La espacialización del tiempo. Un esbozo fenomenológico sobre la dinámica de la experiencia estética

Luis Álvarez Falcón ⁽¹⁾

Resumen: La espacialización del tiempo es un fenómeno que afecta a la vivencia del espacio y del tiempo. Este fenómeno se exhibe con especial ostensión en la experiencia estética y en la experiencia artística, tanto en la música como en la escultura, la arquitectura o el diseño, y, en general, en todo el espacio de las artes. El esbozo fenomenológico que les presentamos consta de dos partes. Una primera introducción conceptual que parte de una selección de conceptos introductorios: intervención, instalación, emplazamiento y acontecimiento. Una segunda parte que será una descripción fenomenológica de las consideraciones filosóficas sobre la espacialidad del tiempo (tiempo y espacio), la dialéctica entre “lo lleno” y “lo vacío”, la simbolización, la Institución y la Historia. El objetivo principal de este esbozo es aproximar la práctica artística en el contexto del diseño contemporáneo a las consideraciones más actuales de la filosofía fenomenológica.

Palabras clave: espacialización - fenómeno - ritmo - temporalización - simbolización - institución - experiencia artística

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 34-35]

⁽¹⁾ **Luis Álvarez Falcón.** Doctor en Filosofía y personal docente e investigador (Universidad de Zaragoza). Profesor colaborador en instituciones y universidades de ámbito nacional e internacional. Es especialista en Fenomenología y dirige actualmente numerosos proyectos transinstitucionales que tienen como objetivo común la difusión de la metodología fenomenológica en los distintos sectores del conocimiento y en sus distintos ámbitos de aplicación. Compagina la docencia con el diseño y la impartición de cursos, seminarios y conferencias. Es coordinador y gestor de proyectos, especialista en estrategias de análisis y evaluación. Colabora como asesor externo en diferentes instituciones, empresas y organismos internacionales.

1. Presentación

Esta aproximación es una breve exposición descriptiva sobre el fenómeno de espacialización del tiempo en la experiencia artística. Este fenómeno se exhibe con excepcional patencia en la música, en el ejercicio de la escucha, pero en el diseño arquitectónico constituye una de las condiciones de posibilidad del despliegue del espacio, de su vivencia y de su habitabilidad.

No es necesario tematizar este dinamismo para ponerlo en ejercicio. De hecho, la historia del arte nos muestra una diversidad de recursos que explotan la efectividad de esta dinámica sin necesidad previa y consciente de su tematización. El análisis descriptivo de la filosofía fenomenológica, en paralelo a la física y a las vanguardias artísticas contemporáneas, permite ampliar esta efectividad, siendo conscientes de todas sus posibilidades prácticas de aplicación, tanto en el espacio general de las artes como en el diseño en todas sus formas.

Es preciso distinguir dos pares conjugados que afectan tanto al arte como a la filosofía. Se trata de la antigua distinción escolástica entre “ejercicio” y “representación”; lo que los medievales denominaban *in actu signato* e *in actu exercito*. Esta distinción es fundamental en la filosofía aristotélica y en la escolástica tomista. Nos ayuda a entender cómo las capacidades o potencias se relacionan con sus manifestaciones concretas en la realidad. De este modo, podemos comprender la dinámica entre lo que un agente es capaz de hacer y lo que realmente hace en un momento dado.

Desde la filosofía, en primer lugar, distinguiremos entre un plano *in actu signato*, en el que la filosofía explora las capacidades de su propia representación, y otro plano, *in actu exercito*, en el que la filosofía se muestra en permanente ejercicio, explorando su potencialidad, tal como ocurre en la filosofía fenomenológica desde su intento de sistematización a principios de siglo XX.

Del mismo modo, en el arte, el productor puede poner en ejercicio dinanismos de los que no tiene suficiente representación, o que ni siquiera ha sido necesario tematizar para ser puestos en ejercicio. De ahí que la noción de “creatividad”, entre otras nociones, sea un concepto todavía oscuro, de “grano grueso”, que muestra el dominio del artista para llevar al ejercicio aquellos mecanismos que no tiene que conocer para hacerlos efectivos y actuantes.

Desde la relación Arte-Filosofía, en su representación y en su ejercicio, es preciso distinguir cuatro mecanismos potenciales que hacen del arte una forma de compensación, emancipación, subversión y diversión.

El arte tiene la capacidad de compensar aspectos de la vida que pueden faltar en otros ámbitos. Por ejemplo, puede ofrecer una compensación emocional, una satisfacción estética o una sensación de pertenencia. Para muchas personas, el arte sirve como un refugio donde pueden encontrar expresión para sus emociones, ideas y experiencias, proporcionando una forma de indemnizar las carencias o frustraciones en otras áreas de sus vidas [Mecanismo de Compensación].

Por otro lado, el arte puede desafiar las normas sociales y culturales establecidas, liberando a las personas de las restricciones impuestas por la sociedad. A través del arte, se pueden explorar nuevas ideas, identidades y formas de ser que pueden no ser aceptadas

o posibles en otros contextos. El arte como emancipación puede empoderar a las personas al permitirles cuestionar y resistir las estructuras de poder existentes [Mecanismo de Emancipación].

Además, el arte tiene un potencial subversivo al desafiar las concepciones convencionales de la realidad y la verdad. Puede socavar el *statu quo* al cuestionar las narrativas dominantes, exponer injusticias y provocar reflexión crítica. El arte subversivo a menudo busca desestabilizar el orden establecido y fomentar el cambio social al desafiar las estructuras de poder y las instituciones dominantes [Mecanismo de Subversión].

Por último, el arte también tiene la capacidad de proporcionar entretenimiento y placer estético, ofreciendo una vía para escapar de la realidad y disfrutar de experiencias sensoriales gratificantes. La diversión en el arte puede manifestarse de diversas formas, desde la comedia y el humor hasta la belleza visual y la emoción estética. Esta función del arte no solo proporciona un alivio momentáneo del estrés y las tensiones de la vida cotidiana, sino que también puede promover la conexión social y el disfrute compartido [Mecanismo de Diversión].

Las relaciones espacio-tiempo son desplegadas desde el ejercicio del arte, contribuyendo a la modulación de nuestra experiencia y de nuestra vivencia de la espacialidad y de la temporalidad. Son el núcleo duro de la resistencia del arte a la teoría, y la base de la compensación, emancipación, subversión y diversión que caracterizan la creatividad y la invención del artista, su genialidad y su capacidad de transformar la realidad.

A continuación, reuniré estas consideraciones en dos bloques temáticos, que se corresponden con dos niveles de análisis bien diferenciados. Desde una perspectiva escalar, el nivel de análisis de grano grueso se refiere a un enfoque más general y global, dentro de los ámbitos del arte y de la filosofía (conceptos introductorios), mientras que el nivel de análisis fenomenológico, de grano fino, se centra en aspectos más detallados y específicos del fenómeno planteado (descripción fenomenológica). Ambos enfoques son críticos y complementarios, y su elección depende del objetivo de nuestra investigación, un esbozo filosófico, y de la naturaleza del fenómeno que estamos estudiando.

En primer lugar, abordaré los conceptos introductorios necesarios para entrar en una descripción puramente fenomenológica. Estos conceptos no están elegidos al azar, sino en el marco de la vivencia del espacio y del tiempo en el arte y en la filosofía. Para ello, he elegido cuatro nociones críticas que representan núcleos conceptuales para la teoría estética, para la filosofía del arte y para la práctica artística: intervención, instalación, emplazamiento y acontecimiento. La naturaleza de estas cuatro nociones sobrepasa el ámbito artístico, representando cuatro problemas cruciales para la filosofía fenomenológica.

En el contexto fenomenológico, una intervención se refiere a una acción o evento que interrumpe, modifica o transforma nuestra experiencia habitual y cotidiana del mundo. La fenomenología considera cómo estas intervenciones afectan a nuestra percepción, conciencia y comprensión del mundo que nos circunda y rodea. Esto puede incluir eventos inesperados, encuentros significativos o experiencias que desafían nuestras expectativas preconcebidas.

De igual modo, una instalación es más que una simple disposición de objetos en un espacio determinado. Representa la creación de un ambiente o situación que invita a la experiencia inmersiva y participativa. La fenomenología se interesa en cómo las instalaciones

afectan nuestra percepción del espacio, nuestro sentido del cuerpo y nuestra relación con los objetos y con otros espectadores presentes en el entorno instalado.

El emplazamiento se refiere a la disposición y ubicación de sujetos, objetos o elementos en el espacio. Desde una perspectiva fenomenológica, el emplazamiento no es simplemente una cuestión de colocación física, sino que también implica considerar cómo la disposición espacial influye en nuestra experiencia y comprensión del mundo. Esto puede incluir la forma en que los objetos se relacionan entre sí, la atmósfera del espacio y la forma en que nos movemos y nos relacionamos con el entorno emplazado.

Por último, cuando hablamos de un acontecimiento no nos limitamos a un evento temporal, sino que tal acontecimiento implica una ruptura en el flujo habitual de la experiencia, que abre nuevas posibilidades de comprensión y significación. La vivencia de los acontecimientos puede ser tanto una vivencia interna como la constitución de la exterioridad, y la fenomenología se interesa en cómo estos momentos de ruptura y transformación afectan a nuestra conciencia y a nuestra relación con el mundo circundante.

Una vez hecha esta disquisición conceptual, pasaré a un análisis escalar de “grano fino”: la descripción de aquellos dinamismos de los que el ejercicio no precisa de representación o tematización para ser efectivo. El desarrollo de esta segunda parte será estrictamente fenomenológico, describiendo las consideraciones sobre la espacialidad del tiempo (tiempo y espacio), la dialéctica entre “lo lleno” y “lo vacío”, la simbolización, y la Institución y la Historia. De este modo, abordaré algunas de las cuestiones que la fenomenología contemporánea ha desplegado en torno a la modulación del espacio y del tiempo en las condiciones que hacen posible nuestra experiencia, en sus dinamismos y en sus efectuaciones, examinando cómo experimentamos el tiempo, considerando no solo la linealidad temporal, sino también la forma en la que el pasado, el presente y el futuro se entrelazan en nuestra experiencia como una red de intencionalidades. Esto implica explorar cómo la memoria, la anticipación y el momento presente interactúan para dar forma a nuestra experiencia temporal y espacial.

Describir fenomenológicamente los dinamismos y efectuaciones con los que constituimos la realidad desde la espacialidad y la temporalidad, radica en comprender cómo nuestra experiencia del mundo se forma, y se transforma, a través de la interacción entre el espacio, el tiempo y nuestra conciencia. Ello conlleva la comprensión de la experiencia humana en su totalidad, reconociendo la intersubjetividad, la corporeidad y la diversidad de niveles y perspectivas que influyen en nuestra percepción, simbolización y comprensión del mundo y de su institución como Historia.

La exposición que les presento a continuación es, en primer lugar, una invitación. En tanto esbozo filosófico, es un material de trabajo e investigación. Marca una línea de exploración coherente con la teoría estética, con la filosofía del arte y con la filosofía fenomenológica. Esta línea de exploración puede ser desplegada en otros niveles de análisis, desde la práctica artística hasta otras disciplinas, ampliando su representación y la experiencia de su ejercicio, siempre guardando el imperativo de no transcategorizar, o confundir las escalas de análisis en las que aparecen los fenómenos, en toda su amplitud. No incurriendo en confusión de escalas, reduccionismos, naturalismos, positivismos, historicismos, entre otros tipos de deformaciones coherentes, o anamorfosis. En tanto esbozo, es una fórmula filosófica incompleta, pero expresión de una sistematización que está todavía por hacer.

2. Conceptos introductorios

2.1. Intervención

Una intervención artística puede ser definida desde tres perspectivas distintas: desde el espacio, desde el tiempo y desde la situación. Veamos, a continuación, las implicaciones que una intervención conlleva desde estas tres perspectivas.

Una intervención artística desde el espacio implica la manipulación, alteración o transformación de un entorno físico o lugar específico con el propósito de generar una experiencia artística única. Esto puede involucrar la instalación de obras de arte, la creación de estructuras temporales, la intervención en espacios públicos o la modificación de una arquitectura existente para transmitir un mensaje artístico o provocar una reacción en el espectador.

Desde la perspectiva del tiempo, una intervención artística implica la consideración y manipulación del aspecto temporal en la experiencia artística. Esto puede manifestarse a través de performances, eventos temporales, acciones efímeras o incluso obras que cambian con el tiempo. La intervención en el tiempo permite a los artistas explorar la temporalidad, la duración y el flujo de la experiencia artística, creando momentos que pueden ser únicos y transitorios.

La intervención artística desde la situación se refiere a la interacción entre la obra de arte y el contexto en el que se presenta. Esto implica tener en cuenta el entorno social, cultural, político o histórico en el que se desarrolla la obra, así como las relaciones entre el arte, los espectadores y el sitio donde tiene lugar la intervención. Las intervenciones situacionales pueden ser efímeras o duraderas, pero siempre están intrínsecamente ligadas al contexto en el que se encuentran, desafiando las normas establecidas y generando reflexiones sobre la relación entre el arte y el entorno en el que se presenta:

1. Desde el Espacio. Es un tipo de obra de arte cuyo objetivo es interactuar con un espacio o una situación existente, estructura, audiencia o institución.
2. Desde el Tiempo. Estas obras pueden tener un carácter efímero o permanente, dependiendo del soporte y el lugar en el que se realicen.
3. Desde la Situación. Las intervenciones, por lo general, buscan romper con el orden habitual y cotidiano, modificando el entorno en que están insertas.

Toda intervención artística conlleva un grado de apropiación (Ereignung). La obra de arte como apropiación implica tomar elementos del mundo que nos rodea y utilizarlos como material artístico, transformándolos a través de la reinterpretación, la manipulación o la resignificación para generar nuevas experiencias estéticas y conceptuales.

La apropiación es una acción artística original y diferenciada, que modifica alguna o varias de las propiedades de un espacio, que pasa a ser un espacio artístico por el simple hecho de que un artista decida desarrollar sobre él su actividad.

En el arte, la apropiación se utiliza para contemplar la historia, reformular ideas, generar un diálogo y producir nuevas formas de pensar, explorar e informar. Es el acto de tomar elementos preexistentes del mundo, ya sean objetos físicos, imágenes, sonidos, ideas o conceptos, y recontextualizarlos dentro de un nuevo marco artístico. En lugar de crear

algo completamente original desde cero, el artista utiliza materiales existentes y les otorga un nuevo significado o interpreta su significado de una manera diferente. Este enfoque artístico puede manifestarse de diversas formas:

1. Apropiación de objetos. Un artista puede tomar objetos cotidianos o encontrados y presentarlos como obras de arte, cambiando así su percepción y función original. Por ejemplo, Marcel Duchamp es conocido por sus “ready-mades”, donde objetos comunes como un urinario o una rueda de bicicleta se presentan como arte al ser colocados en un determinado contexto artístico, en un determinado espacio y en un tiempo concreto.
2. Apropiación de imágenes. Los artistas pueden tomar imágenes visuales existentes, como fotografías, pinturas o grabados, y utilizarlas en su trabajo artístico de manera modificada o reinterpretada. Los artistas del movimiento *pop art* a menudo utilizaron imágenes de la cultura popular y la publicidad en sus obras para cuestionar las nociones de originalidad y autenticidad en el arte.
3. Apropiación de sonidos. En el arte sonoro y la música experimental, a menudo se utilizan grabaciones de sonidos preexistentes, fragmentos de música o “samples” de otras composiciones para crear nuevas piezas musicales que exploran el collage sonoro y la manipulación del audio.
4. Apropiación de ideas y conceptos. También se pueden apropiar ideas, conceptos o teorías existentes y reinterpretarlos en la obra, ya sea para criticarlos, expandirlos o desafiarlos. Este enfoque puede incluir la apropiación de textos literarios, teorías filosóficas o incluso conceptos científicos.

2.2. Instalación

La instalación surge cuando el artista propicia la participación del espectador en una situación de espacio y tiempo vividos, que lo envuelve y determina. Hacer de la obra de arte una “experiencia” implica crear oportunidades para que los espectadores se involucren activa, emocional y físicamente con el arte, permitiéndoles explorar, reflexionar y crear significado a partir de la interacción con la obra.

Convertir una obra de arte en una “experiencia” implica ir más allá de la mera contemplación visual, permitiendo que el espectador participe activamente en la creación de significados a través de su interacción. En el arte contemporáneo hemos visto radicalizada esta experiencia en diferentes modos de exhibición.

Las instalaciones interactivas invitan al espectador a involucrarse física y emocionalmente con el arte. Esto puede incluir elementos como sensores de movimiento, sonido, luz o incluso materiales táctiles que respondan a las acciones de los espectadores. Algo semejante ocurre en el *Performance art* al utilizar la actuación en vivo como medio para involucrar directamente al espectador en la experiencia artística. Las “performances” pueden llevarse a cabo en espacios convencionales como teatros o galerías, o en entornos no convencionales como calles, parques o edificios abandonados. En este caso, el espacio de situación y el tiempo de ejecución son fundamentales para determinar la experiencia artística.

Por otro lado, el arte participativo invita al público a contribuir activamente a la creación de la obra de arte. Esto puede implicar actividades como pintura colectiva, escritura

colaborativa, construcción de esculturas o cualquier otra forma de colaboración creativa. A ello hay que añadir la intensificación de la experiencia artística a través de los nuevos medios, utilizando tecnologías emergentes como la realidad virtual (VR) y la realidad aumentada (AR) para sumergir al espectador en mundos virtuales o superponer elementos digitales en el mundo real, creando experiencias sensoriales inmersivas.

Por último, debemos atender a las intervenciones en el espacio compartido socialmente, cuando se ejecutan obras de arte en espacios públicos que transforman el entorno urbano y promueven la interacción social. Esto puede incluir instalaciones temporales, performances callejeras o proyectos de arte comunitario. En otras ocasiones, estas intervenciones se convierten en narrativas inmersivas, donde las obras de arte cuentan historias complejas y envolventes, permitiendo al espectador explorar diferentes perspectivas y desafiar sus percepciones sobre el mundo que les rodea.

Para la obra de arte ser una experiencia implica comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos. Conlleva la construcción de un espacio-tiempo para un sujeto que llega algún momento a permanecer dentro de ella, como otro ente colocado, fundado, establecido, que tiene en su haber el movimiento, la “situación-de” y la “situación-en”.

La instalación repite el gesto a través del cual el sujeto se instala en el mundo. Introducirse en una instalación es introducirse en la existencia, como si al parecer, la instalación implicara el propio acto de instalarse del sujeto en el mundo. En la instalación, en efecto, arte y arquitectura (Álvarez Falcón, 2014: 17 ss.) coinciden en la encrucijada de la experiencia, de la vivencia en primera persona de la obra. Obra y construcción, artista y arquitecto, son denominaciones que se confunden, se vuelven una sola realidad en el despliegue existencial de la instalación.

La conquista de la existencia en la instalación artística, su compromiso ontológico, se realiza en tres momentos: desde el proceso, desde el lugar y desde el habitar.

1. En el proceso de diseño a través del cual la idea aparece y se propone. El proceso no es una ley que regula la producción de soluciones, sino que es un hecho en el cual acontece la experiencia creativa.

2. En el lugar en donde se materializa la obra (emplazamiento). El habitar, una instalación o una edificación, es una experiencia que incorpora al espectador como parte de la obra de una manera corporal, es decir, a través del cuerpo (*Leiblichkeit*) y de su situación existencial.

3. En el habitar, en la participación efectiva que lleva a cabo el espectador de esta. La condición de la instalación es el hecho de penetrarla, atravesarla y recorrerla. Una instalación es instalación cuando es abrazada, por completo o parcialmente, por la corporeidad del espectador, haciendo de la exterioridad el recorrido del espacio en su interioridad.

De ahí que podamos entender la manida afirmación de Martin Heidegger en *Construir, habitar, pensar*:

“No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan” (Heidegger, 1994: 130).

2.3. Emplazamiento

Hablamos de emplazamiento (*Ge-stell*) cuando nos referimos a la posición concreta que ocupa el sujeto en el espacio y el tiempo, y cómo esta posición determina su perspectiva y su experiencia del mundo.

El cuerpo del sujeto es el “punto cero” de la percepción, y el emplazamiento del cuerpo en el mundo determina cómo percibimos los objetos y el espacio. Nuestra percepción del mundo no es simplemente el resultado de recibir estímulos sensoriales externos, sino que está profundamente influenciada por la manera en que habitamos nuestro propio cuerpo. El cuerpo no es solo un objeto físico que ocupa un lugar en el mundo, sino que es el medio a través del cual experimentamos y comprendemos el mundo.

El “punto cero” de la percepción es la posición desde la cual experimentamos y damos sentido al mundo que nos rodea. Este punto cero está inextricablemente vinculado al cuerpo mismo, ya que todas nuestras percepciones y experiencias se originan en relación con la posición y la orientación de nuestro cuerpo en el espacio.

El emplazamiento del cuerpo en el mundo juega un papel crucial en la forma en que percibimos los objetos y el espacio. La posición y la postura del cuerpo determinan nuestra perspectiva visual, auditiva, táctil y kinestésica del entorno. La altura a la que nos encontramos, nuestra orientación espacial y nuestra distancia física con respecto a los objetos influyen en cómo los percibimos en términos de tamaño, forma, textura y relación espacial.

Este «Ser-en-situación» es una existencia en un aquí y un ahora (*hic et nunc*). Puede ser penetrado, recorrido y habitado, de manera real y concreta. Es, precisamente, lo que afirman aquéllos que reconocen lo esencial de la arquitectura y el diseño como posibilidad de experiencia.

El concepto de emplazamiento también es fundamental para comprender la intersubjetividad, es decir, la relación entre el sujeto y los demás. Por otro lado, define la posibilidad de un *factum* compartido intrasubjetivamente, como un modo extraordinario de “interfacticidad”.

Una obra de arte no solo existe en sí misma, sino que está intrínsecamente ligada al lugar o entorno en el que se encuentra. Esta noción sugiere que el contexto físico, histórico, cultural y social en el que se exhibe puede influir significativamente en cómo se percibe, interpreta y experimenta.

El término “emplazamiento” se refiere directamente al sitio específico donde se encuentra una obra de arte. Puede ser un museo, una galería, un espacio público o incluso un entorno natural. El emplazamiento no solo proporciona un marco físico para la obra de arte, sino que también puede afectar a su significado y a su relación con el público.

Algunas obras de arte están diseñadas específicamente para un lugar concreto y determinado, y su significado está intrínsecamente ligado a ese entorno. Estas obras pueden interactuar con las características arquitectónicas, el paisaje circundante, la historia del lugar o los eventos que ocurren en él. En algunos casos, el artista puede crear una obra que desafíe o responda al entorno en el que se encuentra, lo que puede provocar una reflexión más profunda sobre el lugar y la identidad.

El arte público a menudo se concibe considerando su emplazamiento y su relación con la comunidad que lo rodea. Los edificios, las esculturas, murales y otras formas de arte público pueden transformar un espacio urbano, hacer una declaración política o social, o fomentar la participación y el diálogo público, según sus funciones compensatorias, emancipatorias, subversivas o divertidas.

2.4. Acontecimiento

En la filosofía fenomenológica, el “acontecimiento” (en alemán, *Ereignis*) no se limita a un simple hecho o suceso, sino que se refiere a una experiencia profunda que irrumpe en nuestro mundo cotidiano y transforma nuestra comprensión de este.

En la obra de Martin Heidegger, especialmente en su obra tardía, como en *Ser y Tiempo* y en *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, el concepto de “Ereignis” adquiere un papel central en su pensamiento. Se refiere a la noción de un acontecimiento o suceso que no solo ocurre en el tiempo, sino que también revela el sentido del ser mismo. Es una forma de abordar la cuestión del ser y la verdad del ser que va más allá de la comprensión tradicional del tiempo como una sucesión de eventos.

Para Heidegger, el ser humano no es simplemente un observador pasivo del mundo, sino que está inmerso en él de una manera más fundamental, siendo parte de ese acontecimiento del ser. *Ereignis* implica una especie de evento ontológico en el que el ser mismo se desvela, revelando su significado más profundo. Es una comprensión del ser como acontecimiento que trasciende nuestra comprensión habitual del tiempo lineal y nos sitúa en un plano más fundamental de la existencia.

El concepto de *Ereignis* es central en el intento de repensar la pregunta por el sentido del ser y superar las limitaciones de la metafísica tradicional. Implica una comprensión del ser que va más allá de la objetividad científica y nos invita a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo y con el ser mismo.

El acontecimiento nos revela el carácter fugaz y dinámico del tiempo, y nos permite comprender que el pasado, el presente y el futuro no son compartimentos estancos, sino que forman parte de un flujo continuo (Historicidad). En esta historicidad entran en juego la memoria, la historia, el olvido en forma de imagen. Tal como Paul Ricoeur nos recordaba: la presencia en la que, se cree, consiste la representación del pasado parece ser la de una imagen.

Cuando una persona se encuentra con diferentes situaciones, acontecimientos y fenómenos, percibe, interpreta y procesa la información a través de sus sentidos, de sus funciones mentales y de su corporalidad. Estas experiencias individuales son acumulativas y se sedimentan a lo largo del tiempo, depositándose en nuestra memoria y dando forma a la comprensión y a la visión particular, subjetiva y personal del mundo que nos rodea. De ahí que hablemos de la experiencia como una práctica prolongada que proporciona una cierta habilidad para hacer algo, o como un acontecimiento vivido por una persona, es decir, el conocimiento general adquirido por las situaciones y sucesos vividos.

Son nuestras experiencias las que hacen posible que aprendamos cómo funcionan las cosas, cómo responden a nuestra interacción, cómo configuran nuestro mundo circundante.

En consecuencia, desarrollamos habilidades y competencias en diferentes áreas de nuestro conocimiento, de nuestro estar en el mundo.

En el lenguaje cotidiano, una experiencia es una circunstancia o un acontecimiento que, por sus características, resulta valioso o digno de destacar en la vida de una persona. La validez de la experiencia radica en su capacidad para proporcionar informaciones y conocimientos útiles y fiables. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la experiencia individual puede ser subjetiva, particular y sesgada, puesto que está influenciada por factores personales, culturales y emocionales. Además, nuestras percepciones y recuerdos pueden estar limitados o distorsionados, lo que puede afectar a la precisión y a la objetividad de nuestras experiencias.

Aunque la experiencia tiene una extensión, también tiene ciertos límites. En primer lugar, la experiencia individual está limitada en términos de alcance y diversidad. Cada persona tiene un conjunto único de experiencias basadas en su contexto y entorno específicos. Esto significa que nuestras experiencias pueden no reflejar la totalidad de la realidad y pueden estar sesgadas hacia ciertas perspectivas, acontecimientos o situaciones. Hay límites inherentes a nuestros sentidos y a nuestra capacidad para percibir y comprender ciertos fenómenos. Existen realidades que están más allá de nuestra capacidad sensorial, como las ondas electromagnéticas que no podemos ver o las frecuencias de sonido que no podemos oír.

Algunas experiencias pueden ser difíciles de describir o comunicar con precisión, lo que limita nuestra capacidad para compartir plenamente nuestras vivencias con los demás. Aunque la experiencia es fuente de conocimiento y comprensión, también tiene sus limitaciones en términos de subjetividad, sesgos, alcance y capacidad de percepción. Reconocer estos factores nos ayuda a apreciar su importancia y mantener una actitud crítica y abierta hacia la búsqueda de conocimiento en otras fuentes.

El espacio es la objetivación de la espacialidad que nos define. El espacio vivido es el despliegue de este en el tiempo. La tridimensionalidad vivida en la dimensión temporal es aquello que constituye la experiencia; hecho que se resume en el término “acontecimiento”. Este tiempo-espacio no es objetivo, es evento y, sobre todo, acontecimiento en un sentido último.

Hasta aquí, hemos desplegado cuatro nociones básicas que ponen en evidencia la relación espacio-tiempo en la experiencia ordinaria, en la experiencia estética y en la experiencia artística: intervención, instalación, emplazamiento y acontecimiento. A continuación, en la segunda parte de este ensayo, nos sumergiremos en la descripción fenomenológica que despliega las relaciones originarias entre la espacialidad y la temporalidad, para entender el fenómeno de la espacialización del tiempo, que es paralelo conjugadamente con el fenómeno de la temporalización del espacio.

3. Descripción fenomenológica

El final de la escala clásica es el límite y principio de la escala fenomenológica. La serie fenomenológica es una serie “genética” que no tiene nada que ver con las escalas tra-

dicionalmente exploradas, que son siempre escalas de niveles entitativos, evolutivos, en desarrollo. La escala fenomenológica es una serie arquitectónica, una serie “genética” que se distingue de las escalas de niveles entitativos tradicionalmente exploradas por la ciencia y la filosofía.

La necesidad de una descripción fenomenológica del tiempo y del espacio se deriva de la comprensión de que nuestra experiencia del mundo no se limita a la mera percepción sensorial de objetos y eventos, sino que también implica una comprensión más profunda de cómo experimentamos y damos sentido al tiempo y al espacio en nuestras vidas.

En la fenomenología, el tiempo y el espacio no son simplemente conceptos abstractos o categorías externas, sino dimensiones fundamentales de nuestra experiencia humana. El tiempo y el espacio son dimensiones centrales de la experiencia cotidiana. Desde los eventos más simples hasta las experiencias más complejas, nuestra percepción del tiempo y del espacio influye en cómo experimentamos el mundo y cómo nos relacionamos con él. No son meras formas en las que nuestras experiencias acontecen, sino que también contribuyen a dar forma a nuestra subjetividad y a nuestra conciencia. La manera en que percibimos y comprendemos el tiempo y el espacio afecta a nuestra identidad, a nuestra relación con los demás y a nuestra comprensión del mundo que nos rodea.

La filosofía fenomenológica, en paralelo a la revolución de la física y de las matemáticas, reconoce la interdependencia entre el tiempo y el espacio. Nuestra experiencia del tiempo está intrínsecamente ligada a nuestra experiencia del espacio, y viceversa. La percepción del pasado, presente y futuro está influenciada por la vivencia de nuestro cuerpo, por nuestra posición y orientación en el espacio, mientras que nuestra comprensión del espacio está moldeada por el flujo temporal de los eventos, los acontecimientos y las experiencias.

Una descripción fenomenológica del tiempo y del espacio nos ayudará a comprender cómo contextualizamos y damos sentido a nuestra realidad. Nuestras experiencias del tiempo y del espacio no son objetivas ni absolutas, sino que están mediadas por la subjetividad, por nuestra cultura, por las experiencias pasadas y las expectativas de futuro, por las sedimentaciones que configuran la historicidad y que resuenan en el cruce reflexivo de los umbrales temporales, en una especie de “ensanchamiento” ontológico en el que se gesta el sentido. Veamos, a continuación, como este fenómeno se convierte en condición de posibilidad de la experiencia estética y de la experiencia del arte.

3.1. La espacialidad del tiempo

Comenzaremos este epígrafe con un ejemplo clásico. En 1776, en Berlín, aparece el libro de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. En sus líneas se establece la contraposición fundamental entre lo temporal y lo espacial, entre lo sucesivo y lo simultáneo. Winckelmann también había escrito sobre este conjunto escultórico en *De la imitación de las obras en la pintura y escultura* y en *Historia del arte en los tiempos antiguos*.

Lo que Lessing va a cuestionar es la frase: “Ut pictura poesis”. Con ella Horacio, en su obra *Epístola a los Pisones*, pretendía decir que la poesía es como la pintura. Para Lessing el arte

es un signo que representa algo que está fuera del artista y, en este sentido, su ejercicio sobrepasa su representación. La condición de la poesía y de la música es la temporalidad, mientras que la condición de las artes plásticas es la espacialidad. La poesía, en tanto que arte temporal, parece distorsionar la realidad, obligando a ver de modo sucesivo lo que es simultáneo.

El análisis de Lessing plantea la diferenciación entre las artes plásticas y la poesía, pero incide directamente en un problema fundamental en la dinámica de la experiencia: la espacialización del tiempo. En la profunda intuición de este “ensanchamiento fenomenológico”, el autor describe así este problema:

“En los grandes cuadros históricos el momento escogido es casi siempre un poco extenso, y que, entre las obras muy ricas en personajes, quizá no se hallará una sola en que cada uno de estos personajes tenga de modo exacto el movimiento y la actitud que debiera en el momento de la acción principal, pues, para algunos de ellos resulta algo anterior y para otros algo posterior al instante principal” (Lessing, 2015: 167).

El propio Goethe, en su comentario de 1798, *Sobre Laocoonte*, será certero al advertir:

“Esta obra es extraordinariamente importante por la representación del momento. Cuando una obra de arte ha de moverse realmente ante el ojo ha de ser escogido un momento fugitivo: poco antes ninguna parte habría podido encontrarse en esa posición y poco después todas las partes estarán obligadas a abandonar esa posición; ésta es la razón por la que la obra siempre resultará nueva y viva, aunque la vean millones de espectadores” (Goethe, 1999: 108 ss.).

Lessing supo poner en evidencia la trascendencia de la aparente instantaneidad en la que aparece la obra de arte, conjugando los conceptos de espacio, tiempo, yuxtaposición, sucesión, naturalidad, arbitrariedad, etc. El Laocoonte representa el tremendo desajuste de la experiencia del arte, el reino de la no coincidencia, del desarreglo entre anticipaciones y consecuciones, entre el *todavía* y el *ya* o, mejor dicho, entre el *ya* del *todavía* y el *todavía* del *ya*, en el momento ensanchado en el que el *ya* del *todavía* se ha impuesto, y el *todavía* del *ya* está elongándose (Álvarez Falcón, 2009: 104).

Todos los “discursos”, musicales, hablados, leídos, pronunciados, tocados, escuchados, etc., poseen esa temporalidad espaciada y rítmica. El ritmo (*rhythmós*) indica el flujo (*réô*) espaciado, no la regularidad del presente continuo. Cuando en la música, la monotonía del compás repetido anula la espacialización, el ritmo se muere. Cuando el presente amplía su presencia, mantiene *ya* lo que anticipa y conserva *todavía* lo que ha pasado. Cuanto mayor sea esa capacidad espacializadora, más potente será el ritmo y más intensa la experiencia artística.

En director de una orquesta es capaz de imprimir un *tempo*, un ritmo, un tiempo espaciado a la partitura, donde el *ya* de lo que anticipa alcanza al acorde final y el *todavía* de lo que retiene llega al comienzo, de manera que, en una suerte de ley física, la suma de estas dos distancias se mantiene constante a lo largo de toda la interpretación. Esa es la “presencia” de la temporalidad discontinua y espacializada del arte, frente al “presente” del tiempo continuo en el mundo objetivo newtoniano.

3.1.1. Tiempo

El tiempo es una noción fundamental pero abstracta que ha desconcertado a filósofos, científicos y pensadores a lo largo de la historia. Aunque todos experimentamos el tiempo en nuestras vidas diarias, definirlo y comprender su naturaleza es un desafío:

“¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”. Agustín de Hipona.

Hay un tiempo de la conciencia y hay un tiempo del objeto, un tiempo inmanente y un tiempo trascendente. Pero todavía podemos hacer otra distinción: el tiempo inmanente no es sólo el tiempo de la conciencia, sino, a la vez, y por necesidad, también es la conciencia de tiempo. La intencionalidad funciona necesariamente como un mecanismo de temporalización/espacialización (Richir, 1989: 10 ss.). Desde una aproximación puramente fenomenológica hablamos de tres horizontes: Retención-Impresión-Protención.

Mencionaremos tres propiedades básicas de la temporalidad: irreversibilidad, sucesividad y continuidad.

1. La irreversibilidad es una propiedad que se refiere a la dirección unidireccional del tiempo. En el transcurso de los eventos, el tiempo fluye en una sola dirección, desde el pasado hacia el futuro. Esto implica que los eventos que ocurren no pueden deshacerse o revertirse. Una vez que algo ha sucedido, como el rompimiento de un vaso, no se puede deshacer y restaurar el vaso a su estado original. Esta propiedad está relacionada con el concepto de la flecha del tiempo, que es una característica fundamental de la segunda ley de la termodinámica.

2. Por otro lado, la sucesividad conlleva que el tiempo se experimente como una sucesión de momentos distintos y secuenciales. Cada momento es único y precede al siguiente en una secuencia ordenada. Esta propiedad implica que los eventos tienen lugar en un orden específico y que el pasado, presente y futuro son horizontes que tienen relevancia en nuestra experiencia temporal. La sucesión temporal es fundamental para la narrativa de nuestras vidas y la comprensión de la causalidad.

3. Por último, la continuidad hace que el tiempo se perciba como una dimensión continua y fluida en la que los eventos se desarrollan de manera ininterrumpida. Aunque dividimos el tiempo en segmentos más pequeños, como minutos, segundos o milisegundos, en la experiencia cotidiana, no hay interrupciones o brechas en la secuencia temporal. Esta propiedad implica que el tiempo es una entidad continua y que no hay saltos o discontinuidades en su flujo.

Además de estas tres propiedades, habrá que tener en cuenta la experiencia de tres tiempos:

1. Un tiempo objetivo, tiempo cronológico-cósmico del mundo de los objetos. Es una temporalidad continua, anclada en presentes sucesivos, con simultaneidad de los distintos observadores.

2. Un tiempo espaciado, discontinuo, con protenciones que remiten directamente a retenciones, y retenciones que remiten igualmente a protenciones, “en presencia” o “fases de presencia”; temporalidad sucesiva y discontinua (espacializada), propia de la experiencia del arte.

3. Una temporalización/espacialización, en un nivel originario donde se hacen y deshacen sentidos que se corresponden con subjetividades todavía no egoicas.

Cualquier discurso, musical, hablado, leído, pronunciado, tocado, escuchado, posee esa temporalidad espaciada y rítmica, propia del nivel de la experiencia artística, donde la irreversibilidad, la sucesividad y la continuidad quedan cuestionadas.

Un director de orquesta, por ejemplo, ha de ser capaz de imprimir un tempo, un ritmo, es decir, un tiempo espaciado a la partitura, y esto lo hará si el *ya* de lo que anticipa alcanza al acorde final, y si el *todavía* de lo que retiene llega al comienzo, de manera que, en una suerte de ley física, la suma de estas dos distancias se mantiene constante a lo largo de toda la interpretación. Esa es la “presencia” de la temporalidad discontinua en el nivel de la experiencia artística, frente al “presente” del tiempo continuo en el nivel objetivo.

Distinguiremos tres tipos de temporalidad:

1. La temporalidad continúa del nivel inferior del mundo de objetos percibidos.
2. La temporalidad espaciada, meramente sucesiva, pero discontinua, de las síntesis no objetivas propias del estrato del Arte.
3. La temporalización (no temporalidad) del hacerse y deshacerse del tiempo, en su pugna por insinuar la irreversibilidad frente a la simetría reversible.

El tiempo espaciado fenomenológico rompe la uniformidad homogénea y continua que caracterizaba al tiempo de la actitud natural. Es la distensión entre el *ya* y el *todavía*.

La distensión temporal entre el “*ya*” y el “*todavía*” conlleva una percepción subjetiva de la vivencia del tiempo que puede variar según las circunstancias y experiencias individuales. Esta idea implica una cierta elasticidad o flexibilidad en la manera en que percibimos el tiempo transcurrido desde un punto pasado (el “*ya*”) hasta un punto futuro (el “*todavía*”). En un sentido general, la distensión temporal entre el “*ya*” y el “*todavía*” puede comprometer la percepción de la duración o extensión del tiempo entre un evento pasado y un evento futuro anticipado. Esta percepción puede estar influenciada por una variedad de factores, como el nivel de atención, la excitación, la espera, el aburrimiento, el estrés, entre otros.

Cuando estamos esperando algo con ansias, como la llegada de un ser querido o una fecha importante, el tiempo puede parecer estirarse o alargarse, elongarse, haciendo que la espera se sienta más larga de lo que realmente es. En contraste, cuando estamos inmersos en una actividad que disfrutamos, el tiempo puede parecer pasar rápidamente, dando la sensación de que el pasado y el futuro están más cerca entre sí.

Esta distensión temporal puede ser especialmente relevante en situaciones de incertidumbre o expectativa, donde nuestra percepción del tiempo puede ser subjetivamente alterada por nuestras emociones, expectativas y circunstancias individuales. El ejemplo de la Escucha es fundamental para entender la superación del tiempo físico objetivo: la carga de futuro que hay en el pasado y la carga de pasado que hay en el futuro.

El ritmo (*rythmós*) indica el flujo (*réô*) espaciado, no la regularidad del presente continuo. Cuando en la música la monotonía del compás repetido anula la espaciación, el ritmo se muere. Cuando el presente amplía su presencia, mantiene *ya* lo que anticipa y conserva *todavía* lo que ha pasado. Cuanto mayor sea esa capacidad espacializadora, más potente será el ritmo.

Habrán un «cruce reflexivo», una articulación reflexiva, entre los flujos temporales, entre las “retenciones” pasadas y las “protenciones” futuras, entre el “*ya se sabe... pero todavía*” y el “*no se sabe todavía... pero ya*”, que “distenderá” el presente en un modo de espacialización. De ahí que no hablemos de un tiempo lineal, ni siquiera de un tiempo circular, sino del tiempo como una red de Intencionalidades.

Este hecho excepcional será clave para entender la superación del tiempo físico objetivo, condición necesaria del momento estético de la obra de arte en su fase de aparición (Sánchez Ortiz de Urbina, 2014: 351 ss.).

3.1.2. Espacio

Espacialidad y temporalidad son ideas conjugadas. Esto refleja la profunda interrelación entre el espacio y el tiempo en nuestra comprensión de la realidad y de nuestra experiencia del mundo.

La espacialidad objetiva, con distancias y puntos, está en conjugación con la temporalidad objetiva, con presentes continuos. Es el nivel en el que espacio y tiempo se separan, aunque vuelvan a juntarse en la simultaneidad práctica. Es la temporalidad propia del mundo vivido, en el que los sujetos operatorios comparten, aproximadamente, los mismos objetos. Una espacialidad y temporalidad ya hechas, como espacio métrico, con puntos y distancias, conjugado con el tiempo continuo de presentes, siendo la simultaneidad la que liga la continuidad espacial a la temporal.

Hablamos de una extraña configuración de una espacialidad temporalizada sin distancias y de una temporalidad espacializada sin presentes. Es la espacialidad/temporalidad central y mediadora de la experiencia artística, donde se da la orientación y donde se distingue la interioridad de la exterioridad.

La espacialidad topológica que media entre la espacialización y el espacio objetivo, es un espacio de orientación (no de coordenadas), un espacio de lugares (no de distancias) y un espacio en el que se abre la interioridad (frente a la exterioridad).

En lugar de un centro absoluto de coordenadas, tenemos un centro de orientación y, previo al espacio medible según dimensiones exactas, tenemos direcciones privilegiadas de acción: aproximación-lejanía, derecha-izquierda, arriba-abajo. Este espacio es fundamental para entender la Arquitectura en su ejercicio, pero también explica el despliegue de la corporalidad en las evoluciones de la Danza (Álvarez Falcón, 2020: 153 ss.).

Una artista profunda como Pina Bausch no tenía, para sus alumnos de baile, más que un consejo: “¡Buscad!”, sin ni siquiera indicar jamás si las direcciones que estaban tomando eran o no las correctas. Se trataba de explorar, en el baile, el espacio de orientación (Sánchez Ortiz de Urbina, 2014: 379 ss.).

No hay distancias desde un centro privilegiado, sino direcciones privilegiadas desde un centro de orientación cuyo aquí absoluto es un “topos”, un lugar. Los ejes de orientación del cuerpo son previos a los ejes cartesianos de la espacialidad del siguiente nivel. Además de espacio de orientación, el espacio intermedio del Arte es un espacio de lugar.

El *Leib* Kinestésico, la corporalidad, es el punto cero de espacialización. El término “*Leib*” se refiere a la corporalidad en la filosofía fenomenológica. El “*Leib*” se utiliza para describir la experiencia corporal directa y vivencial, en contraste con el término “*Körper*”, que se refiere al cuerpo entendido como un objeto físico externo. El *Leib* se relaciona con la

vivencia del cuerpo, incluyendo sensaciones, emociones, afectos, movimientos y percepciones corporales.

En este contexto, la corporalidad no se entiende simplemente como un objeto físico que puede ser estudiado desde afuera, sino como la encarnación misma de la experiencia humana. El *Leib* es el punto de partida para nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos, ya que todas nuestras experiencias están enraizadas en nuestra corporalidad (*Leiblichkeit*) y en el modo cómo habitamos nuestro cuerpo. Precisamente, ese aquí absoluto como lugar privilegiado nos proporciona la tercera característica del espacio de intermediación del arte, después de la orientación y la localidad: la interioridad (Álvarez Falcón, 2022: 131 ss.).

3.2. Los huecos y los lugares de indeterminación

La historia del arte nos muestra cómo en todos los géneros, literatura, música, arquitectura, escultura, etc., hay una experiencia originaria de cumplimiento-incumplimiento; una dialéctica entre lo vacío y lo lleno. Se trata, en definitiva, de describir cómo lo vacío intenta apropiarse de lo lleno y cómo lo lleno parece devenir en un nuevo vacío. (Lo lleno-Lo vacío)

Este potencial negativo, que se encuentra en la base de los llamados “lugares de indeterminación”, parecerá reactivar necesariamente tentativas de concreción que empujen, tanto al espectador, en este caso, como al productor, al artista, a determinar y, por consiguiente, a reactivar, o reactualizar, los artefactos a través de sucesivos intentos de eliminar tales indeterminaciones, pausas, cortes, vacíos, distancias abiertas, discontinuidades, contrastes, etc. Roman Ingarden, discípulo de Edmund Husserl, había constatado la relevancia teórica del problema planteado. En su célebre ensayo de 1960, *Das literarische Kunstwerk*, y en su posterior trabajo de 1968, *Wom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Ingarden expone el análisis sobre los “lugares vacíos”, en clara resonancia con el concepto de “fragilidad” de Oskar Becker (Álvarez Falcón, 2009: 147 ss.).

En la búsqueda de los condicionamientos formales, o repertorios de estructuras que producen “lugares de indeterminación”, Wolfgang Iser procedió a un análisis fenomenológico que extrajo, a su vez, de los trabajos de Ingarden, en concreto de *Concreción y Reconstrucción*. El polémico nexo que caracterizará a la estética de la negatividad reinterpretará la suspensión kantiana del juicio a la “luz negra” de la fenomenología. Y la teoría estética contemporánea aludirá, implícita o explícitamente, a los inacabados planteamientos husserlianos de la posibilidad de una Estética trascendental.

Podemos decir que el bloqueo mismo de la intencionalidad dará lugar a remisiones mutuas entre los flujos temporales, desajustando el encaje que previamente ha permitido la constitución de la objetividad sensible y abriendo un vacío intermedio donde se generará una riqueza profunda de sentido. Tal vacío corresponderá a la experiencia del arte.

El resultado será que el sujeto auto-experimentará su propio proceso de comprensión, detenido permanentemente en su mismo ejercicio. A través de la dialéctica fenomenológica de lo lleno (*Fulle*) y lo vacío (*Leere*), se intensifica el potencial artístico que representan los aspectos “disponibles” de las obras.

Los ritmos de configuración y el juego de vacíos recobrarán la vieja idea kantiana de una “cohesión sin conceptos” tras la tiránica continuidad homogénea del flujo temporal, en el espacio originario de una resonancia, un *tempo*, entre elementos hiléticos, discontinuos, a distancia, que describirán una topología primitiva donde el sentido asiste a su propio nacimiento.

3.3. La simbolización

La primera distinción que debemos hacer es la diferenciación entre Lenguaje y Lengua. El desajuste entre lenguaje y lengua conlleva una intermediación, y esta intermediación cambia los términos de lo que se entiende por símbolo.

Desde el análisis fenomenológico hay una dualidad en el proceso de simbolización. Una primera simbolización que no da lugar a significaciones, sino a “simples significaciones”, la estabilidad del pensamiento silencioso. Una segunda donde el símbolo es completo, la expresión oral o escrita que orienta a la intencionalidad y a nuestro arraigo en el mundo (Álvarez Falcón, 2023: 15 ss.).

Podemos decir que lo simbólico se desdobra en dos instancias de simbolización: los signos lingüísticos del monólogo interior (significaciones simples) y las significaciones de la apercepción objetiva. Por consiguiente, hablamos de dos instancias de simbolización: una con la intermediación transposable de las fantasías perceptivas y otra propia del nivel objetivo de lo posible.

En la experiencia artística, la significatividad posee ya la identidad simbólica de una significación simple. Es la significación todavía no objetivada, la significación que inicia el proceso de simbolización, la libertad transposable del monólogo interior, del pensamiento silencioso.

Por el contrario, en el nivel objetivo tenemos las significaciones que analiza la lingüística y cuyas referencias aparecen en los diccionarios. Aquí, las lenguas culturales distribuyen y parcelan la realidad, dividiendo la humanidad.

El arte funciona, por un lado, como amortiguador de la perturbación o carestía de lo simbólico que caracteriza el tiempo en su transcurso ordinario, garantizando una cierta estabilidad de sentido que constituye su éxito y su proliferación desordenada. Por otro lado, tal saturación genera un panorama de abundancia y exceso que, lejos de aportar significados, origina una inflación confusa y desenfrenada, redundante, como un ruido de fondo cuya comunicabilidad sustituye a la lengua, sin intermediación discursiva.

Esta resimbolización virtual, propia del arte en todas sus manifestaciones, constituye tanto un vehículo de compensación como un dispositivo de inversión, transformando paulatinamente nuestra experiencia de la duración y de la localidad, de los afectos prácticos y de los sentimientos, tomando siempre al cuerpo como rehén de su efectividad y de su éxito.

Una “institución simbólica” es una organización o sistema que desempeña un papel significativo en la creación, mantenimiento o transmisión de significados simbólicos dentro de una sociedad o cultura. Estas instituciones pueden manifestarse de diversas formas, como instituciones religiosas, educativas, políticas, artísticas o mediáticas.

Las instituciones simbólicas son responsables de transmitir y perpetuar significados culturales, valores, normas y creencias dentro de una sociedad. Estos significados pueden ser expresados a través de rituales, símbolos, tradiciones, lenguaje, arte y otros medios simbólicos. Ayudan a construir la identidad individual y colectiva al proporcionar marcos de referencia compartidos que influyen en la percepción de quiénes somos, en tanto individuos y como miembros de una comunidad más amplia.

Las instituciones simbólicas desempeñan un papel en la regulación social al establecer normas, valores y expectativas que guían el comportamiento de los individuos dentro de la sociedad. Además, contribuyen a la creación y difusión de la cultura a través de la producción y distribución de arte, literatura, música, cine, medios de comunicación y otras formas de expresión cultural. Esto puede influir en la manera en que una sociedad comprende su historia, su presente y su futuro. Los símbolos cristalizados, como en el arte, hacen posible volver a encontrar y proyectar el significado latente de nuestras identidades, no para descubrirlo de una vez por todas, sino para despertarlo históricamente en la tarea de reafirmar quiénes somos.

3.4. La Institución. La Historia

Por último, veremos cómo la espacialización del tiempo, en la que se hace posible la experiencia artística en todas sus manifestaciones, es la condición de posibilidad de nuestra concepción de la Historia como Institución. Aquí radica el nexo originario entre Arte e Historia.

Aquel horizonte de sentido que es el yo, el otro y la cultura, aparece fundamentalmente como realidad corporal. Es la historia misma, que es una carnalidad de la vida humana, manifiesta en sus símbolos y realizaciones.

Maurice Merleau-Ponty entiende por Institución esos acontecimientos de una experiencia que la dotan de dimensiones duraderas, por relación a las cuales toda una serie de otras experiencias tendrán sentido, formarán una serie pensable o una historia. O aún los acontecimientos que depositan en mí un sentido, no a título de supervivencia y de residuo, sino como un llamado a continuar, una exigencia de un advenir (Merleau-Ponty, 1968: 61).

“Husserl utilizó la hermosa palabra *Stiftung* –fundación– para indicar, en primer lugar, la ilimitada fecundidad de todo presente que, precisamente por ser singular y por pasar, no podrá dejar de haber sido y, por tanto, de ser universalmente –pero sobre todo la fecundidad de los productos de la cultura que continúan valiendo después de su aparición y abren un campo de investigaciones en que perpetuamente cobran vida. Así, el mundo visto por el pintor –sus primeros esfuerzos artísticos y todo el pasado de la pintura, otorgan al pintor una tradición, o sea, como comenta Husserl, el poder de olvidar los orígenes y de dar al pasado no ya una supervivencia, que es una forma hipócrita de olvido, sino una nueva vida, que es la forma noble de la memoria” (Merleau-Ponty, 1960: 73).

La institución aparece como la matriz simbólica que hace posible la apertura o ensanchamiento de un campo, de un futuro según dimensiones, de ahí la posibilidad de una aventura común, de una Historia (Merleau-Ponty, 2003: 45). El tiempo nace de mi relación

con las cosas. Su carácter eterno, indestructible, se funda en nuestra experiencia como experiencia sensible.

La experiencia sensible es una experiencia temporal, un vínculo de entrelazamiento de experiencias. Esta experiencia es posible porque se produce un cruce simultáneo de experiencias pasadas, presentes y futuras, un cruce reflexivo que hace que el sentido no sea simple acumulación y continuación de experiencias anteriores o posibles. Consiste en un acontecimiento de formación del sentido (*Sinnbildung*), de un sentido que no está en las cosas ni en nosotros, sino en el cruce reflexivo entre ambos. El futuro, entrelazado con nuestro pasado y presente, es un ensanchamiento espacializado, una promesa de reanudación, de continuación, de advenir: un pasado y un futuro vivos, actuantes en el presente. El presente lleva consigo su pasado, su futuro, como pasado y futuro vividos.

El sentido, en tanto acontecimiento es esta elongación espacializada del pasado, del presente y del futuro, de un tiempo que es un modo de ser, un sentido actuante, *in fieri*, en formación, siempre naciendo: un sentido salvaje. Es la experiencia del tiempo como el tiempo presente de nuestra experiencia, un tiempo vivo, un tiempo que hunde sus raíces en el pasado y en el futuro, y que es él mismo pasado y futuro, pero no como una acumulación, sino como un pasado y un futuro vivos.

El modo de existencia de la institución, como el del pasado reactivado y el del futuro anticipado, no es el de un contenido de conciencia. La institución, en sentido fuerte, es esta matriz simbólica que permite que haya apertura de un campo (campo de presencias), de un futuro según dimensiones, de ahí la posibilidad de una aventura común y de una historia como conciencia.

Se trata de una especie de imaginación de la historia que siembra aquí y ahí los elementos capaces de ser integrados un día. En el contexto de la fenomenología, la historicidad se refiere a la experiencia del tiempo y la temporalidad como constituyentes fundamentales de la existencia humana.

Tal como nos recordaba Maurice Merleau-Ponty:

“Hemos de tomar posesión de la región salvaje de nosotros mismos -el estrato fenomenológico originario-, esa región que no se ha insertado en nuestra propia cultura y por donde nos comunicamos con los demás” (Merleau-Ponty, 1960: 150).

Bibliografía

- Álvarez Falcón, L. (2009). Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo. Madrid: Horsori.
- _____. (2013). “Arquitectura y fenomenología. Sobre la arquitectónica de la indeterminación en el espacio”, en Eikasía, Revista de filosofía, nº 47. Oviedo: Eikasía ediciones, pp. 813-836.
- _____. (2014). “El lugar en el espacio. Fenomenología y Arquitectura”, en Fedro, Revista de estética y teoría de las artes, nº 13. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 17-30.

- Álvarez Falcón, L. (2020). "Fenomenología del diseño: la reproducibilidad y el diseño de las imágenes, de los espacios, de los tiempos y de los afectos", en Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, n.º. 109, (Ejemplar dedicado a Creatividad, emoción y espacio), Buenos Aires, pp. 153-161.
- _____. (2022). "Sobre una fenomenología del diseño", en Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, n.º. 167, (Ejemplar dedicado a Creatividad, emoción y espacio II), Buenos Aires, pp. 131-144.
- _____. (2023). "Diseño, corporalidad y simbolización. La inflación simbólica en el fenómeno del diseño contemporáneo", en Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, n.º. 197, (Ejemplar dedicado a: Creatividad, emoción y espacio III), pp. 15-35
- Goethe, J. W. (1999). Escritos de arte. Madrid: Editorial Sígueme.
- Heidegger, M. (1994). Conferencias y artículos. España: Ediciones del Serbal.
- Lessing, G. E. (2015). Laocoonte. Madrid: Editorial Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1960). Signes. Paris: Gallimard.
- _____. (1968). Résumés de cours. Collège de France 1952-1960. Paris: Gallimard.
- _____. (2003). L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955). Paris: Belin.
- Richir, M. (1989). «Synthèse passive et temporalisation/spatialisation», en Husserl. Collectif sous la direction de Eliane Escoubas et Marc Richir. Grenoble: Jérôme Millon.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. (2014). Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos. Madrid: Brumaria-Eikasía.

Abstract: The spatialization of time is a phenomenon that affects the experience of space and time. This phenomenon is exhibited with special ostentation in the aesthetic experience and in the artistic experience, both in music and in sculpture, architecture or design, and, in general, in the entire space of the arts. The phenomenological outline that we present to you consists of two parts. A first conceptual introduction that starts from a selection of introductory concepts: intervention, installation, emplacement and event. A second part that will be a phenomenological description of philosophical considerations about the spatiality of time (time and space), the dialectic between "the full" and "the empty", symbolization, and Institution and History. The main objective of this outline is to bring artistic practice in the context of contemporary design closer to the most current considerations of phenomenological philosophy.

Keywords: spatialization, phenomenon, rhythm, temporalization, symbolization, institution, artistic experience.

Resumo: A espacialização do tempo é um fenômeno que afeta a experiência do espaço e do tempo. Esse fenômeno é particularmente evidente na experiência estética e artística, tanto na música quanto na escultura, arquitetura e design e, em geral, em todas as artes. O esboço fenomenológico que apresentamos consiste em duas partes. A primeira

introdução conceitual começa com uma seleção de conceitos introdutórios: intervenção, instalação, lugar e evento. A segunda parte será uma descrição fenomenológica das considerações filosóficas sobre a espacialidade do tempo (tempo e espaço), a dialética entre “plenitude” e “vazio”, simbolização e Instituição e História. O principal objetivo deste esboço é aproximar a prática artística no contexto do design contemporâneo das considerações mais atuais da filosofia fenomenológica.

Palavras-chave: espacialização, fenômeno, ritmo, temporalização, simbolização, instituição, experiência artística.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]