



Análisis. Revista Colombiana de
Humanidades

ISSN: 0120-8454

revistaanalisis@usantotomas.edu.co

Universidad Santo Tomás
Colombia

Vallejo Clavijo, Ana Cecilia

Lo humano del espacio urbano: una aproximación del espacio urbano desde la
antropología

Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, núm. 74, 2009, pp. 96-113

Universidad Santo Tomás
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515551760006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Lo humano del espacio urbano: una aproximación del espacio urbano desde la antropología*

Ana Cecilia Vallejo Clavijo**

Universidad Santo Tomás

Recibido: 17 de marzo de 2009 • **Aprobado:** 12 de mayo de 2009

Resumen

El presente artículo, presenta un análisis interdisciplinario entre la estética, la arquitectura y la filosofía, sobre el tema del manejo del espacio. Nos interesa destacar de forma particular, dos importantes movimientos arquitectónicos que han planteado el estudio del espacio urbano y su implicación en la vida del hombre, ellos son: el constructivismo y el deconstructivismo. Igualmente, se pretende mostrar la relación que el deconstructivismo ha querido establecer con respecto a la filosofía heideggeriana, a partir de los años setenta, acerca del tema de la espacialidad, el mundo de la cotidianidad, el fenómeno de la mundaneidad, el ser ahí, y su determinación existencia.

Palabras clave: arquitecto-artista, casa-caja, constructivismo, econstrucivismo, espacialidad, ser ahí, mundaneidad, cotidianidad, desterritorialización.

* Artículo de reflexión desarrollado como adelanto de investigación del grupo Ciencia y Espiritualidad, (categoría A en Colciencias), adscrito al Departamento de Humanidades de la Universidad Santo Tomás.

** Docente del Departamento de Humanidades de la Universidad Santo Tomás. Licenciada en Filosofía y Humanismo Universidad Santo Tomás. Estudios de Doctorado en Filosofía Pura Pontificia Universidad Javeriana, Maestría en Docencia Universitaria Universidad Santo Tomás. Integrante del grupo de Investigación Ciencia y Espiritualidad, reconocido por Colciencias con categoría A. 2006. Correo electrónico: anavallejo@usantotomas.edu.co

The human aspect of the city space: an approach to the city space from the anthropology

Abstract

The present article, presents an interdisciplinary analysis between the aesthetic, the architecture and the philosophy, on the subject of the handling of the space. We are interested in emphasizing in a particular form, two important architectonic movements that have explained the study of the urban space and its implication in the life of the man. They are: the constructivism and the de-constructivism. Also it tries to show in addition the relationship that the deconstructivism has wanted to establish with regards to the Heideggerian philosophy, as of years 70, about the subject of the space, the world of the every day life, the phenomenon of the world, the being there, and his determination being.

Key words: Architect-artist, house-box, constructivism, econstructivism, space, being there, world, daily life.

Introducción

Razón e imaginación son dotes que impulsan al hombre, a través de la actividad creativa artística, estética o científica a trascender. Algunos científicos contemporáneos asumen que tanto la actividad estética como la científica despliegan una representación del mundo en cuanto constructo de orden, belleza y armonía; sin embargo, su diferencia radicaría en que en que la actividad estética o artística genera: "Primero el deseo y luego la voluntad de acción específica" (Novo, 2002, p, 15). Por tal razón, la obra de arte va más allá de la mera representación o creación de la cosa material, posee un valor añadido que la diferencia del objeto científico o técnico, ella misma se erige de forma independiente a cualquier tipo de ley o regla, no se somete, crea la ley que ella misma conforma; en este sentido es originaria y auténtica.

Heidegger, en su reflexión sobre la obra de arte, nos muestra cómo, aunque comparta con la obra científica “algo de útil”, por su presencia, es autosuficiente, y existe de un modo tan natural como una cosa. Si se profundiza en su estudio sobre la obra de arte, se puede ver que tomó como referencia el cuadro de Van Gogh de los zapatos viejos, para mostrar ese “ser del útil” de dichos zapatos, que consiste en servir para algo. Para este filósofo: “En este mismo servir para algo descansa en la plenitud de un más esencial ser del útil. Vamos a llamarlo ser de confianza” (Heidegger, 1958, p. 49). En virtud de este ser de confianza, la labriega hace caso, por intermedio de este útil, a “La silenciosa llamada de la tierra, en virtud del ser de confianza del útil, está la labriega segura de su mundo” (Heidegger, 1958, p. 49).

Heidegger aclara que este descubrimiento del ser del útil no se hace por medio de la descripción y la explicación de un zapato realmente presente ni gracias a la información sobre el proceso de confección de los zapatos, tampoco, en la manera real y efectiva de emplear el zapato allá y acá, sino tan sólo, poniéndonos ante el cuadro de Van Gogh. En este sentido: “Al ponernos delante de él súbitamente el cuadro habló” (Heidegger, 1958, p. 50). Así tenemos que el conocimiento de la realidad, desde el campo estético, no es la mera reproducción de esa realidad, sino su creación que surge partir de la multiplicidad de construcciones interpretativas dadas desde lo humano. Construimos realidad de muchas formas: a través de la contemplación y creación de nuevas combinaciones de palabras, sonidos y colores, hacemos posible la comunicación, produciéndonos, además, un placer intrínseco.

A través de esa contemplación, según Nietzsche, es como el hombre sensible se relaciona con el arte. Mediante la contemplación minuciosa de las imágenes saca el hombre su interpretación de la vida, aunque estas imágenes no comporten belleza:

No son sólo acaso imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en sí con aquella intelegibilidad total, también las cosas serias oscuras, tristes, tenebrosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar, las esperas medrosas, en suma toda la divina comedia (Nietzsche, 1981, p. 42).

Estudiar una misma realidad, tanto desde la perspectiva científica como

artística o filosófica, nos lleva a formas diferentes de interpretación, así, por ejemplo, la noción de espacio, puede ser entendida e interpretada como el mundo de mis percepciones, que, hasta cierto, punto se configura de forma subjetiva o también como realidad objetiva y que pertenece al mundo de la física o la matemática, al mundo inferido de forma convencional. Russell, al tratar el tema del conocimiento nos plantea cómo: “El cielo estrellado que conocemos por sensación visual está dentro de nosotros. El cielo estrellado externo en que creemos es inferido” (Russell, 1976, p. 26). En otras palabras, el conocimiento de la realidad no es simplemente una representación lógica y racional del mundo, limitado por el instrumental de que se dispone, sino que está compuesto además, de actos de intuición que incluyen vivencias, percepciones e historias. El mundo humano es un espacio vital y, de hecho, viene a ser un espacio perceptual o panorama; sector de significación humana.

Siguiendo a Lorite Mena vemos cómo el mundo humano no se circunscribe exclusivamente al espacio visto, sino que incluye y muy especialmente “El mundo manipulado transformado” (Mena, 1982, p. 39). Desde el origen mismo de la humanidad, las relaciones entre hombre y el espacio vital o mundo han sido modificadoras, creadoras, o destructoras, pero siempre transformadoras. Si se toma el mundo en este sentido, el problema de la existencia tendría que ver con el significado de ese mundo y en la forma como se instala en él: “El ‘mundo’ humano está alimentado y relacionado a través de los mensajes captados por los diferentes sentidos y estructurado esencialmente por la dominante visual” (Mena, 1982, p. 29). El mundo visual y el mundo humano en el hombre están configurados por la dimensión espacial, la distancia, el movimiento y el orden.

Según L. Mena, otra variante que condiciona la noción del espacio es la aparición del lenguaje, con su posibilidad de retener y reproducir el mensaje. A través de él, se da el tránsito del orden de lo visto al orden de lo dicho, y es ahí, donde el espacio lingüístico sustituye al espacio de lo no visto. En estas circunstancias, el lenguaje adquiere una realidad, que reemplaza la presencia física de las cosas, presentándose como un “mundo” cuya objetividad descansa en la posibilidad de decir, haciéndose comunicable.

El espacio como construcción estética

A fin de desarrollar el tema del espacio desde la perspectiva estética urbana y su relación con la filosofía heideggeriana del “ser ahí”, conviene acudir a una breve descripción que pretende mostrar la evolución y los cambios principales que se han tenido en el manejo del espacio urbano desde la arquitectura. Inicialmente, partiremos de los aportes dados por Le Corbusier desde su concepción racionalista matemática, para llegar a una interpretación filosófica desde la analítica existencialista. Le Corbusier, artista y arquitecto del periodo de las entreguerras –década del cincuenta–, nos muestra cómo el desarrollo de la industrialización, la máquina y la guerra misma han posibilitado la generación de un nuevo espíritu, que pone a prueba razón e imaginación. En este contexto moderno llegó a considerar la inteligencia y la audacia como las mejores aliadas que reflejan el espíritu de la época.

Desde Le Corbusier, en el modo de producción moderna se manifiesta una mecánica que implica precisión, limpieza y ejecución; estas actividades se derivan hacia lo cotidiano y al sitio más cercano y familiar: la casa. Ésta sería, entonces, una máquina para habitar, regida por leyes y normas puramente racionales, en últimas, una réplica de ellas. Para Le Corbusier, para hacer frente al problema de la perfección se requiere establecer normas precisas, que deberán proceder del análisis racional y del estudio escrupuloso, que sigue una línea de conducta, igualmente racional. En otras palabras, el trabajo creativo de este artista-arquitecto está influenciado claramente por la orientación matemática, retomada de los filósofos Pitágoras y Euclides. Igualmente, la arquitectura deberá ser entendida como un arte, dado que ella misma, por excelencia: “Llega al estado de grandeza platónica, orden matemático, especulación percepción de la armonía mediante relaciones conmovedoras” (Le Corbusier, 1964, p. 100).

Si se acude al modelo de precisión en la máquina, Le Corbusier encuentra que el carro Citroën, por ejemplo, podría ser fuente de inspiración para encontrar una transformación positiva de las casas urbanas, en especial si éstas fueran construidas en serie, guiadas por los criterios de economía y cálculo, defendibles en construcción. La casa-máquina de habitar o herramienta podría

convertirse en un palacio: el lugar en que cada elemento, por las cualidades de su disposición en el conjunto, podría entrar en unas relaciones emocionales tales, que revelan la grandeza y la nobleza de una intención; para Le Corbusier: “la arquitectura tiene que conmover”. Al estudiar la casa para el hombre se recuperarían las bases humanas, la escala humana, las necesidades tipo, la función-tipo, la emoción-tipo.

Bajo este paradigma, la estética conformada con sorprendente precisión, podría lograr aquella armonía que es creación del espíritu. A partir de ejemplos concretos, Le Corbusier nos describe cómo las formas regidas por normas racionales, que son creación del espíritu, vienen ante nosotros afectando intensamente nuestros sentidos, y provocando emociones plásticas, al percibir la belleza: “Se produce una resonancia tabla de armonía que se pone a vibrar, vestigio del absoluto indefinible, preexistente en el fondo de nuestro ser” (Le Corbusier, 1964, p. 31). Otro aspecto fundamental en el proceso constructivo es la creación de un plano, en él se logran ordenar elementos, vivos y productivos (hoteles casas, jardines), con una elevada intención arquitectónica. Un plano viene a constituirse en un resumen, una tabla analítica de materias: “Bajo una forma tan concentrada que parece un cristal, un diseño de geometría que contiene una cantidad enorme de ideas y una intención motriz” (Le Corbusier, 1964, p. 146).

El plano viene a ser la determinación de todo, una abstracción austera, “una algebraización árida para la vista” (Le Corbusier, 1964, p. 146). Éste procede de adentro hacia fuera, porque la casa o el palacio es un organismo semejante a todo ser viviente. Un edificio se puede asemejar a una pompa de jabón: “Esa pompa es perfecta y armoniosa si el soplo está bien repartido, bien regalado desde el interior. El exterior es el resultado de un interior” (Le Corbusier, 1964, p. 47). Igualmente el eje, elemento esencial, vendría a constituir la línea de conducta hacia un objetivo, la primera manifestación humana que pone en orden la arquitectura y la clasificación de las intenciones. El nuevo espíritu para construir deberá estar regido, además, por la ley de la economía, ya que ésta propicia soluciones a los problemas de desequilibrio social y el acceso a la propiedad. Por tal razón, según Le Corbusier, las viejas modalidades de propiedad de la tierra, clasistas y discriminatorias, deberán caer y

la arquitectura será la encargada de liderar estos cambios, a fin de evitar la revolución. En otras palabras, frente a estos problemas sociales sólo existen dos alternativas: o arquitectura o revolución.

Presupuestos de los constructivistas, deconstructivistas y de la nueva tradición sobre el espacio urbano

Posteriormente y durante el proceso de construcción de la nueva imagen de ciudad moderna se fueron consolidando algunos presupuestos que se conocen con el nombre de Modernismo Moderno. De forma sintética podríamos determinar algunos aspectos que sobresalen, ellos son: 1. Prioridad del planeamiento urbano sobre el diseño, 2. Racionalidad rigurosa, 3. Recurso sistemático a la tecnología industrial, la estandarización y prefabricación seriada y, 4. La creencia de que la arquitectura y la producción industrial eran condiciones necesarias para el progreso social y la educación democrática de la sociedad.

Estos presupuestos constructivistas evolucionaron haciéndose realidad en la llamada ciudad moderna, en la que se destaca el interés por hacer funcionales los espacios. Esta perspectiva condicionó la simplificación de la vida humana y la restricción de las actividades del hombre en torno al trabajo, la producción material o intelectual, el habitar, la circulación funcional de los espacios. Todo ello trajo como consecuencia la construcción de sitios públicos a partir de criterios meramente prácticos y funcionales, en los que prevalece la higiene y la rápida circulación de las personas.

Frente a este modelo de la ciudad moderna, el movimiento deconstructivista estableció una aguda crítica, en la que advertía los efectos devastadores que ella tiene desde el punto de vista humano. Para los deconstructivistas, el modelo de ciudad moderna viene a ser descrito como los fragmentos de terreno en el que circulan habitantes anónimos, presurosos en búsqueda de una identidad ficticia y con una necesidad convulsiva por consumir; espacios que acentúan el sentimiento de aislamiento y extrañamiento, lo que propicia la masificación y el abandono. Lugares que acrecientan el desarraigo inducido por el acrecentamiento de las metrópolis y donde circula el trabajador

o el estudiante, con el sentimiento de estar en todas partes y en realidad en ninguna. Según Perluigi Nicolini, vivimos una fase nihilista simbolizada por la arquitectura deconstructivista, que nos propone: "La imagen de un vidrio quebrado como emblema del espíritu de los tiempos" (Perluigi, 1992, p. 44). A juicio de este autor, bajo este modelo: "La arquitectura quedó destituida de toda función legitimizante, haciéndose fuertes los argumentos ambientalistas y conservadores" (Perluigi, 1992, p. 44).

Por otra parte, y ante el fenómeno urbano contemporáneo, Cristian Norberg nos muestra cómo, a mediados del siglo XX, se van generando visiones alternativas de concebir el espacio urbano, las cuales están representadas en figuras como Giedion arquitecto (1944), quien vuelve su mirada a la reconquista de "las cosas primitivas" como única vía para "comenzar de nuevo". Esta tendencia manifiesta un auténtico interés por el retorno a los "orígenes", con la intención de hacer alusión a la época en que las cosas primitivas fueron descubiertas por el hombre. Dentro de esta orientación deconstructivista, Norberg nos trae el caso de Tschumi para quien la arquitectura se disuelve en un nihilismo; por tanto, llega a afirmar que en las circunstancias culturales de hoy en día, hay que descartar toda clase de categorías establecidas de significado e historias contextuales, estimulando: "El conflicto, más que la síntesis, lo fragmentado más que la unidad, la locura más que el manejo cuidadoso" (Norberg, 1992, p. 8).

Los movimientos arquitectónicos, liderados por Giedion, ven la necesidad de pertenecer a una tradición, mostrando que las cosas más primitivas están presentes en todo trabajo auténtico de arquitectura. El movimiento de la Nueva Tradición pretende recuperar y representar la "esencia pura y real de las cosas", orientación que: "No se origina en una actitud nihilista hacia lo que se da sino más bien a un retorno a los orígenes como reacción al 'gusto predominante'" (Norberg, 1992, p. 4).

Siguiendo a Norberg, podemos identificar, en el desarrollo de la arquitectura y el arte moderno, tres grandes momentos ellos son: destrucción, construcción y movimiento, que tendrían la siguiente significación:

- Destrucción, sinónimo de demolición, es decir, abolición de los símbolos

desvalorizados y las formas del pasado.

- Construcción: entendiendo como tal el establecimiento de una nueva base a través de la destrucción y que perdura a través de todos los cambios.
- Movimiento: finalmente implica llegar a un acuerdo con el mundo, por medio de la construcción para hacer justicia a la situación de nuestro tiempo.

Por otra parte, la destrucción fue concebida por Frank Lloyd Wright como: “la destrucción de la caja” o la casa-caja, en la cual el término caja era usado como concepción estática desde la perspectiva de la espacialidad. El objetivo básico de algunos de estos arquitectos fue la “Búsqueda de las cualidades de las cosas que significaba dar bienvenida a la espacialidad como necesidad humana moderna y por consiguiente ver el edificio no como una cueva sino como un amplio refugio en el espacio abierto” (Norberg, 1992, p. 5).

Durante la década del cincuenta el grupo Independent Group, de Inglaterra, se interesó por descubrir cómo vive la gente y la configuración de la imagen de la comunidad para proyectarla a través de un nuevo diseño. Esta generación aparece en 1955, liderada por el grupo de los Smithson, el llamado grupo de los TEAM 10, cuyo interés radicaba en hacer resurgir la época dorada de los años veinte y treinta; para este grupo esta época constituye: “El periodo heroico de la arquitectura, la roca sobre la cual nos apoyamos. A través de él comprendemos la continuidad de la historia y la idea de buscar un nuevo orden” (Bandini, 1992, p. 29). En este periodo se destaca, además, el trabajo sobre la roca y las formas puras en referencia al espacio, elaborado por el gran artista de Budapest C. Brancusi, uno de los representantes de la vanguardia artística, quien a partir de esculturas de gran monumentalidad, las pone en relación con espacio y la naturaleza que lo rodea con la intención de proponer el traslado de la obra de arte al espacio libre. De esta manera, la percepción que se crea frente a la obra de arte es distinta de la que se produce en el espacio cerrado de un museo. Además, para Brancusi todos los universos plásticos son culturalmente “homologables”, dado que sus fuentes se encuentran en el paleolítico inferior y en el neolítico.

Los planteamientos deconstructivistas y su relación con el “ser ahí” de Heidegger

Durante las décadas del setenta y del ochenta algunos artistas y arquitectos intentaron establecer una relación entre el movimiento deconstructivista –antes descrito– y la filosofía de Heidegger. Es nuestro interés final establecer esta relación a partir del tratamiento que hace este filósofo sobre la espacialidad, idea que nos remite al fenómeno de la mundaneidad y su determinación existencial. La interpretación que hace Heidegger del hombre no es desde el punto de vista de un ideal absoluto y perfecto, sino como “un ser en el mundo”, circundante, que contiene en sí cierta espacialidad, y que se aclara a partir de la estructura de la mundaneidad con su determinación existencial del “ser ahí”.

Para Heidegger, en el mundo existen: árboles, montañas, casas, cosas naturales dotadas de valor que se nos muestran. En la descripción de éstas, se puede pintar el “aspecto” de ellas, pero esta descripción se queda en los entes, es óptica; sin embargo, éste no es el problema que le interesa, lo que quiere, en cambio, es buscar el ser, el ser de estos entes, de ahí que pretenda descubrir el mundo como un fenómeno: “Fenómeno en sentido fenomenológico es lo que se muestra como ser y se estructura del ser” (Heidegger, 1977, p. 74). La exhibición fenomenológica del “ser de los entes” se hace siguiendo el hilo conductor de lo cotidiano, “ser en el mundo”, “andar por el mundo” o “andar con los entes intrahumanos”. Según Heidegger, esta investigación del ser resulta: “De la comprensión del ser que es en cada caso ya inherente al ‘ser ahí’ y está ‘viva’ en todo ‘andar’ con los entes” (Heidegger, 1977, p. 74).

Antes de avanzar en la noción de espacialidad y su relación con la determinación existencial conviene realizar tres caracterizaciones del ser, del “ser ahí”, a fin de facilitar su comprensión:

- La “esencia” del “ser ahí” está en su existencia, esto quiere decir que los caracteres que se le pueden poner al “ser ahí” no son peculiaridades de tal o cual aspecto “ante los ojos”, sino modos de “ser posibles”. Para Heidegger: “Todo ‘ser tal’ de este ente es primariamente ser” (Heidegger, 1958, p. 59).

- La mención del “ser ahí”: “Tiene que ajustarse al carácter del ‘ser’, en cada mío” (Heidegger, 1958, p. 59). En otras palabras, es mentado en términos personales: “yo soy, tú eres”.
- El ente puede elegirse a sí mismo, ganarse y también perderse, o no ganarse nunca o sólo parecer que se gana. Sólo el “ser ahí” en cuanto abierto a posibilidades y “ser en el mundo” puede “tener sentido o carecer de él”.

Habiendo realizado estas aclaraciones sobre el “ser ahí”, nos resta referirnos a la espacialidad en Heidegger tomando como referencia su obra *Ser y tiempo* y *El Arte y el espacio*. Para este filósofo, la espacialidad puede ser entendida a partir de tres sentidos: la espacialidad de lo “a la mano” dentro del mundo, la espacialidad del ser en el mundo y la espacialidad del “ser ahí”. Pasaremos a explicar cada una.

La espacialidad de lo “a la mano” dentro del mundo

¿Qué significa esto? Cuando Heidegger se refiere a lo inmediatamente “a la mano”, hace alusión a los entes que son “en las inmediatas cercanías” “Lo ‘a la mano’ del cotidiano ‘andar en torno’ tiene carácter de cercanía” (Heidegger, 1977, p. 118). Pero la cercanía que tiene este ente “a la mano” no se fija midiendo distancias físicas matemáticas, por esta razón, a veces lo mas cercano es lo más lejano. La cercanía se regula por el manipular y el usar “viendo el entorno”. Además, ver el entorno fija la dirección, en que es accesible el útil: “Este útil tiene su sitio o bien ‘está por ahí’ lo que es fundamentalmente distinto al puro estar en cualquier lugar del espacio” (Heidegger, 1977, p. 119).

El sitio está determinado por un “aquí” o un “allí” y es pertinente un útil. Lo sitiable hace referencia a un “adonde” que es tenido a la vista por “ver en torno”. A esto lo llama Heidegger paraje, que indica no sólo una dirección, sino también algo que se halla en la dirección mentada. Para Heidegger, los parajes del cielo no necesitan tener sentido geográfico alguno: la casa tiene su fachada al mediodía y su fachada al norte; con respecto a ellas está orientada la distribución de los espacios, y dentro de éstos, a su vez, el “arreglo” de los enseres domésticos, según el correspondiente carácter útil. Por ejemplo, iglesias y sepulcros, según la salida del Sol, los parajes de vida y muerte en

vista de los cuales está determinado el “ser ahí”, en lo que se refiere en sus más peculiares posibilidades del “ser en el mundo” (Heidegger, 1977, p. 120). El “ser a la mano” tiene el carácter de familiaridad que nos sorprende. Esta orientación del plexo de sitios de lo “a la mano” con respecto a los parajes es lo que constituye lo “circundante” lo “en torno a nosotros”. De esta manera: “El ‘arriba’ es en el tejado, el ‘abajo’, es ‘en el suelo’; el ‘detrás’, el ‘a la puerta’” (Heidegger, 1997, p. 120). Este filósofo agrega: “Todos los ‘dondes’ son descubiertos e interpretados por el ‘ver en torno’ a través de las vías y caminos del cotidiano ‘andar en torno’ no señalados ni fijados midiendo ‘teóricamente el espacio’” (Heidegger, 1977, p. 120).

Es conveniente aclarar la distinción que hace Heidegger, del espacio desde el punto de vista científico y el artístico, en el que se muestra cómo el arte y la técnica científica consideran y trabajan el espacio con intención y modo diferente, con respecto a este tema se pregunta:

El espacio del proyecto físico –técnico– sea cual fuere su determinación ¿puede tener la validez de único y verdadero?: comparados con él los espacios adjuntos –el espacio del arte y el espacio de la vida cotidiana con sus acciones y desplazamientos– ¿son tan sólo formas primigenias y transformaciones subjetivamente condicionadas a la objetividad de un espacio cósmico ? (Heidegger, 1970, p. 114).

Cuando Heidegger se refiere al arte anota: “La plástica es una pugna con el espacio científico” (Heidegger, 1977, p. 114).

La espacialidad del “ser en el mundo”

Esta espacialidad ostenta los caracteres de des-alejamiento e indica acercamiento y dirección. Para Heidegger, este acercamiento que se descubre en la lejanía debe ser tomado como un existencial. En el “ser ahí” está ínsita una esencial tendencia a la cercanía: “Todas las formas de aumento de velocidad que vivimos hoy impulsan a superar es lejanía” (Heidegger, 1977, p. 122).

El “ser ahí” rehace constantemente su des-alejamiento, porque él mismo es esencialmente des-alejamiento, es decir, espacial. El “ser ahí es espacial en

aquel modo de descubrimiento del espacio, en el “ver en torno”, conduciéndose relativamente a los entes que le hacen frente espacialmente, desalejándolos constantemente. De la misma forma, ese acercamiento toma una dirección hacia un paraje desde el cual se acerca lo desalejado para hacerse encontradizo en un sitio.

La espacialidad del “ser ahí”

Para Heidegger el ser ahí en “cuanto ser en el mundo”, descubre en cada caso “un mundo”: “Sólo por ser espacial el ‘ser ahí’. En el modo de desalejamiento y dirección puede hacer frente lo ‘a la mano’ dentro del mundo circundante en su espacialidad” (Heidegger, 1977, p. 102).

Sin embargo, esta espacialidad puede ser tomada como un problema de cálculo y de medida, por ejemplo, en la agrimensura o la arquitectura, en este caso estamos refiriéndonos a un espacio calculado matemáticamente. Según Heidegger, en esta consideración, el mundo pierde lo que tenía de específicamente circundante, por tanto, simplemente es el mundo natural, en él las posibilidades del puro “ser espacial” de algo permanecen encerradas y encubiertas aún. En este sentido: “Es esencial mostrarse en un mundo el espacio no basta para decidir la forma de su ser” (Heidegger, 1977, p. 130). Por otra parte, para este filósofo: “El ‘ser en sí’ de los entes intramundanos sólo resulta aprensable ontológicamente sobre la base del fenómeno del mundo” (Heidegger, 1977, p. 88) e, igualmente, es sobre la base de la mundaneidad del mundo como: “Cabe descubrir por primera vez estos entes en su ‘en sí’ ‘sustancial’” (Heidegger, 1977, p. 102).

Además, Heidegger nos muestra cómo el ser del espacio no se puede concebir bajo la forma objetiva de la *res extensa* –aquí hace referencia a Descartes–, ni equipararse a la forma subjetiva de la *res cogitans*. En estas dos consideraciones no se tiene en cuenta el ser de ese sujeto. Entonces ¿como se puede concebir ese espacio?: sólo se puede concebir retrocediendo al mundo:

La espacialización sólo se deja descubrir sobre la base del mundo porque el espacio contribuye a constituir el mundo, respondiendo a la esencial “espa-

cialidad" del "ser ahí" mismo debido a su fundamental estructura de "ser en el mundo" (Heidegger, 1997, p. 131).

El análisis existencial del "ser ahí" tiene como tema principal este "ser en el mundo" que es en cada caso su "ahí". En su sentido corriente este "ahí" alude al "aquí" y al "allí". El "aquí" de un "yo aquí" se comprende siempre por un "allí" "a la mano". El "allí" es la determinación de algo que hace frente dentro del mundo. Para Heidegger: "Un 'aquí' y un 'allí' sólo son posibles en un 'ahí', es decir si es un ente que ha abierto como ser del 'ahí' la espacialidad" (Heidegger, 1958, p. 153). Heidegger además anota que este ente tiene en su peculiar ser el carácter "del estado no cerrado". La expresión "ahí" mienta ese esencial "estado abierto". En su estructura ontológica el "ser ahí", es "iluminado" en sí mismo en cuanto "ser en el mundo", no por obra de otro ente, sino que él mismo es iluminación y accesible en la luz.

Teniendo en cuenta las anteriores aclaraciones sobre la espacialidad a partir de Heidegger, podemos establecer el acercamiento que algunos estudiosos de la arquitectura quieren establecer, durante la década del setenta, especialmente en Europa, con su pensamiento filosófico. Durante esta época, la arquitectura y el arte, en general, incluyendo la pintura (surrealismo, realismo social), presentan una marcada sensibilidad por la captación de los fenómenos de la vida social urbana, detalles de la vida cotidiana y existencial; en otras palabras, la cotidianidad, que en palabras de Heidegger sería un modo de "ser ahí" propio de una cultura altamente desarrollada. Con base en este presupuesto, algunos criterios innovadores en la construcción y la arquitectura, representados en ciertos movimientos como "new brutalism", evocan aspectos de la filosofía heideggeriana, al relacionar estas formas arquitectónicas con la existencia "auténtica". Estas obras fueron hechas con materiales e instalaciones térmicas mostradas directamente a la vista, a fin de manifestar esa exigencia de autenticidad, propuesta por Heidegger. La intención de esta arquitectura anónima, espontánea y tradicional, era volver a establecer contacto con los orígenes, de forma independiente a las modas novedosas, pasajeras que, según Heidegger, caracterizan esa actitud, de "no demorarse", de vivir la inmediatez y avidez de las novedades. El hombre contemporáneo para Heidegger, no busca el ocio en la contemplación, sino en: "La inquietud y excitación, por parte de algo siempre nuevo y del cambio de lo que hace

frente" (Heidegger, 1977, p. 199). Esto trae como consecuencia esa constante sensación de disipación, que lleva a una forma de caída del ser ahí que: "Se derrumba de sí mismo, en la falta de base y la nihilidad de la cotidianidad impropia" (Heidegger, 1977, p. 296).

Por otra parte, Norberg nos muestra la emergencia de dos imágenes contradictorias en el hombre contemporáneo: por una parte, la del hombre perfecto, musculoso, bello y atlético, el hombre-modelo de Le Corbusier, dispuesto a vivir en una casa mecánica funcional y bella y, por otra, la del hombre que es representado en: "Los personajes deformes y necesitados que aparecen perdidos sobre las tramas de arena y piedra de los primeros cuadros de Dubuffet" (Norberg, 1992, p. 43). En esta tendencia humanística de la arquitectura aparece el hombre real, el "hombre común" con una cultura concreta, cuyos sentimientos pueden trastornarse y enturbiarse: en este hombre concreto se hace posible el análisis de la forma existencial fundamental del "ser ahí", entregado a la libertad y la responsabilidad de su ser y de encontrarse. Este encontrarse puede tener el carácter de: "Ser golpeado", el "ser herido"; "El encontrarse puede llevar en el fondo amenaza, que se puede manifestar en el temor, espanto, timidez como posibilidades" (Heidegger, 1977, p. 53).

A finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, se presentó una reorientación crítica de la ciencia y la tecnología, traducida en la elaboración de tratados que limitan el empleo de las pruebas nucleares. Estas actividades de protesta estuvieron lideradas por movimientos ambientalistas, académicos, pacifistas, artistas, ingenieros, humanistas, sectores sociales interesados por el sentido y la responsabilidad ética y social de la ciencia y de la tecnología. Desde la estética se da un replanteamiento del manejo del espacio urbano, anteponiéndose la idea del espacio cívico y ambiental, que pretende resaltar la belleza, la amplitud para la convivencia, el encuentro personal y estético con la naturaleza. En este contexto el arte urbano contemporáneo se empieza a interesar por la significación del lugar o el paisaje; tenemos el caso, entre otros, de Noguchi artista plástico, quien se interesó por realizar una fusión entre las obras artísticas orientales y occidentales. A partir de su sensibilidad y sensualidad oriental ve en la naturaleza, la piedra o el agua,

que viven en alto riesgo, debido a las inundaciones o derrumbes, la que carece de los servicios mínimos, e igualmente ignorada por el Estado y por el resto de la sociedad.

Referencias

Bandini, M. (1992). *El rol de los historiadores en la construcción del movimiento Moderno*. Bogotá: Ariel.

Heidegger, M. (1958). *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (1970). El arte y el espacio. *Revista Eco*, 122.

Heidegger, M. (1977). *El ser y el tiempo*. México: Siglo XXI.

Le Corbusier. (1964). *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

Mena, L. (1982). *El animal paradójico*. Madrid: Alianza.

Nietzsche, F. (1981). *El nacimiento de la comedia*. Madrid: Alianza.

Norberg, C. (1992). *La nueva tradición*. Bogotá: Ariel.

Novo, M. (2002). *Ciencia arte y Medio Ambiente*. España: Multiprensa.

Perluigi, N. (1992). *Modus Ordiernus*. Bogotá: Ariel.

Russel, B. (1976). *La evolución del pensamiento*. Madrid: Alianza.