

FENOMENOLOGIA DE L'ARQUITECTURA. SOBRE LA NOCIÓ DE TIPUS ARQUITECTÒNIC

Pau PEDRAGOSA

Proposem en aquest escrit una descripció fenomenològica de l'arquitectura. En concret ens centrem en el concepte de «tipus arquitectònic». La identificació d'un element arquitectònic com a «columna» o «escala» i d'un edifici com a «temple» o «casa» és un acte de tipificació. Columna i temple son tipus arquitectònics. Com es constitueix un tipus arquitectònic? Preguntar pel significat de la noció de tipus en arquitectura és tant com preguntar quina és l'essència de l'obra d'arquitectura. Dit d'una altra manera: la pregunta primera i fonamental de quina classe d'objecte és una obra d'arquitectura du a considerar què entenem per tipus. Prenem com a exemple la Ville Savoye de Le Corbusier (construïda l'any 1929) de la qual donem una interpretació fenomenològica. La pretensió d'aquest escrit no és un estudi de l'arquitectura de Le Corbusier ni la del Moviment Modern, sinó que pretén aproximar-se a la comprensió de l'arquitectura en general, l'essència de l'arquitectura (la noció de tipus arquitectònic) a partir dels conceptes filosòfics que ens ofereix la fenomenologia.

Una de les estructures formals presents arreu en les anàlisis fenomenològiques és la relació entre tot i parts. Segons aquesta estructura podem caracteritzar un edifici com un tot compost de parts. Podem ampliar l'esquema i veure un edifici com una part del tot de la ciutat i així successivament fins arribar al tot més abastant del món, el qual, però, no és l'últim, ja que fenomenològicament és considerat com a part d'una totalitat més àmplia, la de la consciència que té un món. Quina relació hi ha entre les parts d'un edifici, l'edifici mateix i la consciència de l'observador que el visita o la de l'arquitecte que el dissenya? Si aclarim els diferents tipus de relació que hi ha entre les parts que conformen un tot podrem comprendre millor en quins casos i sota quines condicions un edifici és un tot coherent o bé una discontinuïtat de fragments o trossos. La teoria de l'arquitectura ha establert com a lloc comú la interpretació de l'arquitectura del segle xx des del Moviment Modern com a fragmentària¹ (com el *collage* o muntatge avantguardista). Es considera que l'arquitectura pren com a model la màquina i, per tant, l'edifici com un tot és el resultat de la suma de parts que, com les peces d'una màquina, es van acoblant segons el criteri exclusiu del funcionament eficaç. Una de les conclusions d'aquest escrit és, si bé no negar la inspiració mecanicista de l'arquitectura en l'era industrial, sí al menys posar en qüestió que aquesta inspiració sigui

1. Vegeu, per exemple, R. MONEO, «Paradigmas Fin de Siglo. Fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente», *El Croquis*, Madrid: El Croquis, 2004.

l'única rellevant per comprendre l'arquitectura d'aquest període. En contra de les pròpies paraules de Le Corbusier («la casa és una màquina per viure») però amb fidelitat a l'esperit de la seva obra, sostenim que els seus edificis o, almenys, la Ville Savoye que aquí analitzem, no té com a principal motivació l'acoblament de peces funcionals com en un artifici, sinó que aquest acoblament o composició de parts està arrelat a l'*experiència viscuda* (de l'arquitecte, de l'usuari: d'una consciència). L'arquitectura no segueix tant el lema miesià «la forma segueix a la funció», sinó el fenomenològic «a les coses mateixes». «Les coses» són el tema, allò de què es tracta. En la Ville Savoye el tema (el programa) és una casa. Aquesta casa de Le Corbusier pot semblar una màquina però essencialment planteja preguntes com: Què és una casa? Què vol dir habitar? Quina relació hi ha entre l'essència d'una cosa i la forma que li donem?

El tot i les parts. Percepció de l'arquitectura

Husserl analitza² l'estructura de tot i parts i distingeix dues classes diferents de parts: *trossos* (Stücke) i *moments* (Momente). Els trossos són parts que poden subsistir i poden aparèixer apart del tot; es poden separar del seu tot. Els trossos també s'anomenen *parts independents*. Exemples de trossos són les fulles i les branques d'un arbre, les peces d'una màquina, una columna d'un temple. Totes aquestes parts pertanyen als seus respectius tots (l'arbre, la màquina, el temple) però també poden ser per si mateixes. Trossos així separats poden convertir-se en tots i els podem analitzar en les seves parts³. Els moments, en canvi, són parts que no poden subsistir apart del tot, no es poden separar. Els moments són *parts no independents*. Exemples de moments són el color que no pot aparèixer al marge de l'extensió que ocupa, un to musical que no pot existir apart del so, la visió que no es pot separar de l'ull, el costat visible d'un objecte que no es pot separar del seu costat ocult. Els moments són parts que no poden convertir-se en tots perquè només són junt amb altres moments⁴. Encara que els moments són inseparables entre si, podem pensar-los per separat, podem pensar la visió sense esmentar l'ull. Quan considerem els moments simplement per si mateixos els pensem *abstractament*. En canvi, un tot és sempre quelcom *concret*, pot existir per si sol⁵. És important veure que una part pot ser un tros o un moment segons respecte a què se'l consideri⁶. Una part d'un edifici pot separar-se de l'edifici, però aquesta mateixa part, considerada com a objecte de percepció, no es pot separar dels costats successius en què es veu.

Vegem un exemple d'aplicació de l'estructura de tot i parts a la percepció de l'arquitectura. Prenem com a exemple el vestíbul de la Ville Savoye de Le Corbusier. Just a l'entrada de la casa veiem davant nostre una rampa que puja, i lleugerament a l'esquerra una escala de forma helicoïdal. Centrem-nos en

2. E. HUSSERL, *Logische Untersuchungen* 2 vols. Halle: Niemeyer, 1900-1901. Segona edició revisada i publicada en dues parts: la primera el 1913 (sense la Sisena Investigació) la, segona el 1921 quan apareix la Sisena Investigació. Citem: LU seguit del número de la Investigació i del paràgraf corresponent.

3. LU III § 3.

4. LU III § 4.

5. LU III §17.

6. LU III § 7

l'escala i descrivim què veiem. Veig l'escala des d'un angle, des d'un punt de vista. No puc veure tots els seus costats⁷ simultàniament. És essencial a l'experiència de tot objecte extern que la percepció sigui parcial, amb només una part de l'objecte oferint-se directament⁸. Tanmateix, veig més del que directament se'm presenta, també veig, encara que *potencialment* o com a *absents*, les cares ocultes de l'escala. El costat visible està envoltat d'una aurèola de costats o perfils potencialment visibles però actualment absents⁹. Els objectes són una mescla de presència i absència. Segons el concepte d'*intencionalitat* de la fenomenologia, hi ha una estricta correlació entre l'objecte i el subjecte. Segons aquesta correlació, els moments de l'acte perceptiu es corresponen amb els moments de l'objecte percebut. Dit des del punt de vista de l'objecte, l'escala és una mescla de costats visibles i de costats ocults. Correlativament, pel costat del subjecte, la meua percepció de l'escala és una mescla d'intencions plenes i buides. Unes parts o moments del tot de l'acte perceptiu esmenten («intencionen», apunten) el que està present (intenció plena) i altres moments esmenten el que està absent, els altres costats de l'escala (intenció buida)¹⁰. Si em vaig movent al voltant de l'escala –i cal notar que la forma d'aquest objecte convida o motiva aquest moviment d'embolcall–, aleshores els costats potencialment percebuts es fan actuals mentre que els actualment percebuts es desplacen cap a l'absència. Dit subjectivament, les intencions buides s'emplenen i les plenes es buiden. Cal afegir que endemés de veure l'escala, altres modalitats perceptives entren en joc: la puc tocar per percebre la seva textura, picar per escoltar com sona així com escoltar el so de les meves passes quan la pujo, etc. Cada una d'aquestes modalitats de percepció potencials es poden activar i així dur a la presència parts o aspectes ocults de l'objecte. Cal assenyalar que només la visió i el tacte presenten l'objecte com una escala; oïda, gust i olor només presenten el material de què l'escala està construïda, no la seva forma. L'oïda juga un paper important en arquitectura, sobre tot en l'oriental més que en l'occidental dominada per la visió¹¹. L'olor juga el seu paper en la disciplina arquitectònica del paisatgisme. El sabor gairebé no es té en compte.

7. Husserl distingeix entre «costats» o «cares» (*Seiten*), «aspectes» (*Aspekte*), «aparició» (*Apparenz*) i «perfil» (*Abschattung*). El primer es refereix als costats d'un objecte, el segon a variacions dels costats segons la perspectiva en què es veuen, el tercer a una visió general més o menys constant d'un objecte (per exemple les poques variacions en la visió d'un objecte molt gran com una muntanya) i el quart a les variacions de l'objecte segons les característiques del medi (boira, distància...) i de l'observador (cansat, trist,...). Per simplificar utilitzem tots aquests termes indistintament per referir-nos a les variacions de l'objecte i com a correlat de les variacions en intencions plenes i buides. *Ideen* I §41. Cf. SOKOLOWSKI, *Husserlian meditations*, Northwestern University Press, 1974, p. 86-93.

8. E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. I Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Vol I. Halle a.d. Saale: Max Niemeyer, 1913. Sobre la consciència de l'objecte transcendent veure Segona Secció, Capítol II. Citem *Ideen* I.

9. *Ideen* I §35.

10. Husserl discuteix els termes d'intenció plena i buida a LU VI. Cap.1, 2, 3 i 5 i a *Formale und Transzendente Logik*, Halle: Niemeyer, 1929. Les intencions plenes i buides són dos moments de la consciència d'identitat, correlativament la presència i l'absència de l'objecte són dos moments del tot que és la identitat de l'objecte esmentat.

11. També la filosofia occidental ha estat dominada, des del seu origen grec, per la visió (*theoria*). La recuperació dels altres sentits que la fenomenologia du a terme, a part de permetre una crítica de la tradició filosòfica, proporciona un gran potencial per a interpretar l'arquitectura.

L'anàlisi fenomenològica consisteix en establir els diferents moments que constitueixen un tot. Hi ha una necessitat en la manera com els moments s'ajunten per formar un tot. Aquesta necessitat està regulada per la relació de *fonamentació*¹². Alguns moments es fonamenten en altres i podem establir la relació entre moments fonamentants i moments fonamentats. Així, per exemple, la visió està fonamentada en l'ull i totes les modalitats perceptives estan fonamentades en la mobilitat del cos, en les cinestèsies del cos viu¹³ –en els moviments ràpids i bruscs de l'ull, en la capacitat de girar el cap, en els gestos de les mans, en l'habilitat del cos d'anar d'un lloc a un altre. L'arquitectura consisteix en posar en joc totes aquestes modalitats de percepció i en traçar amb tot detall la seqüència d'intencions plenes i buides de l'espectador a través dels aspectes actuals i potencials dels objectes. L'arquitecte estableix de manera molt estudiada la proximitat-distància entre els objectes entre si i respecte a l'espectador, l'espai lliure entre els objectes, la perspectiva des de la qual són percebuts, si es perceben en repòs o en moviment, dret o assegut, segons l'activitat que es realitza en cada cas, així com posa especial cura en els angles, les juntes entre els elements en funció dels materials, textures, qualitat de llum, etc., i tots aquests aspectes, experimentats cinestèsicament, van introduint motivacions per anar més enllà del que actualment es veu.

El tipus arquitectònic com a objecte categorial

Hem dit que alguns moments es fonamenten en altres per formar un tot. Per exemple, la percepció es fonamenta en les cinestèsies del cos. Però la percepció, al seu torn, fonamenta altres moments, els anomenats actes categorials¹⁴. Vegem com. És característic de la percepció que la multiplicitat de presentacions, tant actuals com potencials, la percebo com a pertanyent a un i el mateix objecte, en el nostre cas, l'escala del vestíbul. Tota aquesta multiplicitat es dona sobre una identitat que també es dona contínuament. Tanmateix, la identitat de l'objecte escala no és un costat més de l'objecte, però tampoc no és la suma de tots els seus costats, sinó que la identitat de l'objecte pertany a un ordre diferent del dels costats o perfils. La identitat no apareix com un aspecte visible de l'escala, sinó que apareix com la *unitat* del corrent o la successió dels diferents aspectes en què l'escala es fa visible. La identitat transcendeix la multiplicitat de presentacions, pertany a una altra dimensió, ja no a la percepció, sinó al pensament. L'escala, que es dona perceptivament, sensiblement, a través d'una pluralitat de perfils, és la identitat a la qual ens referim quan diem «escala» i prediquem característiques d'aquest objecte, o quan la dibuixem en un plànol d'arquitectura articulada amb altres objectes –per exemple, la rampa. La identitat de l'objecte escala com a tipus arquitectònic rep el nom d'objecte categorial i és el pont entre la percepció i el pensament o articulació categorial. La diferència entre la identitat d'un objecte i la pluralitat de perfils d'aquest objecte en la percepció és la diferència entre la intenció categorial i la percepció¹⁵.

12. LU III. §14.

13. Husserl anomena «cinestèsia» a la unitat de sensacions (*aisthesis*) i moviment (*kinesis*) del cos viu (*Leib*).

14. LU VI. L'anàlisi d'aquest tipus d'actes és el tema principal de la Segona Secció d'aquesta Investigació.

15. LU VI. §47

Constitució genètica de tipus arquitectònics

Com apareixen les intencions categorials a partir de la percepció? Com creuem el pont entre la sensibilitat i el pensament? Tornem al vestíbul de la Ville Savoye. Podem descriure tres passos o nivells que fan la transició de la percepció d'objectes a la intenció d'objectes categorials¹⁶:

1. Primer mirem l'escena d'una manera més aviat passiva. La nostra mirada es mou d'una part a una altra, rellicca per les superfícies dels objectes, per les diferents cares i perfils que els objectes mostren. Percebem colors, textures, dureses, sons, llums i ombres. Mentre percebem aquests diversos aspectes, a través d'aquests, se'ns dona contínuament, de manera *implícita*, la identitat de cada objecte i la del conjunt del vestíbul: la rampa, un pilar, l'escala al costat, un passadís que s'endinsa fins al fons de l'estança i el mur vidriat que embolcalla el conjunt.

2. Alguns d'aquests objectes o parts d'aquests ens criden l'atenció. En concret, dos aspectes dirigeixen la nostra mirada cap a ells: un, la forma tant expressiva de l'escala que destaca sobre el fons amb una singularitat pròpia; segon, el parell d'objectes enfrontats escala / rampa. Reposem la mirada en l'escala i d'aquesta tornem a la rampa, ens recreem en l'una i l'altra. Però encara no hem establert un objecte categorial, estem en un punt entremig en el qual hem posat en el centre d'atenció un dels aspectes de l'experiència perceptiva del vestíbul. Una part es destaca sobre el fons general del tot.

3. Finalment, és necessari un pas més per constituir un objecte categorial. Interrompem el corrent continu de la percepció (formes, colors, sons...); anem del tot (vestíbul) que el prenem com essent un tot i, simultàniament, prenem la part o parts que hem destacat (escala i rampa) com a essent parts d'aquest tot. Registrem el tot com a tenint aquesta part. Articulem explícitament la relació entre part i tot¹⁷ i podem dir alguna cosa com: «l'escala està al costat de la rampa» o bé «l'escala i la rampa estan en el vestíbul». També podem dibuixar, en el llenguatge de l'arquitectura, la planta del vestíbul amb la seva escala i la seva rampa. Quan un objecte categorial, un objecte articulat, es fa present, realitzem una intenció categorial.

El que passa en aquest tercer pas és que el tot es reconeix com a tot i la part com a part d'aquest tot. El tot i la part es distingeixen i articulen explícitament. Entrem en el pensament categorial. En el primer i el segon nivell, el tot i la part es *viuen* però no es *tematitzen*. En el segon es destaca un part però el seu part i, per tant, el ser un atribut del tot («l'escala està al vestíbul»), no està encara articulat. Es prepara la part per a ser reconeguda com a atribut del tot, reconeixement que té lloc en el tercer nivell. El segon nivell és necessari ja que primer s'ha de tenir l'experiència d'una part per després poder articular-la. Aquesta articulació de tot i parts és la que s'expressa en el llenguatge, en el judici. La sintaxi en el llenguatge, tant el verbal com l'arquitectònic, simplement expressa la relació entre tot i parts que emergeix en la consciència categorial. Heidegger descriu el segon pas mostrant les diferents maneres en que

16. Cf. R. SOKOLOWSKI, *Introduction to Phenomenology*, Cambridge University Press, 2000, p. 89-93.

17. LU VI. § 48.

objectes quotidians criden l'atenció¹⁸. En el cas de l'arquitectura aquesta sorpresa o estranyament dels objectes és buscada i molt estudiada per l'arquitecte.

L'establiment d'objectes categorials a partir de la percepció s'anomena en terminologia fenomenològica *constitució genètica*¹⁹. Els objectes i intencions categorials es funden en objectes i intencions precategorials o prepredicats. Els objectes categorials són moments o parts no independents dels objectes perceptius; correlativament, les intencions categorials són moments respecte a actes de percepció. Podem precisar tres característiques d'aquesta transició de l'experiència al judici que ens ajudaran a entendre algunes característiques de l'arquitectura.

Primer, els objectes categorials son discontinus respecte de l'experiència d'aquests objectes que els precedeix. El moviment cap a la intenció categorial ja no és percepció, no és un desplegament ulterior d'altres aspectes o perfils donats en la percepció, sinó una interrupció d'aquesta i un començar de nou en un nivell superior. Aquesta discontinuïtat conté el perill de mantenir separats els tipus arquitectònics de l'experiència viscuda de la qual emergeixen. Aquest perill és més persistent en edificis prefabricats que es construeixen afegint peces com en un joc de «mecano». Però també hi ha la possibilitat de projectar els objectes pensant a la vegada en com són percebuts. L'arquitecte realitza el pont de la percepció a l'acte categorial, de la sensibilitat al pensament, i provoca que l'observador de l'arquitectura també el faci. És a dir, manté connectats l'experiència sensible i el pensament com a dos moments del tot de la consciència. Contràriament, arquitectures fragmentades trenquen aquesta unitat expressament, no permeten poder articular conceptualment el que percebem. Exemple paradigmàtic d'aquesta actitud és l'arquitectura recent de Frank Gehry²⁰.

Segon, en la percepció tenim un procés en què un perfil de l'objecte segeix a un altre segons un ordre; en canvi, en el reconeixement categorial de l'objecte, el tot i la part es donen simultàniament, el tot es dona com articulat en parts sincrònicament, mentre que en la percepció el flux de parts o aspectes se succeeixen. La diferència entre sincronia i diacronia o entre simultaneïtat i successió és la diferència entre els plànols d'arquitectura en què els objectes estan disposats tots a la vista i l'experiència viscuda en què els objectes es

18. *Auffälligkeit* (l'objecte crida l'atenció), *Aufsässigkeit* (l'objecte es resisteix) *Aufdringlichkeit* (atendre amb urgència una altra cosa). M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993, §16.

19. A les *Investigacions Lògiques* la constitució d'objectes categorials és «estàtica» (explicada en funció de l'esquema matèria (sensacions) + forma (intenció: interpretació, aprehensió). No és fins a *Lògica formal i transcendental* (Segona Secció) i *Meditacions Cartesianes* que Husserl explica els objectes i intencions categorials (judicis) com a resultat d'una gènesi, d'una història oblidada de sentit que implica actes subjectius de formació ocults. Cf. R. SOKOLOWSKI, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*. *Phaenomenologica*, 18. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.

20. «L'últim Gehry, el Gehry del Guggenheim, modela la seva arquitectura amb llibertat extrema... ara, en el Guggenheim i en les obres que vindran després, apareix el concepte d'arbitrarietat en arquitectura... Els continus canvis d'escala, salts, trencaments, interrupcions, llums, etc., bombardegen els nostres sentits i transformen la visita en una contínua sorpresa que no dona peu a la reflexió... davant de la força que l'edifici posseeix com a pura sensació». R. MONEO, *Inquietud teòrica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 305.

perceben seqüencialment segons un trajecte estudiat per l'arquitecte. De fet, Le Corbusier feia en algunes ocasions dos tipus de dibuixos diferents per distingir l'*edifici* de l'*arquitectura*. Per una banda dibuixava l'edifici per construir-lo, per descriure el seu comportament objectiu –podríem dir que és un dibuix categorial: estructural, constructiu, funcional. El segon tipus de dibuix descriu les percepcions que anirà tenint gradualment l'espectador –és un dibuix arquitectònic, en el qual s'intenta representar la successió, el procés, de l'experiència viscuda de l'edifici.

Una *tercera* característica dels objectes categorials és que poden separarse de la immediatesa de la percepció i del present es poden transmetre en la comunicació –les percepcions no es poden transmetre a un altre, jo no puc tenir les percepcions d'un altre. La identitat dels objectes categorials es preserva i transmet. Aquesta característica és important des del punt de vista de la història de l'arquitectura en la mesura que estableix una continuïtat de tipus arquitectònics que es transmeten per la tradició.

L'experiència de l'arquitectura

Hem vist que un tipus arquitectònic és un objecte categorial que constituïm genèticament a partir de la percepció. La percepció és un moment fonamentant de l'acte categorial i un moment fonamentat en les capes més profundes de la percepció com les cinestèsies del cos. Correlativament, els objectes es presenten segons aquestes capes o moments de síntesi. En el nivell més profund, les síntesis són passives, en oposició a les síntesis actives dels actes categorials. Les síntesis passives delimiten l'àmbit del que Husserl anomena (en un sentit diferent al kantian) *estètica transcendental*²¹. En aquesta domina l'associació com a principi de la gènesi passiva. A través de les associacions constituïm les primeres formacions en un ordre coherent a partir de formacions passades però encara no podem identificar objectes. L'arquitectura ha de remuntar-se al nivell de l'estètica transcendental per crear nous tipus arquitectònics.

Vegem en més detall en què consisteix l'experiència de l'arquitectura. En l'actitud natural, segons la terminologia que la fenomenologia utilitza per referir-se al nostre viure quotidià, ens dirigim directament als objectes que ens rodegen. Passem a través de les aparences de l'objecte a l'objecte mateix (el que hem descrit com a pas 1). En la reflexió fenomenològica fem les aparences temàtiques. Mirem *cap a* allò que normalment només veiem *a través* i passem per alt (el que hem descrit com a transició del pas 2 al 3). Ens fixem en els diferents aspectes a través dels quals un objecte es presenta com a identitat. Quan fem això no convertim la identitat de l'objecte en una aparença més, en un costat més de l'objecte, sinó que distingim i mantenim la *diferència* (ontològica) entre l'objecte (identitat) i les seves aparences (diferència). Com el fenomenològ també l'arquitecte fa les aparences temàtiques i motiva l'actitud fenomenològica en l'observador. Com? Mitjançant una intensificació de l'experiència normal. Posa l'espectador en la situació d'haver de fer explícitament el que de manera desapercebuda fa sempre quan percep objectes. És a

21. E. HUSSERL, *Formale und Transzendente Logik*. Halle: Niemeyer, 1929, p. 256, 257.

dir, no anar directament a l'objecte com a identitat (prendre les aparences, els perfils i aspectes, que tinc davant, directament com una escala), sinó aturar-se en les aparences a través de les quals l'objecte es presenta. Posa en crisi la percepció de coses en l'actitud natural o quotidiana regida per un cert automatisme en la identificació dels objectes que veiem. En l'actitud natural el procés perceptiu, «les síntesis d'identificació» es complementen en un resultat estable, habitual (segons les experiències anteriors sedimentades per l'hàbit). En canvi, un objecte és arquitectònic quan la seva percepció i comprensió posa en joc operacions d'identificació ajornades que ens motiva a recórrer tot l'objecte en totes les seves presentacions i així donar contingut viscut als objectes dels quals només tenim un «coneixement familiar». Els objectes intensifiquen aquesta manera familiar de comprendre i així provoquen cert *estranyament*, *intensifiquen la percepció normal* fent-nos conscients d'aquesta²².

Seguim observant la mateixa escena disposada per l'arquitecte amb els dos protagonistes que ens donen la benvinguda quan entrem a la Ville Savoye: escala i rampa. Ens trobem amb l'ambigüitat de dos objectes diferents però semblants, dos elements funcionalment equivalents però plàsticament enfrontats: una superfície recta inclinada i una superfície corba torsionada sobre si mateixa. Hem de decidir per on volem pujar. Rampa i escala salven un desnivell però ho fan de manera diferent, aquesta diferència s'accentua arquitectònicament mitjançant el recurs d'utilitzar formes plàstiques oposades i espacialment properes de tal manera que es perceben a la vegada. L'estudiada escenografia arquitectònica ens ha posat en la situació d'haver de decidir per on pujar i, d'aquesta manera, ens motiva una reflexió sobre el significat de l'acció de pujar, les possibles maneres de fer-ho segons les cinestèsies del cos viu i, correlativament, les seves formes arquitectòniques possibles²³. La decisió de pujar per la rampa ve donada pels propis objectes, ja que aquesta convida a pujar, com una catifa que es desplega als nostres peus, mentre que l'escala es retorça, ens dóna l'esquena i s'ha de rodejar per poder pujar. Decidim, doncs, pujar per la rampa. Experimentem com un moviment és motivat per un altre segons la forma de la rampa i les successives percepcions dels diferents objectes que van apareixent al llarg del recorregut. El joc d'intenció i compliment, d'intencions plenes i buides i, correlativament, de perfils absents i presents, enriqueixen l'experiència de la rampa i, amb ella, de tota la casa. Aquest enriquiment vol dir que no és suficient reconèixer, segons un coneixement familiar o habitual, l'objecte «rampa» o el tipus arquitectònic «casa», sinó que hem de constituir-los a partir de les associacions perceptives sobre les quals s'erigeix aquest reconeixement. La rampa de la Ville Savoye creua i uneix els tres nivells de l'edifici. Està situada en el centre de la planta, dividint

22. Cf. C. MENKE, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997, p. 55.

23. «L'arquitectura es plasma sobre aquesta necessitat de suggerir horitzons cada vegada més diversos o de transformar-se de sobte en un objecte... distreu així l'atenció del visitant per polaritzar-la en els fets formals que la provoca com per un encanteri... L'ambient condiciona de manera directa l'existència de l'espectador, el compromet i el força a renunciar a les seves nocions espacials habituals, obligant-lo a sumir-se en un estat de tensió mental i definint de manera imperativa els objectes dels seus interessos... en el sentit més precís del terme, es tracta d'un espai que es construeix amb allò que és la vida mateixa». G. C. ARGAN, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Madrid: Abada, 2006, p. 70.

la casa en dues parts. És un tall vertical que ens du a la sala i a les habitacions de la primera planta i segueix pujant per la terrassa interior fins a la coberta enjardinada on, al final del recorregut, ens espera una finestra exterior (podem identificar aquest element com una finestra?!) que emmarca el paisatge. Però endemés, aquest recorregut es pot repetir per l'escala oferint una experiència diferent de la mateixa casa. Mitjançant dos recorreguts la *mateixa* casa es fa present de maneres diferents. Altres potencialitats romanen ocultes, en reserva. La rampa, la *promenade architecturale*²⁴ o passeig arquitectònic (present en totes les obres de Le Corbusier des de 1920) deixa que l'espectador constitueixi l'objecte «casa» mitjançant les successives percepcions dels seus elements i establint, al final, la relació entre les parts i el tot, guiat per la intenció de l'arquitecte. A la Ville Savoye la rampa és l'element a partir del qual l'espectador articula el tot. Així *l'arquitectura dissenya o delinea les maneres en què els fenòmens potencials es fan actuals*. Dit d'una altra manera: «arquitectura» és l'obra o el rendiment de la multiplicitat de vivències del subjecte hàbilment dirigida per l'arquitecte. L'arquitectura planteja, doncs, la qüestió: què és el tipus arquitectònic «casa» i com el constituïm en l'experiència? Podríem fins i tot dir que l'arquitectura realitza en la *pràctica* el que la filosofia descriu en la *teoria*.

Fenomenologia de l'arquitectura

Una fenomenologia de l'arquitectura té davant al menys dues tasques. Una és la de distingir entre aquells edificis la construcció dels quals consisteix en afegir trossos, tal com permet el llenguatge articulant objectes allunyats de l'experiència perceptiva de què emergeixen; aquest és el cas d'una gran porció de l'arquitectura contemporània anomenada Postmoderna (per exemple, Frank Gehry); i aquells edificis que es construeixen articulant objectes de tal manera que motiven la reflexió explícita i les activitats subjectives constituents. És a dir, en el cas de la Ville Savoye, la rampa és un tros separable de la casa com un tot, però des del punt de vista de la constitució genètica del tipus arquitectònic «casa» la rampa és un moment inseparable del tot de l'edifici, com la percepció ho és de la intenció categorial. L'altra tasca, relacionada amb l'anterior, és assegurar la realitat dels tipus o objectes categorials arquitectònics i, sobretot, mantenir la seva diferència respecte tots els seus modes de presentació. Així es pot assenyalar quan els modes de presentació no son apropiats al tipus en qüestió. És a dir, assenyalar aquells moments en què es constitueix un nou tipus arquitectònic. Els moments crucials i més rics de la història de l'arquitectura son aquells en els quals apareix un nou tipus. Però també pot ocórrer que el tipus sigui un mecanisme rígid resultat d'una repetició quasi automàtica dels seus modes habituals de presentació; aleshores es cau en un procés de crisi, de simple repetició mecànica dels processos projectuals consolidats, com una mera tècnica metodològica²⁵. Una situació així es troba generalitzada en l'arquitectura de manuals i tractats del segle XIX (en la composició reticular i axial de Durand) i és una possibilitat sempre oberta.

24. Le Corbusier, 1910-1965. Barcelona: Gustavo Gili, 1971. Citat a C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 197.

25. R. MONEO, «On typology». *El Croquis*. Madrid: El Croquis, 2004, p. 587.

Gènesi històrica

Retrocedint dels objectes categorials constituïts a la percepció constituent i per sota d'aquesta a les cinestèsies del cos i les associacions, arribem a les capes més profundes de la consciència i, correlativament, a les primeres objectivitats²⁶ que tenen a veure amb el problema fonamental de l'arquitectura: la forma dels objectes segons els primers moviments del cos, la relació entre l'essència d'una cosa i la seva forma. Quina forma tenen els objectes? Com constituïm identitats i en donem forma? Quina forma té una escala? Quina és la forma d'una casa? Per respondre aquestes preguntes cal comprendre l'essència d'aquests objectes. La fenomenologia intenta recuperar l'essència original de les coses per mitjà d'una arqueologia, una forma de pensar que accepta les coses culturals presents en el nostre món i excava a través dels seus diferents estrats de sedimentació categorial. Recupera les evidències originals sedimentades unes sobre les altres al llarg de la història. Recupera el moment original on tingueren lloc les primeres diferenciacions i que ara es troben ocultes en les formacions culturals que hem heretat. Arribar a l'essència de les coses significa arribar al més arcaic i originari, la metàfora arqueològica que la fenomenologia fa seva és molt adequada a l'arquitectura. En efecte, l'arquitectura manté una certa dependència de les formes intel·ligibles del passat, és una disciplina fonamentada en una sèrie de convencions formals, rebudes a través de la història i sedimentades al llarg del temps²⁷. Aquestes formes sedimentades estan disponibles ara en la ciutat o bé com a ruïnes o com a formes encara vives entre les quals quotidianament vivim i amb les quals l'arquitecte treballa com a marc d'intel·ligibilitat de la seva disciplina: temples, esglésies, mercats, hospitals, tribunals, museus, habitatges. Amb aquestes formacions heretades que trobem directament, l'arquitectura intenta interpretar-les reactivant les experiències originàries o pre-categorials de les quals emergiren, es remunta a les primeres diferenciacions a través de les quals tingueren lloc les primeres formes dels objectes que ulteriorment es fixaren en el llenguatge de l'arquitectura. Així, per exemple, Le Corbusier recupera l'experiència més originària del gest arquitectònic: la casa com a separació, escissió o retall d'una parcel·la del món, la primera diferenciació entre el meu món propi i l'estrany. Aquest tall ens separa de l'exterior i estableix una zona protegida: la llar, el lloc que habitem. Aquest gest s'interpreta arquitectònicament com una ascensió i es formalitza amb objectes com la rampa i l'escala. Per això la Ville Savoye està elevada sobre *pilotis*, es distancia del sòl natural. Per això, també, al final de l'ascensió, a la coberta, trobem una finestra que emmarca i, per tant, separa, l'entorn.

26. K. HELD, «Husserl's Phenomenology of the Life-World», en *The New Husserl* (edited by Donn Welton). Indiana University Press, 2003, p. 52, 53.

27. R. MONEO, *op. cit.*, p. 601.