de la realidad, son básicamente una construcción de mitos o ficciones —en un sentido no-peyorativo— que a su vez se construyen sobre las cenizas de otros mitos o verdades y así sucesivamente. Lo verdaderamente interesante en los orígenes del problema del lugar en la arquitectura no es tanto su definición per se, sino que las condiciones en que fue formulado, los intereses discursivos que entraron en juego en su legitimación disciplinar y, por supuesto, el momento, lugar y situación específica en la transición de la noción de espacio a la de lugar en el discurso de la arquitectura. El espacio abstracto, desarrollado principalmente por la psicología empírica de la Gestalt y celebrado hasta el cansancio por el movimiento moderno, como lugar de aplicación de sus estrategias fundacionales, entraría en crisis después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, como señala De Solà-Morales, no hay una crisis del Proyecto Moderno, sino muchas, y lo mismo vale para el espacio abstracto. La crisis que nos interesa es la que replantea la relación de la obra de arquitectura con su entorno —lo que no deja de ser una manifestación simbólica de la relación de la obra con el ser humano y con el mundo.

08. La influencia existencialista y la crítica al funcionalismo.

A partir de 1945 se genera en Europa una fuerte situación de autocrítica en relación a los horrores de la guerra y, al mismo tiempo, una voluntad de reconstruir la ciudad a partir de “lo humano”. Esto permitió insinuar sutilmente que fue la deshumanización y el fracaso emancipador de las vanguardias y la sociedad en general la que llevó al mundo, finalmente, a la masacre. Una de las primeras manifestaciones explícitas de esta sensibilidad en la disciplina arquitectónica fue dada por un artículo del arquitecto finlandés Alvar Aalto titulado “La humanización de la arquitectura”, publicado en el año 1940. El debate se masificó en la cultura arquitectónica mediante las duras críticas de Aldo van Eyck al funcionalismo durante los CIAM de 1947 en Inglaterra, donde reivindicaba las olvidadas necesidades emocionales y espirituales del ser humano y que la arquitectura debía satisfacer. Sin embargo, no conviene quedarse con la idea de que esta fue la única respuesta crítica frente al funcionalismo ortodoxo como corriente dominante durante las primeras décadas del siglo XX.

27. Existieron respuestas críticas muy anteriores —desde los años 30— ante las ideologías fascistas, comunistas, y el desarrollo capitalista, desde una perspectiva marxista heterodoxa. Una de las más importantes fue la escuela crítica de Frankfurt con pensadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas y en particular Walter Benjamin, quien introduciría una lúcida crítica marxista, menos sistemática que la de sus colegas, pero no obstante profundamente compleja y consistente. Es claro que la crítica al funcionalismo ortodoxo —y a sus evidentes, aunque no reconocidas, filiaciones con los valores culturales promovidos por el desarrollo capitalista— no posee un origen nítido y fechado, sino que es consecuencia de críticas que fueron formuladas desde los mismos inicios del movimiento moderno como tal, pero que no cobraron fuerza e impulso suficientes en la disciplina arquitectónica hasta comienzos de los años 50.

El clima general de descontento y desconfianza ante los valores de la sociedad capitalista no era ninguna novedad a comienzos del siglo XX (dentro de los círculos más críticos), pero eran palabras que permanecían acalladas o en el anonimato al interior de la arquitectura. Los discursos dominantes, representados por la historiografía oficial del movimiento moderno,

estaban empapados de un positivismo ciego y maquinista, que tenía su herencia ideológica más próxima en los avances de la tecnología y los principios futuristas que en alguna posición crítica frente a la sociedad o la cultura. Pero el desencanto de posguerra acentuaría irreversiblemente una desconfianza generalizada en la capacidad de los procedimientos científicos, racionales y tecnificados de la sociedad industrial para con la libertad y plenitud del ser humano. Se desarrollaría progresivamente una pérdida de la fe en el progreso cuantitativo, en las visiones utópicas, redentoras o totalitarias, y el rechazo de toda teoría general, argumentando que estas conducen finalmente al terrorismo de estado, ya sea en sus formas fascistas o comunistas.

Ciertamente existen algunos síntomas paranoicos y contrarrevolucionarios en estas interpretaciones pues, como indica Fredric Jameson, no existe ninguna razón para atribuir a los impulsos revolucionarios, totalizadores o utópicos, una voluntad de pensamiento intrínsecamente condenada al terror. Jameson señala, que si existe una forma realmente efectiva de apaciguamiento de la voluntad crítica y de cambio social, está en la asociación de esta a la violencia y al terrorismo. Propaganda Nacional Socialista, 1941.

27. Cómo hemos puntualizado, el funcionalismo ortodoxo, como ideología representativa de un movimiento moderno pretendidamente unitario y monolítico, es en realidad producto de las filiaciones ideológicas y prácticas entre los historiadores “oficiales” del movimiento y sus arquitectos representativos. Los casos más conocidos son los de Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner y Bruno Zevi, aunque estos últimos dos posteriormente se distanciaron. Sin embargo, estas posturas estaban más ligadas a movimientos neoconservadores que a las voluntades desarrolladas al interior de la cultura arquitectónica de los años

50. La pérdida de fe en los grandes proyectos ideológicos y unitarios de la sociedad, de la política, del arte y de la arquitectura, se desarrolló en sus inicios bajo el ala del pensamiento existencialista asociado a pensadores como Jean-Paul Sartre y Martin Heidegger. A partir de una orientación profundamente humanista, el existencialismo afirma su rechazo a las teorías abstractas y universales acerca del ser humano, abogando por la existencia concreta y única del hombre-en-el-mundo como algo que precede a cualquier consideración esencial o metafísica –según la máxima de Sartre en que “la existencia precede a la esencia”.

Titulado como “La humanización de la ciudad”, la octava versión de los congresos del CIAM de 1951 en Hoddesdon, Inglaterra, pone definitivamente en evidencia la influencia existencialista en el discurso arquitectónico –particularmente en las intervenciones de Josep Lluís Sert en relación al problema de la habitación. Asimismo, los valores de rechazo a lo universal, lo esencial, lo abstracto y la reivindicación de la experiencia directamente vivida se reforzarán a partir de un fuerte resurgimiento de la fenomenología de Edmund Husserl en la filosofía existencialista, especialmente en Heidegger, Maurice Merleau-Ponty y Max Scheler. A partir de la influencia de la fenomenología existencialista, cobra una gran relevancia el tema de la habitación y el habitar en el discurso de la arquitectura, no ya como un problema puramente cuantitativo, funcional o estético. La casa empieza a ser vista como el único lugar posible capaz de enraizar existencial y espiritualmente al hombre en el mundo moderno. Es Heidegger quien introduce la problemática del habitar como crítica a la separación radical y futurista propuesta por el Proyecto Moderno. El problema del habitar, en los términos de este filósofo alemán, pasa a ser un tópico central en la crítica al funcionalismo.

09. Diferencias entre lugar y espacio abstracto

A partir de aquí se genera una importante crítica al espacio abstracto, alegando que el espacio del habitar no es geométrico ni puramente visual, sino existencial y ligado a una experiencia concreta en un lugar y tiempo específicos. Las experiencias espaciales promovidas por el movimiento moderno son denunciadas como inventos de laboratorio que respondían solo a condiciones utópicas generales, basándose en un sujeto universal, estándar y unitario (el hombre moderno), un lugar abstracto (el nuevo espacio, la nueva sociedad) y un tiempo ideal (el futuro, la utopía). No debemos olvidar que el espacio abstracto pertenece a la tradición cartesiana, la que planteaba como uno de sus postulados que el conocimiento debe demostrar ser verdadero y no fundado sobre tradiciones, mitos o prejuicios, es decir, el saber debía tener un rol fundacional, racional y universal, debía ser nuevo y válido, escrito sobre una tabula rasa que no dejara lugar a tradiciones infundadas.

28. Como afirma Josep Maria Montaner, para los arquitectos del movimiento moderno, el lugar era un dato meramente cuantitativo o alusivo, cuando más un receptáculo físico-neutral donde finalmente posar la obra de arquitectura, intrínsecamente esencial y autónoma. La misma idea que representa 28 No me refiero aquí a la noción de tabula rasa utilizada en el siglo XVII, por empiristas como John Locke, en relación a la mente del recién nacido y las marcas que la experiencia deja sobre ésta. La postulación de un “estilo internacional” enfatiza esta separación con respecto al lugar, y al mismo tiempo sus ansias por constituir forzosamente un bloque monolítico en la historia de la arquitectura. De hecho, no hace falta excavar muy profundo para darnos cuenta de que las obras más representativas del Proyecto Moderno están llenas de metáforas con respecto a su relación con el lugar (con el mundo y con la realidad): hemos visto como los “pilotis” y las “plataformas suspendidas” remarcan su separación con respecto a la tierra —su acción fundacional y su “ruptura” con el pasado se encuentran sintetizadas simbólicamente en este tipo de operaciones.

Pero también las apariencias de ingravidez, las metáforas náuticas y maquinistas, la “desmaterialización” de las fachadas, las superficies planas y sin atributos, etc., todas ellas manifiestan el deseo inconsciente de desligarse de todo lo anterior a ellos, de toda obstinada tradición, de toda realidad que no fuera la realidad de su utopía redentora. Fotomontaje de Wolkenbügel. El Lissitzky, 1925. Finalmente, la autoproclamada ruptura con el pasado se hace coextensiva a una ruptura con el lugar, el tiempo y más radicalmente a una ruptura con la realidad —representada por la idealización del presente y su “escape” a un futuro emancipado, perfecto, puro y acabado.

Todos estos gestos no pueden ser ingenuamente vistos como estéticas en sí mismas, o como operaciones puramente formales, técnicas o constructivas —como con frecuencia se analizan estos cambios o como, también con frecuencia, se utilizan los mismos procedimientos irreflexivamente hoy en día, como si estuvieran exentos de toda ideología. Pero hay una filiación que aún no hemos revisado entre la matriz ideológica desarrollada por el Proyecto Moderno y el espacio abstracto, y que tiene que ver con su carácter instrumental y político. Esta característica nos posibilitará entender las contradicciones no explicitadas al interior de este espacio. Generalmente la noción de espacio abstracto en la arquitectura es entendido de una manera bastante pobre, es decir es tomado pasivamente de las definiciones de los historiadores sin someterlo a juicio crítico alguno. Prueba de esto son las interpretaciones

de María Montaner con respecto al tema. Este autor caracteriza al espacio abstracto en términos parecidos a los que hemos venido nombrando —geométrico, visual, puro, etc.—, pero la diferencia es que, al ligar la definición platónica del espacio a la introducida por el Proyecto Moderno, al parecer olvida completamente que ambas nociones fueron artificialmente construidas y en función de intereses muy distintos, así afirma: Los conceptos de espacio y de lugar, por lo tanto, se pueden diferenciar claramente.

El primero tiene una condición ideal teórica, genérica e indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido hasta los detalles.²⁹ 29 A.A.V.V. Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales. Ed. UPC, Barcelona, 2000. pp. 101

María Montaner pasa por alto que está tratando simplemente con concepciones o representaciones del espacio y el lugar, y no con las entidades reales, parece ignorar el hecho de que estas concepciones poseen orígenes específicos en la historia de la cultura europea occidental y también que tales concepciones se formularon y legitimaron conforme a relaciones específicas entre los saberes y poderes dominantes de cada época y situación.

De esta manera nos presenta una dicotomía fundamental y antitética entre los (unos) conceptos de espacio y lugar. Una dicotomía que posee en sí misma un carácter artificial e ideológicamente conducido. No hay nada de claro o simple en la distinción entre espacio y lugar: primero porque dentro de los discursos de la arquitectura ambas nociones son en realidad dos maneras de abordar un problema en común —el modo de relación entre la arquitectura y la realidad—; segundo porque no sacamos nada con buscar “lo esencial” de estos conceptos a partir de definiciones que en sí mismas se autoproclamaban como esenciales y demostraron no serlo; y por último, porque son dos conceptos distinguibles pero inseparables y de ninguna manera opuestos, uno es constantemente medido en relación al otro, no es posible pensar el uno sin el otro.

Lo que María Montaner define como espacio en la arquitectura, no es más que una de las representaciones del espacio que han existido —la del espacio abstracto— y esto debería bastar para dejar de considerar que el espacio en sí mismo es abstracto, ideal, general, etc. Esta y otras perspectivas de la misma orientación (Giedion, Zevi) nos presentan al espacio abstracto como algo ideal y libre de cualquier compromiso material, como algo originado en la filosofía, la lógica, las matemáticas y la geometría, y solo llevado al ámbito material en un sentido metafórico (Funcionalismo, Bauhaus, Neoplasticismo, etc.).

Lo cierto es que el espacio abstracto no tiene nada de etéreo, de homogéneo o incluso de inmaterial. Su grandiosa y a la vez violenta capacidad de abstracción es solo un medio, un instrumento, pero ¿un instrumento para qué? Para llevar a cabo su no menos heroico plan “maestro”: el de hacer coincidir completamente la realidad socialmente vivida con un simplista y excluyente modelo de esa realidad, un modelo concebido para reducir todas las contradicciones y conflictos que ponen en tela de juicio su validez, un modelo al servicio del poder —del estado, económico, religioso, moral, etc. Guerra y Arquitectura. Lebbeus Woods, 1994.

Si es cierto que la lógica de este espacio es solo un instrumento para llevar a cabo su definitiva “materialización” en la sociedad, ¿Cómo es que no lo hemos identificado como tal? Porque nos han “enseñado” a no hacerlo, ¿pero quiénes? Aquellos a los que no les convenía que se supiera, es decir aquellos que de alguna u otra forma necesitan de este espacio para

poder ejercer un poder sobre la realidad social. El espacio abstracto se nos presenta como algo homogéneo, puro e ideal. Sin embargo, debemos tener en cuenta que este es un discurso construido según intereses específicos, y que aquellas cualidades son solo las cualidades que las mismas fuerzas que lo promueven quieren que veamos y no las que realmente garantizan su “puesta en práctica”.

A partir de estas y otras características, Henri Lefebvre identifica al espacio abstracto como el medio o lugar donde se aplican las estrategias –políticas, económicas, urbanísticas, publicitarias, etc. Un modelo forzosamente reduccionista de la realidad es el requisito que garantiza una eficaz aplicación de unas estrategias igualmente reduccionistas: (El espacio abstracto) Como producto de la violencia y la guerra, es político; instituido por un Estado, es institucional. A primera vista parece homogéneo; y de hecho sirve a aquellas fuerzas que hacen tabula rasa con cualquier cosa que se ponga en su camino, con cualquier cosa que las amenace –en breve, con las diferencias. (285) Ciudad ideal. Superstudio, 1972.

Como aclara Lefebvre, el espacio abstracto es un instrumento especialmente eficiente para la ejecución material de una representación de la realidad en particular –i.e. una ideología. En efecto, cuando escuchamos de algún nuevo plan, proyecto, política o estrategia, la pregunta que debemos hacernos no es en absoluto “¿funcionará?” o “¿me beneficiará?”, sino más bien ¿en que consiste su lógica? o ¿los intereses de quiénes son beneficiados por el uso de esta definición de espacio, de realidad, de lo público y lo privado? Ninguna inocencia del nuevo plan, del gran proyecto, pues sabemos que no fueron concebidos a partir de, ni por la realidad, sino que más bien a partir de su destrucción, su “blanqueamiento”, y su reducción a un estado homogéneo, visual, absoluto, legible. Si este objetivo es alguna vez alcanzado o no, es una pregunta totalmente distinta. ¿Cuál es entonces el modo de existencia del espacio abstracto, cuál es su modus operandi? La devastación, aunque sea en nombre de una nueva creación, pero ¿la devastación de qué específicamente? De todo lo que se excluya de su lógica o su modelo, de todas las diferencias y dimensiones irreconciliables con sus “buenas intenciones”, de todos aquellos grupos sociales que cuestionen pasiva o activamente su concepción del “mundo”. Mas aún, implica la devastación incluso de sus propias diferencias internas no reconocidas.

Enunciemos algunas de las principales propiedades y contradicciones del espacio abstracto formuladas por Lefebvre: – Homogéneo y fragmentado: es un espacio que se presenta a sí mismo bajo la bandera de la homogeneidad, el orden, la coherencia, la unidad y la estabilidad como valores absolutos; no obstante, es un espacio que se encuentra subdividido y segregado en todas las direcciones, es fundamentalmente discontinuo. Una homogeneidad absolutamente controlada y dividida hasta el infinito como estrategia de dominación es su objetivo inalcanzable.

Bajo su aspecto homogéneo, el espacio suprime las distinciones y las diferencias, entre estas las de interior y exterior, las que tiende a ser reducidas al estado indiferenciado del ámbito visible-legible. Simultáneamente, este mismo espacio es fragmentado y fracturado, de acuerdo a las demandas de la división del trabajo y la división de las necesidades y las funciones.³⁰ – Visual (óptico) y transparente: es un espacio que manifiesta un predominio desmesurado por la palabra escrita (el texto) y por la espectacularización de la imagen.

Lo visto y lo expuesto se transforman en la totalidad de lo vivido, suprimiendo de golpe otros modos de percepción sensorial (tacto, oído, gusto-olfato, etc.) o confinándolos a un rol totalmente subordinado. El color y la luz son deformados, exagerados, por ejemplo, en la publicidad, el cine o la televisión: la luz hecha más brillante, el color más agudo, el cuerpo femenino alterado digitalmente, etc. Es evidente que, en esta concepción, el cuerpo humano y el organismo viviente, es reducido simplemente a una especie de máquina de interpretar, a un mero procesador de datos, negando de golpe cualquier contacto con el mundo que no sea a través del lenguaje o la vista, toda la vida social es simplemente una serie de mensajes esperando a ser decodificados. Este espacio no mira jamás “de frente” a la realidad que intenta reproducir, por lo tanto, se contenta con contemplarla desde lejos y con la ayuda de “higiénicos” instrumentos que permitan “leerla” –o reducirla a un texto– y al mismo tiempo simplificarla para que “encaje” dentro de códigos y modelos preestablecidos. Una transparencia o equivalencia absoluta, forzada y sin desvíos entre la representación y lo representado, entre lo mental y lo vivido, es constantemente buscada por medio del ojo mental del discurso que no se reconoce ni se admite como ficción. – Neutral, geométrico e ideal: es un espacio que se muestra a sí mismo como a-ideológico, como algo natural e inocente y por lo tanto, incuestionable, establecido.

Al no reconocer sus filiaciones con estrategias políticamente conducidas, se presenta y se hace pasar por la realidad, a pesar de que es solo una representación, y a menudo una sectaria. Este espacio se ve a sí mismo como un vacío neutral, geométrico y sin atributos específicos, por lo que un requisito para su existencia es una independencia absoluta de cualquier contenido, el cual es considerado impuro, y por ende transformado (“iluminado”) en algo más “manejeable” como por ejemplo estándares, datos, estadísticas, moldes, etc.

Esta neutralidad es perseguida a partir de una pureza geométrica –o euclidiana– vista como el epítome del orden y la estabilidad convertidos en fetiches. Las “impurezas” de la realidad, tales como los pobres, las minorías, pero también los niños, los adolescentes, las mujeres, los lugares “indeseables” o improductivos, etc. son excluidos simbólicamente y físicamente de su orden. La idealidad de este orden también está ligada a su separación respecto de un contenido (las personas, las emociones, lo sensual-sensible, los conflictos, los gestos, las ideologías), su

Casa Dominó. Le Corbusier, 1914. Croquis, Mies van der Rohe. 30 Lefebvre, Henri. The production of Space, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 1991. pp. 355. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos.

ansiada pureza está asociada a una pretensión de trascendencia, atemporalidad y seguridad, lo que garantizaría en última instancia su objetivo tácito de materialización por medios prácticos. – Fállico: las características anteriores no tendrían relevancia alguna sin una entidad material apropiada que posibilitara la puesta en práctica del espacio abstracto. Para que este espacio sea ejecutado en nuestro mundo material, no se puede componer solo de imágenes, planes o estrategias. Demanda un objeto concreto. Un objeto absoluto que simbolice la fuerza y la fertilidad masculina (el poder, el estado, el orden). Este objeto se construye a partir de la necesidad de impresionar y, por lo tanto, para ser contemplado

desde la distancia –de ahí la importancia simbólica de la fachada y la puerta en las instituciones representativas del poder, sea monárquico o estatal.

Lo espectacular o lo impresionante garantizan una autoridad “fuerte” que encuentra su correlato en la verticalidad, la altitud, la frontalidad y la lejanía con respecto al cuerpo humano, o más bien del que no por casualidad es un mero “observador”, siempre pasivo y excluido ante el grandioso (expuesto, eréctil) “mensaje” de la autoridad. De esta manera, la fachada de un edificio es cargada con una significación especial gracias al valor de uso que se le atribuye a lo perpendicular, un valor de uso especialmente importante y pretendidamente eficaz para la política, la publicidad, la religión, la economía y por extensión, para la arquitectura.

Este espacio está hecho exclusivamente para ser visto como un símbolo³¹ ¿pero un símbolo de qué? Ciertamente no de lo que se pretende que sea o de lo que las personas que lo “erigen” pretenden que signifique –progreso, estabilidad, grandiosidad, éxito, integración, eficacia, etc.–, sino más bien de la arrogancia, el ego, la violencia, la autoridad y el control. Estas características pueden ser utilizadas para describir el “lugar” a partir del cual se constituye y opera el espacio abstracto, el lugar donde se ponen a prueba las estrategias de dominio sobre lo real –bajo la máscara del conocimiento.

También sirven para poder distinguir la radical diferencia entre este “lugar” creado por el espacio abstracto, y el lugar existencial y vivido. Como hemos señalado, la primera y más radical acción de este espacio reside precisamente en aislar un lugar propio –en términos de De Certeau– y constituirlo como un modelo aparentemente higiénico (inmunizado) y coherente, sin contradicciones y vaciado de cualquier “impureza”.

La condición para la eficacia y operatividad de cualquier estrategia es olvidar por completo el contacto directo con la realidad y proceder al estudio de simples “calcos” o representaciones que jamás son cuestionadas o reconocidas como tales, puesto que se toman por la realidad y se ignora por completo su carácter ficticio y socialmente construido. Proyecto para rascacielos de vidrio. Mies van der Rohe, 1922 ³¹ Se debe tener en cuenta que aquí los términos “exclusivo” y “visto” se toman en todo su peso: es decir, es un espacio que excluye de sí mismo su potencial “contenido”, se encuentra simbólicamente vacío pues está concebido para ser visto pasivamente, desde el exterior y como un mensaje dado, completo.

10. El lugar como espacio existencial.

Los textos del arquitecto e historiador Christian Norberg-Schulz probablemente representan la principal influencia que haya tenido la fenomenología en la teoría arquitectónica de los años 60 y 70. Norberg-Schulz parte del concepto de espacio heredado de sus estudios con Sigfried Giedion, para luego transformarlo radicalmente a partir de las nociones de intencionalidad de la conciencia y de “volver a las cosas mismas” –como una forma de reducción radical o “suspensión del juicio”– propuesta por Edmund Husserl.

La noción de lo vivido, del espacio como experiencia concreta o vivencia es reafirmada constantemente. Los lugares de la arquitectura son catalogados como fenómenos concretos que afectan de manera directa al ser y al cuerpo humano en su totalidad. De esta manera,

cada lugar poseería su propio “carácter” o “atmósfera” que lo proveería de una identidad, y sería irreductible a una mera localización geométrica o geográfica. Para este autor, cada lugar particular sobre la tierra posee un carácter que lo identifica o un espíritu, un sentido propio. Sin abandonar el concepto de espacio afirma: el espacio es reintroducido, no tanto como un concepto matemático, sino como dimensión existencial.

El espacio existencial es continuamente alternado con términos como espacio vivido, espacio concreto, espacio saturado, etc. Todos los términos utilizados por Norberg-Schulz tales como carácter, ambiente, intención, identidad, imagen, experiencia, sentido y espíritu, no pueden ser tomados a la ligera, pues están profundamente enlazados con las filosofías de Heidegger, Bollnow, Husserl y Merleau-Ponty. De esta manera se propone explícitamente un retorno o “descenso” a “las cosas concretas del mundo de la vida cotidiana”, la existencia concreta del hombre en el mundo. Pero ¿qué hay detrás de tan categóricas afirmaciones? No debemos perder de vista que las reflexiones de Norberg-Schulz también se encontraban influenciadas por las contemporáneas teorías estructuralistas y semiológicas—el llamado giro lingüístico que irrumpió en la década de los 60. Es importante tener esto en cuenta ya que de esta manera se explica su pretensión de construir una teoría de la arquitectura global y unitaria, y su búsqueda de las “estructuras fundamentales” de la existencia humana. Por otra parte, sus planteamientos se encontraban apoyados en la teoría visual y psicológica de la Gestalt—aunque actualizada por Jean Piaget—llevada al ámbito de la percepción de la imagen urbana por Kevin Lynch.

En su libro “Existencia, espacio y arquitectura” publicado en 1971, Norberg-Schulz realiza un estudio que pretende volver a resituar el concepto de espacio arquitectónico en el centro de la disciplina, pero esta vez desde coordenadas existencialistas y fenomenológicas, más que matemáticas, artísticas o formalistas. Para esto se vale de la dualidad conceptual entre espacio existencial y espacio arquitectónico.

Con espacio existencial se refiere principalmente a un conjunto de esquemas que el organismo humano va almacenando y relacionando en la memoria durante las distintas etapas de su desarrollo y que influyen en la percepción de su entorno. Estos esquemas los plantea como estructuras y los divide en dos tipos: las estructuras elementales universales y las estructuras condicionadas socialmente. Al espacio arquitectónico lo caracteriza como la concretización de estas estructuras—fundamentalmente abstractas— en el ámbito material de nuestra existencia.

32 Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Ed. Electa, Milán, 1979. pp. 5. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos.

A partir de aquí realiza una crítica bastante lúcida a concepciones del espacio basadas en modelos centrados en los primeros experimentos de la Gestalt y en modelos estructuralistas de la sociedad: (...) el espacio, como dimensión existencial y como relación entre el hombre y el ambiente que le rodea, ha sido olvidado.

No es de extrañar que sean muchos los que, fatigados del problema del espacio en arquitectura, solo desean hablar de “estructuras”, “sistemas” o de “ambiente”. Pero con esta actitud, poco se gana. 33 Mas adelante continua, (...) los estudios geométricos o de percepción visual solo captan aspectos del problema relativamente superficiales.

Introduciendo el concepto de espacio existencial, en cambio, se superan esas limitaciones y el espacio recupera la posición central que debe tener en la teoría de la arquitectura.³⁴ A pesar de tan sugerentes afirmaciones, al momento de “operativizar” su propuesta recurre a las mismas “estructuras” y definiciones tanto de la Gestalt como del estructuralismo: Intenta definir una estructura fundamental de nuestra existencia en el mundo en términos decepcionantemente abstractos tales como centro, camino y región –haciendo eco de los términos utilizados por Lynch.³⁵

Las contradicciones contenidas en sus afirmaciones son bastante numerosas, entre ellas, sus constantes críticas al espacio abstracto del Proyecto Moderno, pero al mismo tiempo atribuyendo a su espacio “existencialmente esquemático” propiedades intrínsecas bastante similares. Este hecho se podría explicar en parte por su adhesión (no asumida) al esquematismo a-histórico del estructuralismo y a las teorías psicológico-visualistas derivadas de la Gestalt. Al desarrollar el espacio existencial se vale del concepto de “imagen ambiental” que encuentra bastantes similitudes con el concepto de “imagen urbana” de Kevin Lynch –es decir, la percepción del entorno urbano en términos de legibilidad y transparencia³⁶.

La imagen ambiental sería una interacción integrada y total de todas las estructuras que influyen en nuestra percepción del entorno, una especie de imagen psíquica que nos ayudaría a “situarnos” en el mundo. A partir de aquí su teoría no se distancia sustancialmente de las propuestas por la psicología empírica de principios del siglo XX. No supera la visión psicologista del espacio que siempre ha caracterizado a este concepto en la teoría arquitectónica. Al igual que Kevin Lynch, sus análisis se mantienen en un nivel totalmente descriptivo, simplista, y pretendidamente universal: no parece reconocer el carácter artificial ni los alcances ideológicos de sus propios conceptos. Continuamente se afirman y se reafirman “totalidades estructuradas” –al punto de afirmar que la existencia posee una estructura y que seríamos capaces de definirla– y esquemas abstractos en Centro y lugar. Christian Norberg Schulz, 1975. 33 Norberg-Schulz, Christian. Existencia, Espacio y Arquitectura. Ed. Blume, España, 1975. pp. 15 34 *Ibíd.* pp. 18 35

Todos estos términos se encuentran basados en propiedades topológicas, respectivamente: proximidad, continuidad y clausura. ³⁶ Las influencias del giro lingüístico fueron amplias, sobre todo en el urbanismo. En el capítulo siguiente revisaremos los alcances y limitaciones de este como método de análisis de la realidad. base a modelos “arborescentes” de centros y subcentros unidos por ejes, etc. En cuanto a la relación espacio-lugar, si bien tiene el mérito de mostrarlos como conceptualmente dependientes y recíprocos, no supera la relación de contención de un conjunto de lugares en un aspecto más amplio o espacio (existencial).

El lugar sigue apareciendo como lo específico y el espacio como lo general. El lugar sigue siendo fundamentalmente una coordenada, una posición, aunque sea significativa, y el espacio sigue siendo el medio en el cual esas coordenadas son distribuidas. El lugar es simplemente reducido a un centro o foco análogo al de una figura geométrica. Con respecto a esta posición, Lefebvre afirma: Consideremos, por ejemplo, como Norberg-Schulz, un teórico del espacio, define un centro como el punto hecho por un lápiz en una hoja de papel. Desde esta perspectiva la demarcación del espacio no tiene meta o significado más allá de una memoria añadida por el reconocimiento de lugares.³⁷

Si bien Norberg-Schulz realiza avances notables sobre las nociones de espacio y lugar desarrolladas por la teoría arquitectónica hasta entonces, no logra alcanzar una consistencia teórica más allá de las permitidas por la semiología o el estructuralismo, ocultados bajo la bandera del existencialismo. Cuando plantea su no poco ambiciosa tarea de definir “la estructura fundamental de la existencia” olvida completamente el origen ideológico tanto de la noción de estructura como la de existencia.

Bibliografía

- A.A.V.V. Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales. Ed. UPC, Barcelona, 2000. Bochers, Juan. Meta Arquitectura. Ed. Mathesis, Santiago, 1975.
- De Solà-Morales, Ignasi. Inscripciones. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Eisenman, Peter. El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin. En Revista Arquitecturas Bis Nº 48, Barcelona, 1984.
- Foucault, Michel. El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: “El Panóptico”. Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980.
- Jameson, Fredric. Las políticas de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate posmodernista En: Ensayos sobre el Posmodernismo, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- Lefebvre, Henri. The production of Space, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 1991.
- María Montaner, Josep. Espacio. En: A.A.V.V. Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales. Ed. UPC, Barcelona, 2000.
- Morales, José Ricardo. La concepción espacial de la arquitectura. En: Arquitectónica. Ed. Universidad de Chile, Santiago, 1969.
- Norberg-Schulz, Christian. Existencia, Espacio y Arquitectura. Ed. Blume, España, 1975. 37
- Lefebvre, Henri. The production of Space, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 1991. pp.298. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos.
- Norberg-Schulz, Christian. Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura. Ed. Electa, Milán, 1979.
- Pallasmaa, Juhani. Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

- Suárez, Isidro. La refutación del espacio como sustancia de la arquitectura. Ed. Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Documento de Extensión N° 1, Santiago, 1986.

Nota: En ninguno de los textos transcritos se especifica prohibiciones de reproductibilidad via exclusividad de derechos.