

**UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE**



Patricio De Stefani C.
**Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar
en la arquitectura del siglo XX**
Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen V N°16.
Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje
Universidad Central de Chile.
Santiago, Chile. Diciembre 2009

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

Patricio De Stefani C.

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.

Abstract

The space in the architecture has been born under the visualistics and formalistics influences of the psychological theories. Has seted out it as the essence of the architecture but has derived in a formal and empty abstraction, avoiding its social, symbolic and political dimensions.

Like critic to this abstract and dehumanized space, the places of the architecture were catalogued like concrete phenomenas that affect of direct way to the being and the human body in their totality. Nevertheless, some attempts to work from this notion, have also derived in abstract, reductionist and schematic concepts.

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 cuestas —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 mas 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 mas 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 esta 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.*²

Esta hipótesis es importante por lo meno 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

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.

devenir histórico ha afectado a nuestra disciplina —en lo relativo al movimiento moderno.

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 entorno 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 Alois 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 eclecticista. En esta concepción del arte, la arquitectura apuntaba —mas 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 *Ibíd.* pp. 147

6 *Ibíd.* pp. 149

7 *Ibíd.* 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.

03. 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 Maria 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 N° 1, Santiago, 1986.

⁹ *Ibid.* 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 sustancializar ni el espacio ni el tiempo como seres independientes del hombre. 11

Posteriormente veremos como 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 Maria 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.

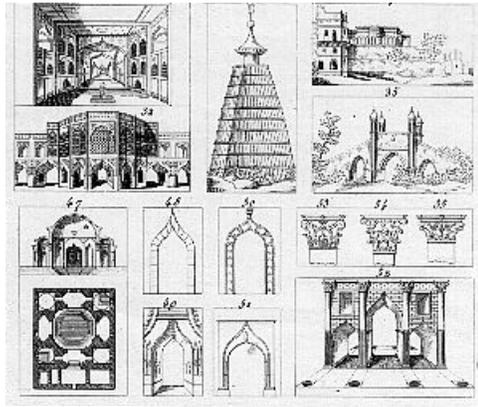
La confianza que se tenía en los modelos canónicos del arte y la arquitectura del pasado, desde Grecia hasta el Renacimiento, posee dos grandes crisis que se desarrollaron durante todo el siglo XIX: la primera surge a partir de los avances en investigaciones arqueológicas que, como indica de Solà-Morales, 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 *Ibíd.* pp. 21. Citado por Isidro Suárez. Borchers, 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 Sòla-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 Sòla-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 (electicismo 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 Maria 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. *Inscripciones*. 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 Sòla-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.

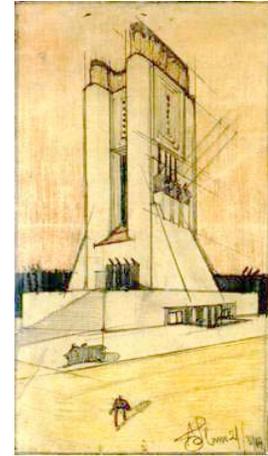
05. El espacio abstracto en el movimiento moderno

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.

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.



Centrale elettrica.
Antonio Sant'Elia,
1914.

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 mas, 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 mas 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 N° 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 vanguardias

¹⁶ De Solà-Morales, Ignasi. **Inscripciones**. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2003. pp. 170

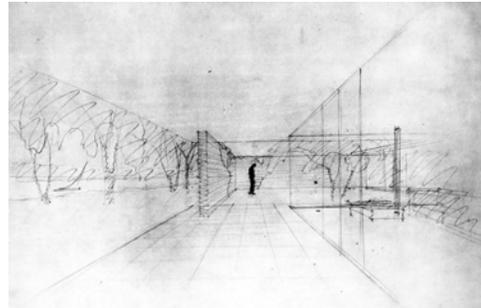
¹⁷ *Ibid.* pp. 222

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:

*¿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 puro-visualista 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



Croquis para el pabellón de Barcelona. Mies van der Rohe, 1929.

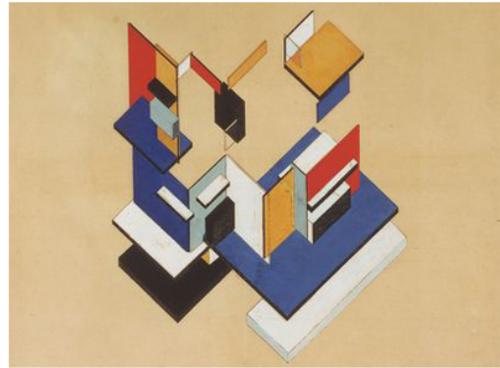


Casa Weissenhof. Le Corbusier, 1927.

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 Eesteren, 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 oclularcentrista 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 *Ibid.* 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 Maria 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 Maria 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 mas 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 *Ibid.* 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 casi-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 aun 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 Como 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 Hoddenson, 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

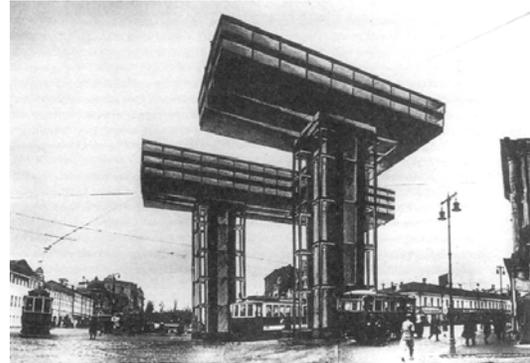
A partir de aquí se genera una importante crítica al espacio abstracto, alegando que el espacio del habitar no es geométrico ni puramente visual, sino existencial y ligado a una experiencia concreta en un lugar y tiempo específicos. Las experiencias espaciales promovidas por el movimiento moderno son 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 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.



Finalmente la autoproclamada ruptura con el pasado se hace coextensiva a una ruptura con el lugar, el tiempo y mas 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 aun 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 Maria 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

Maria 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 Maria 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.

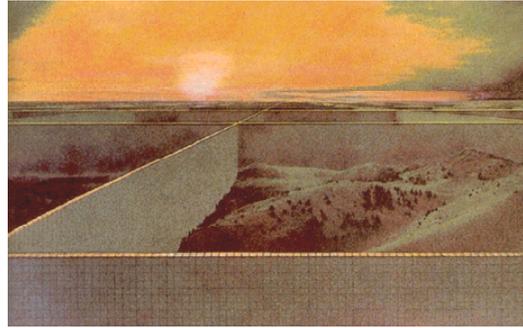


Guerra y Arquitectura. Lebbeus Woods, 1994.

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.

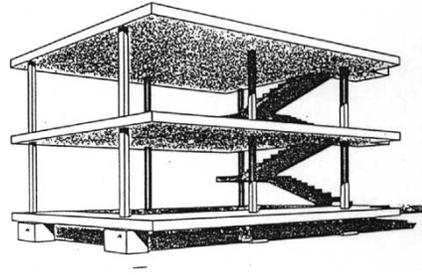
¿Cuál es entonces el modo de existencia del espacio abstracto, cual es su *modus operandi*? La devastación, aunque sea en nombre de una nueva creación, pero ¿la devastación de qué específicamente? De todo lo que se excluya de su lógica o su modelo, de todas las diferencias y dimensiones irreconciliables 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*

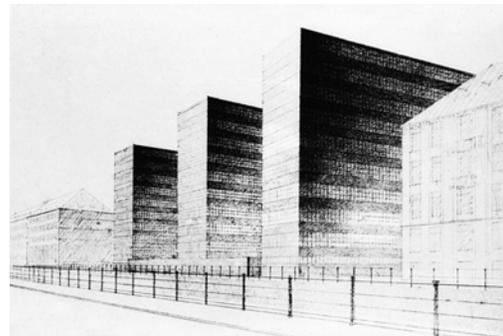
necesidades y las funciones.³⁰

- 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



Casa Dominó. Le Corbusier, 1914.

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.



Croquis, Mies van der Rohe.

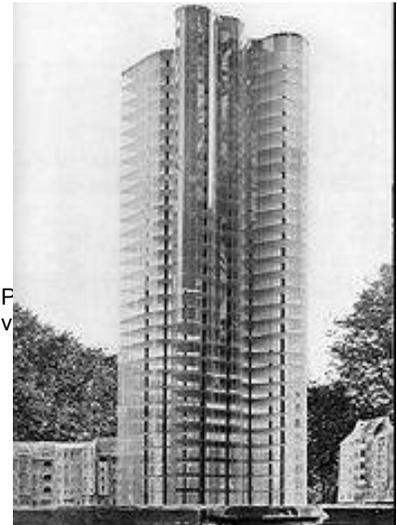
- Neutral, geométrico e ideal: es un espacio que se muestra a sí mismo como a-ideológico, como algo natural e inocente y por lo tanto, incuestionable, establecido. Al no reconocer sus filiaciones con estrategias políticamente conducidas, se presenta y se hace pasar por la realidad, a pesar de que es 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 mas “manejable” 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

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.

- Fálico: 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.



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*.³² 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.

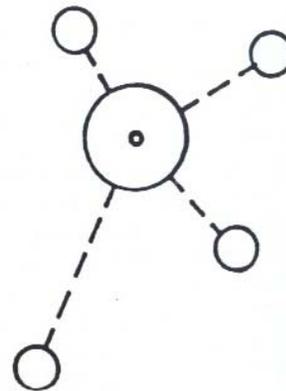
³² Norberg-Schulz, Christian. **Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura**. Ed. Electa, Milán, 1979. pp. 5. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos.

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 sub-centros 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 mas 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 Gilli, 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.

Maria 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.