



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA  
CAMPO DE CONOCIMIENTO DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO

**TÍTULO:**  
**SOBRE LAS NOCIONES DEL VACÍO Y LA EXPERIENCIA DEL VACÍO EN EL CAMPO  
DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO.**

**T E S I S**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**MAESTRA EN ARQUITECTURA**

**P R E S E N T A :**  
**MERCEDES VIVIANA TORERO CIFUENTES**

**Director de Tesis:**  
**Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez**  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura (UNAM, C.U.)

**Miembros del Comité Tutor:**  
**Mtro. en Arq. Héctor García Olvera**  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura (UNAM, C.U.)  
**Dr. en Arq. Adrián Baltierra Magaña**  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura (UNAM, C.U.)

**Sinodales:**  
**Dra. en Arq. Lucía Gabriela Santa Ana Lozada**  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura (UNAM, C.U.)  
**Mtro. en DI Gustavo Víctor Casillas Lavín**  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura (UNAM, C.U.)

**Ciudad Universitaria, Ciudad de México.**  
**Noviembre 2019.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

S O B R E L A S N O C I O N E S D E L V A C Í O  
Y  
L A E X P E R I E N C I A D E L V A C Í O  
E N E L  
C A M P O D E D I S E Ñ O A R Q U I T E C T Ó N I C O

**Taller de Investigación:** La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño.  
Mtro. en Arq. Héctor García O., Dr. en Arq. Miguel Hierro G.,  
y Dr. en Arq. Adrián Baltierra M.



Se atravesaron terremotos terrestres, familiares, internos y emocionales,  
pero se pudo, se terminó, se logró.

Gracias...

A mi familia por ser una muestra constante de valentía y fuerza, en especial a mis papas,  
Félix e Isabel, todo lo que soy es porque ustedes me lo han permitido, mis logros, son  
suyos.

A los viejos y nuevos amigos que me ha ido regalando la vida por su apoyo y  
comprensión. En especial a ti Dayi, por estar tan cerca a pesar de la distancia.

A todos aquellos que al leer “vacío” se acordaron de mí.

A mis profesores por ser fuente continua de inspiración.

Al Taller de Investigación “La experiencia de la espacialidad, la habitabilidad y el diseño”,  
a mi tutor Miguel Hierro Gómez, a Héctor García Olvera, a Adrián Baltierra, a mis  
compañeros, y al ser humano vivo, por los debates, el compartir y los “no sé”.

A Pablo López Santana quien fue mi guía en la Universidad de Sevilla.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, al PAEP por el apoyo recibido, al  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura y al programa CONACYT.

Gracias México, por tu gente, tu comida, tus nubes y tus jacarandas.

**Pero aún...**



# ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

## Estructura de la investigación

|      |  |    |
|------|--|----|
| 1    | INTRODUCCIÓN.....  | 4  |
| 2    | LAS NOCIONES DEL VACÍO.....                                    | 15 |
| 2.1. | _ De la idea del vacío.....                                    | 17 |
| 2.2. | _ La evolución del término vacío.....                          | 20 |
| 2.3. | _ El arte y el vacío.....                                      | 24 |
| i.   | _ El vacío como peculiaridad.....                              | 24 |
| ii.  | _ El vacío como ausencia.....                                  | 26 |
| 2.4. | _ El vacío desde lo social.....                                | 31 |
| i.   | _ El vacío impuesto.....                                       | 32 |
| ii.  | _ El ser socialmente vacío.....                                | 35 |
| 3    | LA EXPERIENCIA DE LO ESPACIAL.....                             | 39 |
| 3.1. | _ La experiencia sensorial.....                                | 41 |
| i.   | _ La experiencia.....  | 41 |
| ii.  | _ La Percepción.....   | 45 |
| iii. | _ La experiencia perceptiva en función de las sensaciones..... | 47 |
| 3.2. | _ La vivencia corporal de lo espacial.....                     | 52 |
| i.   | _ La espacialidad del cuerpo.....                              | 52 |
| ii.  | _ El espacio vivencial.....                                    | 57 |
| 3.3. | _ El vacío y su relación con lo espacial.....                  | 61 |
| i.   | _ Vacío, espacio, sitio y lugar.....                           | 61 |
| ii.  | _ El espaciar, la espacialidad y el vacío.....                 | 64 |
| 3.4. | _ El vacío como experiencia.....                               | 69 |
| i.   | _ El vacío como espera de lo divino.....                       | 69 |
| ii.  | _ El vacío y la ceremonia del té.....                          | 72 |

|   |     |
|---|-----|
| 4 LAS IDEAS DEL VACÍO Y SU POSIBLE RELACIÓN CON EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO.....                             | 75  |
| 4.1._ El factor cultural en la producción arquitectónica.....   | 77  |
| i._ La casa del vacío .....   | 79  |
| ii._ El intento de Mies.....  | 81  |
| 4.2._ Un acercamiento a las acciones de diseño.....   | 89  |
| 4.3._ Sobre las nociones del vacío y la experiencia del vacío en el campo del Diseño Arquitectónico ..... | 95  |
| REFERENCIAS DE CONSULTA.....  | 101 |

1

# INTRODUCCIÓN

*“Treinta radios convergen en el buje de una rueda,  
y es ese espacio vacío lo que permite al carro cumplir su función.*

*Modelando el barro se hacen los recipientes,  
y es su espacio vacío lo que los hace útiles.*

*Puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa,  
y es el espacio vacío lo que permite que la casa pueda ser habitada.*

*Lo que existe sirve para ser poseído.*

*Lo que no existe sirve para cumplir una función.”<sup>1</sup>*

*-Lao Tse.*

---

<sup>1</sup> Tse Lao. Tao Te ching. Librodot. Recurso en línea:  
<https://marisabelcontreras.wordpress.com/2014/01/27/lecturas-recomendadas/> Consultado el 20 de mayo de 2018.

El interés del tema surge a partir de una inquietud personal que nació en el ámbito académico, al observar que se requería como parte del “diseño” de un “proyecto”, un elemento llamado *vacío*, el cual se presentaba como parte esencial de las reglas compositivas, pero sin dar (antes o después) una explicación o reflexión sobre este término, quedando sólo la intuición o la repetición de un discurso para el intento de comprensión e inserción dentro del trabajo solicitado.

Es así que, en un inicio de la investigación, específicamente en el curso propedéutico, se usó temporalmente el término *vacío* para referirse al: “*Contenido intangible de la forma arquitectónica, ya sea un vacío interior contenido o uno exterior delimitado por volúmenes.*” Con esta definición apresurada, se hacía referencia a un tipo de espacio que por su escala comparte protagonismo con el volumen edificado, ayudando a la configuración de los ambientes y creando en el espectador un beneficio de percepción logrando que este se sienta parte de todo.

Con esto se podría señalar que el *vacío* que se pretendía analizar aparecía de antemano con límites o características específicas impuestas. Es decir, el elemento de estudio ya venía definido, ya tenía una escala, y se le había relacionado sin cuestionar con lo arquitectónico. Si bien esta definición se dio con una condición temporal, es una muestra de la posibilidad de una repetición de un discurso o una mezcla de discursos que se pueden presentar como nociones verdaderas sin necesariamente serlo, presentándolas así, como afirmación sin que antes se haya desarrollado una investigación profunda relacionada al tema dentro del campo del Diseño Arquitectónico.

Esto puede llegar a ser un ejemplo de la existencia de nociones falsas, tanto dentro como fuera de la academia, estas nociones, como menciona Francis Bacon en la Teoría de los ídolos, son brindadas por la sociedad interponiéndose entre el ser humano y el conocimiento, y, para que este pueda liberarse de ellas tiene que primero ser consciente de su existencia, tiene que reconocerlas. Según Bacon, los ídolos del Foro son los más peligrosos, ya que estos provienen de la sociedad y llegan al espíritu por su relación con el Lenguaje, imponiéndosele a la inteligencia una lengua mal construida “(...) *las palabras fuerzan el entendimiento y lo perturban todo, y llevan por ende a los hombres a mil controversias y fantasías sin contenido alguno*”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Citando a Francis Bacon. Cassigoli, Armando. Villagrán, Carlos. *La ideología de los textos* (TOMO I). Marcha Editores. México. 1982. Pág 31.

Con esto no se pretende decir que el mundo académico está lleno de nociones falsas, pero según la experiencia propia se puede observar que existen en ella una repetición de discursos y una falta de incentivo al cuestionamiento por parte de los alumnos y profesores. Es por esto que, la primera tarea del proceso de investigación fue el aspirar a aprender a cuestionar; a una mejoría de entendimientos, esto es, de conocer y entender. Es por este motivo que se ha recurrido a un gran número de autores de diversas disciplinas, puesto que el término *vacío* no tiene ni se le pretende dar una sola significación, ya que su ámbito no se restringe a un solo campo de conocimiento, por el contrario, el elemento de estudio contiene una variante de significaciones y es abarcada por diversas disciplinas.

Los cuestionamientos sobre el tema comenzaron a surgir cuando se comenzó a identificar que el término *vacío* es comúnmente usado dentro del campo de diseño arquitectónico. Por ejemplo, en una descripción enviada por el equipo de diseño encabezado por el Arquitecto argentino Miguel Ortego para un artículo titulado “*El peso del vacío*” de la página web Arch Daily, menciona que el objetivo de la intervención en el ingreso de una casa Velatoria en el pueblo de San Gregorio, Argentina era el de:

*“(...) generar un PATIO que además de espacio de TRANSICIÓN, conciba un LUGAR de acompañamiento y reflexión, en contacto con el CIELO. Que brinde cierto grado de intimidad a la calle y con la intención de que cada visitante dirija la mirada hacia arriba casi inevitablemente, como cuando ingresamos a la iglesia. En este caso no para ver frescos o cúpulas, sino para notar la ausencia, el VACÍO.”<sup>3</sup>*

Antes de continuar, se debe aclarar que las mayúsculas son propias de la redacción del artículo.

Según lo descrito, se puede cuestionar un par de puntos, por ejemplo, no queda claro si es que Ortego usa los términos “patio” y “vacío” como sinónimos, ya que si fuera

---

<sup>3</sup> Ott, Clara. ArchDaily. “El peso del vacío /Miguel Ortego”. Recurso en línea. Consultado el 24 de noviembre de 2018 en: [https://www.archdaily.mx/mx/912417/el-peso-del-vacio-miguel-ortego?ad\\_source=search&ad\\_medium=search\\_result\\_all](https://www.archdaily.mx/mx/912417/el-peso-del-vacio-miguel-ortego?ad_source=search&ad_medium=search_result_all)

así todo patio tendría la cualidad de *vacío*, o si se refiere a que es el carácter de transitivo, reflexivo y además el contacto con el cielo, lo que posibilita la presencia del *vacío*. Se podría interpretar también que, al tratarse de un velatorio, habría cierto contacto con la muerte, y un propósito de crear cierta atmósfera espiritual, esto se asume también ya que el autor enfatiza con mayúsculas las palabras “transición” y “cielo”. Parecería entonces, que intentaría vincular el tema del *vacío* con la posibilidad de expandir la espiritualidad del ser humano.

Tampoco se tiene certeza sobre la eficacia de la intención de diseño del autor, es decir, si cada *visitante dirige la mirada hacia arriba inevitablemente para notar el vacío*, tampoco se sabe si efectivamente este espacio funciona como transición, o si se cumple la experiencia del *vacío* que se pretende brindar a las personas que visiten dicho lugar.

Ejemplos como este, despiertan el interés de cuestionar *¿Qué es eso del vacío? ¿Cómo se da la relación entre el sujeto y el vacío? Y aún más importante, ¿Qué relación hay entre la experiencia del vacío y el diseño Arquitectónico?*

Reconociendo esto, el sentido de la investigación es revisar, con una mirada crítica, lo que se ha dicho sobre el *vacío* a través de diversas disciplinas como la historia, la filosofía, sociología, psicología, el arte, la arquitectura, etc., esto con el fin de tener un panorama amplio y entender la presencia e influencia de los diversos significados del término dentro del campo de diseño arquitectónico, para llegar así, a una probable aproximación de su entendimiento. Así mismo, se cree conveniente explorar la relación que guarda el sujeto – objeto, esto es, las diversas formas en las que el ser humano vivo puede experimentar el *vacío* y cómo es que se da este encuentro. Todo esto con el fin de tener una perspectiva general del termino *vacío* y de cómo se da esta experiencia, para poder dirigir la mirada a lo puntual, con el objetivo de explorar la posible relación del *vacío* en los procesos que se dan dentro del campo de Diseño Arquitectónico.

En resumen, este trabajo titulado “*Sobre las nociones del vacío y la experiencia del vacío en el campo de Diseño Arquitectónico*”, es una invitación a reflexionar sobre las nociones que se usan en la academia con cierta ligereza instintiva, esto es pensar y tratar los temas con detenimiento para estudiarlos, comprenderlos mejor, y poder llegar así a un mejor entendimiento de ellos.

La presente investigación se divide en tres partes principales según su proceso de concreción; que parte en explorar las nociones del *vacío*; continuar con su respectivo vínculo con la experiencia perceptual, y concluir reflexionando sobre su posible relación con el Diseño Arquitectónico:

## 1. “Las nociones del vacío”

La primera parte del presente documento denominado “Las nociones del *vacío*” se enfoca en profundizar y reflexionar sobre el término desde diversos puntos de vista, esto quiere decir, desde una perspectiva multidisciplinar, con el fin de entender su procedencia y explorar las diversas concepciones del término. Se cree que la inclusión de la visión de diversas disciplinas, en este caso como la filosofía, sociología y el arte permitirán aclarar más de lo que se tiene conocimiento o no.

El primer subtema de este capítulo llamado “De la idea del *vacío*”, es una reflexión rápida sobre algunas concepciones actuales del término, donde se puede observar que tan solo en el diccionario real de la lengua española, el término cuenta con 14 acepciones. Estas acepciones son contrarrestadas con definiciones del *vacío* en el campo de la arquitectura, esto con el fin de hacer notar ciertas coincidencias o diferencias de las ideas que se tienen actualmente del término. Así mismo, estas primeras aproximaciones al término sugieren lo que podría considerarse una obviedad: el vínculo del *vacío* con el espacio.

Es así que en el segundo subtema titulado “La evolución del término *vacío*”, se explora la concepción del término “espacio” desde tiempos platónicos, con la particularidad de resaltar aquellos que mencionan el *vacío*. En este subtema se revisan concepciones pertenecientes a las ramas de la filosofía y la física, con las ideas de pensadores como Platón, Aristóteles, Leibniz, etc. Se revisan diversas nociones, desde aquellas referentes al espacio donde se negaba la existencia del *vacío*, las cuales contaban con una visión más objetiva, relacionada a la materia, hasta las que se fueron relacionando con lo empírico, con la experiencia de lo que sería el espacio y el *vacío*, surgiendo así, este último como algo de posible existencia.

“El arte y el *vacío*” es el título del tercer subtema de este capítulo. El objetivo es aproximarse al vocablo *vacío* involucrando el arte. El *vacío* va tomando forma, por lo que su análisis además de relacionarse con el pensamiento e ideas, se relaciona con lo tangible.

El último subtema de este capítulo se titula “El *vacío* desde lo social”, donde se trata de reflexionar desde una perspectiva sociológica acerca de las significaciones que se le atribuyen al término *vacío*. Así mismo, se opta por lo referente a la sociología con el fin de abarcar ideas que relacionen al *vacío* y se alejen con el tema de la fisicidad. Para este subtema se toma como referencia a dos sociólogos: 1) Simone Weil (Paris 1909 -1943), a través del autor Joël Janiaud con su libro “*Simone Weil: La atención y la acción*”, donde Janiaud explica las ideas de la filósofa francesa, quien concentró su vocación social y su carrera a la clase obrera. Y a 2) Gilles Lipovetsky (París, 1944) filósofo y sociólogo francés autor del libro “*La era del vacío*”, donde analiza lo que él considera la sociedad occidental posmoderna, la cual estaría guiada por el consumismo, hiper-individualismo, la cultura de masas, etc.

El interés de una visión desde la sociología surge a partir del interés de entender y profundizar sobre los fenómenos y comportamientos humanos que están relacionados con el término. Expresiones comunes referidas a “sentir un *vacío* interior”, podrían tener una fuente de causa social, es decir: al ser, puesto que el ser humano es un ser social condicionado por la cultura a la cual pertenece y por lo tanto este “sentimiento” podría ser un reflejo de la misma. Se cree enriquecedor para la investigación contar con estos dos autores, ya que, aun perteneciendo a sociedades no muy distantes con referencia al tiempo, la distancia en años que separa sus análisis permite contar con perspectivas y situaciones sociales en extremo distintas.

## 2. La experiencia de lo espacial

La segunda parte del documento se ocupa de conocer más sobre la situación total de relación entre el sujeto y el *vacío*. Esto a través de dos miradas, la primera, desde una perspectiva general, esto es, se explora brevemente sobre los temas de la experiencia sensorial del ser humano, con una visión un tanto objetiva, apoyada en la psicología, para luego pasar a profundizar sobre cómo se da la vivencia corporal de lo espacial y por tanto del *vacío*, donde se abarcan temas tanto de las sensaciones como de las significaciones. El objetivo es entender sobre las experiencias del ser humano con lo espacial, tanto objetiva como subjetivamente, esto con el fin de relacionarlo con el tema del *vacío*.

Es así que una vez reflexionado sobre lo general, se va a lo puntual, donde se vuelve a la relación espacio–*vacío* y se profundiza acerca de cómo se da esta relación específicamente con el *vacío*.

El primer subtema de este capítulo denominado “La experiencia sensorial”, en el que se contempla primero explicar el vocablo “experiencia”, ya que es usado continuamente en el presente documento. También se abarca el tema de la percepción como un proceso psicológico por el cual los diversos estímulos ambientales con que se encuentra un individuo se organizan para formar un cuadro coherente e integrado del mundo. Estos primeros temas, la experiencia y la percepción tienen una perspectiva desde la psicología, apoyados de autores como Lev Vigotsky y Charles Holahan. Culminando este subtema se explora la experiencia perceptiva, pero con base en las sensaciones, con una posición más filosófica, de mano del filósofo Maurice Merleau – Ponty. Con este apoyo documental se exploran los temas de la experiencia a partir de una perspectiva que involucra la influencia social, las sensaciones y las significaciones.

El segundo subtema se llama “La vivencia corporal de lo espacial”, que ocupa los temas de la experiencia del ser humano a partir del cuerpo. En otras palabras, se explora la idea de que a partir del cuerpo se permite la experiencia y pertenencia al mundo, o como dice Merleau Ponty: “*el cuerpo*

es el vehículo del ser – del – mundo”<sup>4</sup> y “somos del mundo por nuestro cuerpo”<sup>5</sup> . Es así que también se revisa la idea de espacio–espacialidad, partiendo del pensamiento que el espacio funge como el medio por el cual ser humano vivo se desenvuelve, por lo que el cuerpo es del mundo y a su vez del espacio, pasando así al término “espacialidad corpórea.”

Esta idea de espacialidad corpórea se complementa con el pensamiento de *espacio vivencial*, del filósofo Otto Friedrich Bollnow, es así que se explora la idea de la espacialidad de la existencia humana, esto es, la dependencia del ser humano con la espacialidad para poder desplegarse en el mundo.

El tercer y último subtema se llama “El vacío y su relación con lo espacial”, y como se dijo, se llega a lo específico, al *vacío* y cómo todo lo antes mencionado de la experiencia de la espacialidad del ser humano se relaciona con este. Primero se explora brevemente las raíces etimológicas del término *vacío*, sitio y lugar, esto debido a que regularmente se usan como sinónimos. Luego se indaga, en la idea de cómo el ser humano interviene su entorno para poder desplegarse en él. En otras palabras, se reflexiona sobre el espaciar, de cómo el ser humano recurriría al *vacío* para permitir su propia expansión.

Para complementar esta idea se recurre a dos ejemplos, ambos provenientes de la cultura japonesa y parte de lo estudiado por el arquitecto español Fernando Espuelas en su libro “*El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*”. Estos ejemplos permiten de alguna manera reunir las ideas exploradas en este capítulo. Es decir, cómo el ser humano se relaciona con el *vacío* y cómo lo usa como un recurso de expansión y despliegue. Así mismo, estos ejemplos dejan ver el uso del *vacío* como cualidad espacial que trasciende del mundo físico para proponer un valor espiritual y una experiencia mística, involucrando así el tema de las sensaciones y significaciones revisadas en este capítulo).

---

<sup>4</sup> *Ibidem*. Pág. 100.

<sup>5</sup> *Ibidem*. Pág. 222.

### 3. Las ideas del vacío y su posible relación con el Diseño Arquitectónico.

La tercera y última parte del presente documento tienen como objetivo responder al cuestionamiento sobre una posible relación del *vacío* con los procesos que se dan dentro del campo de Diseño Arquitectónico.

Con esta intención primero se elaboran algunas reflexiones sobre las ideas que giran en torno al campo del Diseño Arquitectónico para luego explorar las ideas del *vacío* que se manejan en este campo, contrastándolo con lo que se entiende del mismo.

El primer subtema se titula “El factor cultural en la producción arquitectónica” esto con el fin de considerar el entendimiento de la cultura como un elemento fundamental en la respuesta de la inevitable producción material del medio, la cual es parte de la constante producción del ser humano. Con esto se trata de reflexionar sobre la idea de la significación del objeto materializado y la influencia de lo socio-cultural con su respectiva intencionalidad, percepción e interpretación.

Se colocan dos casos de producción arquitectónica situadas en distintas culturas que involucran el *vacío* con una intencionalidad significativa similar y cuya pretensión funcional sería la misma, esto con el fin de entender un poco más este tema y la importancia del factor cultural en la producción arquitectónica.

El segundo subtema se titula “Un acercamiento a las acciones de diseño”, que incorpora la cuestión del entendimiento del diseño arquitectónico, como un ámbito que, por su complejidad es necesario indagar. Se revisa y se cuestiona la idea de que toda acción del proceso humano relacionado a la configuración de las formas o al ordenamiento de los ambientes está inscrito dentro de las diversas acciones de diseñar y de las diversas fases de la producción, siempre y cuando estas acciones se encuentren previas a su materialización.

Y en el tercer y último subtema titulado “Sobre las nociones del *vacío* y la experiencia del *vacío* en el Campo de Diseño Arquitectónico” se trata a manera de conclusiones de expresar brevemente los contenidos que se creen más relevantes, relacionando entre sí lo reflexionado en las tres

secciones principales del documento. Se identificaron tres principales conceptos dentro de los cuales se maneja el término *vacío*: El *vacío* como ausencia, el *vacío* espacial y el *vacío* como medio.

2

LAS NOCIONES  
DEL VACÍO

***“No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo;  
basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía;  
al igual que el son de las campanas,  
basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad”***  
-Goethe<sup>6</sup>

El presente capítulo tiene como fin explorar algunas ideas sobre el *vacío*, esto desde una perspectiva multidisciplinar que involucran a la filosofía, sociología, arte, etc. Así mismo, se propone revisar tanto acepciones actuales, como la propia evolución del término. Esto con el propósito de contar con un panorama amplio sobre el vocablo, lo que posibilitaría entender más sobre la significación del mismo y de su uso dentro del campo de Diseño Arquitectónico. De igual modo en este capítulo se empieza a vislumbrar y a tratar la relación del *vacío* con el espacio.

---

<sup>6</sup> Heidegger citando a Goethe. Heidegger, Martín. *El arte y el Espacio*. Traducción Jesús Adrián Escudero. Herder España. 2009; pág. 33.

## 2.1.\_ De la idea del vacío

Este subtema busca explorar algunas acepciones actuales del término *vacío*, junto con algunos conceptos que se manejan dentro del campo del diseño arquitectónico. El interés de este recorrido surge al observar que aunque la etimología del vocablo *vacío* proviene del latín *vacuum*, adjetivo que se refiere a la ausencia total de materia en un volumen de espacio<sup>7</sup>, actualmente esta palabra es poseedora de varias acepciones. En el diccionario de la lengua española se encuentran 14 definiciones, algunos de estos significados tienen una relación más directa con el origen de la palabra:

- 1. *adj. Falto de contenido físico o mental.*
- 4. *adj. Hueco, o falto de la solidez correspondiente.*
- 8. *m. Concavidad o hueco de algunas cosas.*
- 9. *m. Cavidad entre las costillas falsas y los huecos de las caderas.*
- 12. *m. Falta, carencia o ausencia de alguna cosa o persona que se echa de menos.*
- 13. *m. Fís. Espacio carente de materia.*<sup>8</sup>

También hay otras acepciones un poco más alejadas al origen:

- 2. *adj. Dicho de la hembra del ganado: Que no está preñada.*<sup>9</sup>

Analogía que relaciona al órgano interno, el útero, como recipiente designado a tener contenido, y a la ausencia de esto, se encuentra *vacío*.

Y, por último:

- 3. *adj. Dicho de un sitio: Que está con menos gente de la que puede concurrir a él.*<sup>10</sup>

Este significado se acerca más al tema de la espacialidad, pero no se refiere a una cualidad de esta, más bien, se refiere a una situación, parece relacionarse a un espacio

---

<sup>7</sup> Diccionario Glosbe. "**Vacuum**". Recurso en línea. Recuperado el 18 de marzo de 2018 en: <https://es.glosbe.com/la/es/vacuum>

<sup>8</sup> Diccionario de la lengua española. "**vacío**". Recurso en línea. Recuperado el 20 de noviembre de 2017 en: <https://dle.rae.es/?id=bEnWlap>

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

destinado a congregar cierta cantidad de usuarios, y al no lograrlo, se le adjudica estar *vacío*.

En la búsqueda de una definición del *vacío* aún más cercana al campo de diseño arquitectónico se recurrió al diccionario “especializado” en arquitectura, el “*Metápolis*”<sup>11</sup>, que además lleva como título “*Diccionario de Arquitectura avanzada*”, esta fuente indica lo siguiente:

**Vacío habi(li)tado:** “*Del mismo modo que la ciudad no es un conjunto de elementos armónicamente agrupados y cohesivos sino una estructura de llenos – densidades - y vacíos - ausencias-, la vivienda deja de ser un conjunto de habitaciones minuciosamente distribuidas para convertirse en un “espacio destinado a la habitación”. Un espacio para habi(li)tar. Un espacio definido desde una periferia funcional y manifestado como un vacío por conquistar.*”<sup>12</sup>

Esta definición, coloca al *vacío* como un elemento a conquistar y habilitar – habitar. Es decir, al *vacío* hay que realizarle las modificaciones que le sean necesarias para que este cumpla una función específica. Así mismo, generalizaría al término *vacío* como una ausencia, esto es, donde no ha llegado la ciudad, hay una falta de ella, y donde hay una ausencia de habitación, hay una falta de función.

Ahora bien, esta concepción coloca bajo la misma escala urbana la ciudad y al recinto íntimo de la vivienda. Se relaciona al *vacío* urbano como una ausencia de densidades. No queda claro a que densidades se hace referencia, se podría asumir que se alude a las zonas de la periferia urbana donde la ciudad aún no ejerce la plantación de edificaciones, pudiendo ser estas las zonas que escapan a las edificaciones manteniéndose naturales, o los espacios exteriores públicos, o los espacios residuales, sin uso de la ciudad.

Desde una perspectiva también urbana, el arquitecto italiano Francisco Careri (1966) hace referencia al término *vacío* en su libro “*Walkscapes*” como resultado de las propias transiciones de la ciudad: “*Las transformaciones, los deshechos y la ausencia de control han producido un sistema de espacios vacíos (el mar del archipiélago) que pueden*

---

<sup>11</sup> Porras, Fernando. *Metápolis, Diccionario de arquitectura avanzada*. Editorial Actar. Barcelona. 2001. Pp. 624.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Pág. 604.

*ser recorridos caminando a la deriva*<sup>13</sup> Careri denomina estos *vacíos* como espacios nómadas, siendo menos sólidos y densos que los espacios de la ciudad. Sin embargo, estos *vacíos* seguirían siendo parte de la urbe, ya que no dejan de relacionarse, pero estarían compuestos por una distinta estructura.

El término *vacío* quedaría así como cierta cualidad del espacio, se definiría como tal no porque sean zonas desiertas, llanas o sin obstáculos, sino porque su configuración contrasta con la ciudad, ya que estos no han sido incorporados por completo al sistema: “(...) *van allí a cultivar los huertos ilegales, a pasear al perro, a hacer un picnic, a hacer el amor o a buscar atajos para pasar de una estructura urbana a otra*”<sup>14</sup> Se presentarían así estos “*vacíos urbanos*” como oportunidades de desfogue de la densa ciudad, *vacíos* que ofrecerían ciertas posibilidades con cualidad de libertad frente a lo que ofrece la cotidianidad de la urbe.

En este primer acercamiento a ideas sobre *vacío* se puede observar cierta coincidencia al relacionar al término con la ausencia. La noción del *vacío* se presentaría como un contenedor con ausencia de contenido, ejemplificándose como una falta de función o como una falta de densidad edificatoria. Esto se podría ver de dos formas, o existe un impedimento para que el contenido se establezca y anule el *vacío* o se presenta como una posibilidad de transformación.

De igual manera, se sugeriría en relación con el campo de diseño arquitectónico un vínculo inherente con el espacio, presentándose el *vacío* como un adjetivo, ya que sugeriría cierta cualidad del espacio, la connotación podría entonces tender hacia lo negativo como un espacio residual o abandonado, o hacia a lo positivo como un espacio colmado de posibilidades.

---

<sup>13</sup> Careri, Francisco. *Land&Scape series: Walkscapes. El andar como práctica estética*. Traducción Maurici Pla. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2002. Pág. 24.

<sup>14</sup> *Ibíd.* Pág. 181.

## 2.2.\_ La evolución del término vacío

Las primeras aproximaciones al término *vacío* sugieren que este mantiene cierta relación con el espacio. Por eso se cree conveniente explorar la evolución del término *vacío* a través del “espacio”, esto debido también a que existía un debate sobre la posible existencia del *vacío* que data de tiempo platónicos. De igual manera, al revisar el término *vacío* en el “*Diccionario de Filosofía*” de Nicola Abbagnano, se encuentra la siguiente definición: “*La existencia del vacío es uno de los teoremas fundamentales de la concepción del espacio como continente de los objetos (véase espacio).*”<sup>15</sup> Abbagnano indicaría así, que para saber del *vacío* se tiene que revisar el concepto de espacio, por lo que se sigue esta premisa y parte del contenido a continuación responde a lo encontrado sobre el término espacio resaltando las ideas que involucran al *vacío*:

Es claro que el pensamiento antiguo no desarrolla el concepto del *vacío* y espacio como en la actualidad, pero llama la atención los conceptos de Platón (427 a.C.- 347 a.C.) y Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.). Platón por ejemplo, aunque ya distinguía a la geometría como otra entrada al conocimiento del espacio, define a este como un contenedor del todo, “*Platón había colocado el espacio como un elemento entre lo visible y lo invisible, capaz de recibir todas las formas del mundo concreto y de conectar de manera “oscura e inexplicable”, lo sensible con lo inteligible*”<sup>16</sup>.

Para Aristóteles el espacio físico era empirista, pero su concepto estaba aún muy ligado a la teología antigua. El espacio físico era el lugar concreto, en el universo visible, siempre ocupado, finito <sup>17</sup>. Para él siempre hay algo entre los cuerpos, no existe el *vacío* entre los componentes de los cuerpos. Lo infinito y el *vacío* espacial sólo eran posibles en un espacio teórico. Aristóteles define el espacio en este sentido como “*el límite inmóvil que abraza un cuerpo*”<sup>18</sup>, definición que considera idéntica al concepto platónico que identificaba el espacio con la materia. Esta relación materia – espacio, propone que no existe espacio donde no exista materia, por lo tanto, niega la existencia del *vacío*.

Esta teoría prevaleció en la Antigüedad y en la edad media. Descartes (1596- 1650) apoyó esta teoría negando también la existencia del *vacío*. En la discusión de los vocablos

---

<sup>15</sup> Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, México: FCE, 1993. Pág. 1172.

<sup>16</sup> Platón había dividido previamente el todo en dos grandes partes: lo sensible y lo inteligible.

<sup>17</sup> Aristóteles agrega el “tiempo” como tercer componente de la naturaleza.

<sup>18</sup> Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, México: FCE, 1993. Pág. 435

lugar y espacio, Descartes mencionaba que entre estos dos no había diferencia, eran lo mismo:

*“Descartes establecía entre el lugar y el espacio una diferencia sólo nominal, en cuanto que “el lugar señala la situación en forma más expresa que el tamaño o la figura, y, por lo contrario, pensamos más en estos últimos cuando hablamos del espacio. Pero las dos cosas son idénticas: “Si decimos que una cosa está en un determinado lugar, queremos decir tan sólo que está situada de una manera determinada con respecto a otras cosas; pero si agregamos que ocupa un determinado espacio o un cierto lugar, entendemos, además, que posee un tamaño y una figura tales que pueden llenarlo exactamente”*<sup>19</sup>

Dentro de las concepciones del espacio que si admitían la existencia del vacío se encuentra la que consideraba al espacio como el recipiente gradual que va desde la morfología. *“Esta concepción nació con el atomismo antiguo y su teorema fundamental es la existencia del espacio vacío y su infinitud. Demócrito (460 a.C. – 370 a.C.) había expresado ya este teorema, afirmando que los átomos se mueven en el espacio vacío y que este espacio es infinito.”*<sup>20</sup>

Borrada durante mucho tiempo por la concepción aristotélica, esta doctrina vuelve a reconstruirse en el Renacimiento. *“Telesio (1509 – 1588) afirma que el espacio debe poder ser el receptáculo de cualquier cosa, de modo tal que, sea que las cosas estén en su interior o que se alejen de él, permanezca idéntico y acoja con prontitud todas las cosas que se le suceden y que, al mismo tiempo, sea tan grande como lo son las cosas que en él hallan lugar. El espacio es, por lo tanto, infinito e incorpóreo: la existencia del vacío es un hecho de experiencia.”*<sup>21</sup>

En estas dos últimas teorías, el vacío quedaría como una cualidad del espacio, es decir, depende de él para su existencia o no. Se podría decir que el espacio entonces,

---

<sup>19</sup> *Ibidem*. Pág. 436.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, Pág. 437.

puede estar lleno o *vacío*. El espacio, al estar *vacío* permite el traslado de hasta las partículas tan pequeñas como los átomos. El espacio, parecería ser el gran contenedor.

En la modernidad Leibniz (1646-1716) defendió la inexistencia del *vacío* a través del siguiente cuestionamiento: *“Si el espacio es una propiedad o un atributo —decía—, debe ser la propiedad de alguna sustancia. El espacio vacío limitado, que sus sostenedores suponen entre dos cuerpos; ¿de qué sustancia sería propiedad o afección?”*<sup>22</sup> Leibniz concuerda así con Aristóteles afirmando que no existe espacio donde no exista algún tipo de sustancia, no hay espacio que tenga ausencia completa del algún tipo de partícula, por lo tanto, la posibilidad de la existencia del *vacío* es nula. Así mismo, más tarde Leibniz afirmó que el espacio era algo puramente relativo, lo cual causó polémica en contra de los newtonianos quienes afirmaban que el espacio era absoluto y relativo a la vez. Leibniz consideraba al espacio *“(…) como algo puramente relativo, del mismo modo que el tiempo, o sea como un orden de las coexistencias, tal como el tiempo es un orden de las sucesiones. Ya que el espacio señala en términos de posibilidad un orden de cosas que existen al mismo tiempo, en cuanto existen en conjunto, sin entrar en sus modos de existir”*<sup>23</sup>

Newton (1643 – 1727) proponía una filosofía natural, cuyas teorías aportaban nuevas ideas sobre el espacio, tiempo y movimiento “absolutos”, sustentadas bajo métodos empíricos. Mientras que, Leibniz se apoyaba de la teología para oponerse a la existencia del *vacío*, mencionando sobre el pensamiento de Newton:

*“(…) él admite, además de la materia, un espacio vacío y, según él, la materia no ocupa más que una muy pequeña parte del espacio. Pero Demócrito y Epicuro han sostenido lo mismo, excepto que ellos difieren en esto de M. Newton en cuestiones de más o menos y que quizás en que, según ellos, había más materia en el mundo que según M. Newton. En lo cual yo creo que eran preferibles ellos, pues cuanta más materia hay, más tiene Dios la ocasión de ejercer su sabiduría y su poder, y es por eso, entre otras razones, por lo que yo sostengo que no hay vacío en absoluto”*<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> Ribas Massana citando a Leibniz. Ribas Massana, Albert. Biografía del vacío: su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna. Destino. Barcelona, 1997. Pág. 349.

Para Leibniz toda sustancia creada se compondría de materia, mientras que para los newtonianos no era así necesariamente, ya que el espacio sería una sustancia creada y esta no sería compuesta por materia. Es más, Leibniz negaba en absoluto al *vacío* ya que lo relacionaba con la imperfección, y esto ocasionaba que al admitir su existencia se le asignara a Dios una creación imperfecta. Esta idea de relacionar el *vacío* con la imperfección sería la que reforzaría la noción "*horror vacui*"<sup>25</sup> en su época, la cual sería refutada por el pensamiento moderno.

Euler (1707 – 1783) decía: "*Supongamos que todos los cuerpos que ahora se encuentran en mi habitación, comprendido el aire, sean anulados por la omnipotencia divina. Obtendremos entonces un espacio que, aun teniendo el mismo largo, ancho y profundidad de antes, no contiene ya cuerpo alguno. He aquí, por lo tanto, la posibilidad de una extensión que no es un cuerpo. Semejante espacio sin cuerpo es denominado vacío y un vacío es, por lo tanto, una extensión sin cuerpo*"<sup>26</sup>

Lo interesante de esta última teoría es que ubica la existencia del *vacío* dentro de una habitación, sugiriendo límites, proporción y un entendimiento del *vacío* a través de la experiencia. Los últimos ejemplos parecen esbozar la idea de un ambiente que tiene como característica la ausencia de todo objeto, y hasta el extremo, de toda partícula.

En esa profundización sobre el término *vacío* se observó cierto vínculo con el término "espacio". Al parecer, en un inicio se negaba la existencia del *vacío*, cuando este estaba relacionado al "espacio". "Espacio" definido desde una visión más objetiva, más física, perteneciente a la materia, por lo que, el *vacío* correspondía más bien a la ausencia de algo, a la presencia de la nada. Con el tiempo, al término "espacio" se le fue relacionando con lo empírico, con la experiencia del mismo, con lo subjetivo, es ahí cuando el *vacío* surge como algo de posible existencia.

---

<sup>25</sup> *Horror vacui* – Miedo al vacío: Aunque no se sabe con precisión el origen de esta expresión, esta obtuvo gran importancia en la Edad Media, convirtiéndose en un principio irrefutable usado por la teología y filosofía de esos tiempos. Esta noción fue transmitida por siglos siendo el pensamiento moderno el encargado de rebatirlo. Ribas Massana citando a Leibniz. Ribas Massana, Albert. Biografía del vacío: su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna. Destino. Barcelona, 1997. Pág. 61-113..

<sup>26</sup> Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, México: FCE, 1993. Pág. 437.

### 2.3.\_ El arte y el vacío

Habiendo explorado inicialmente la inherente relación *vacío* – espacio, se cree pertinente tratar el *vacío* desde una visión del arte, ya que se cree que la producción de esta disciplina no sólo se restringe al campo de las ideas y pensamientos, sino que podría acercar el tema al mundo de lo tangible.

#### i. El vacío como peculiaridad

En el texto “*El arte y el espacio*” (1969), Martin Heidegger aborda el concepto del espacio – raum y su relación con el ser. Esto con la participación del artista Eduardo Chillida Juantegui (1924 – 2002), el cual colaboró con un conjunto de obras elaboradas a través de la litografía y el collage. Chillida, escultor y grabador español conocido por sus trabajos en hierro y en hormigón, ha mencionado la presencia del *vacío* en sus obras, indica por ejemplo, que el *vacío* que queda oculto en algunas de sus piezas, es más la obra que lo que el espectador ve, y se pregunta, “*Qué es lo que manda: ¿el hueco o lo que lo delimita, lo que envuelve ese hueco?*”<sup>27</sup>

Al parecer, lo que llamó la atención de la obra de Chillida en los años 50, fue la facultad de asignar expresividad a su trabajo, a pesar de estar compuesta por barras y balastos de hierro, los cuales eran manipulados, torsionados, recortados, plegados en formas dispuestas por el artista. Según el español Javier Maderuelo, las esculturas de Chillida tratarían de insinuar la capacidad del espacio que ocupan: “(...) *buena parte de su obra de los años 50 y 60 trata de mostrar huecos, intersticios e interiores o al menos insinuarlos*”.<sup>28</sup>

Esta intención también podría verse reflejada en los nombres que el artista utilizaba y asignaba a sus obras, tales como: *Del borde*, *Rumor de límites*, *Alrededor del vacío*, *Consejo al espacio*, etc. Lo que no quedaría claro sería la diferencia entre el uso del término espacio y *vacío*, ya que lo utilizaría a veces como sinónimo, tal vez se podría interpretar que Chillida referiría la presencia del *vacío* en sus obras, no como una dualidad lleno-*vacío*, sino como un juego de límites colocados para definir la presencia del mismo, tratando de

---

<sup>27</sup> De Ory, Jose Antonio. “*Chillida, el desocupador del espacio*”. Escritura e Imagen. Vol. 10. Número especial. 2014. Pág. 366-367

<sup>28</sup> Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Ediciones Akal. Madrid. 2008. Pág. 229.

enmarcar o colocar contornos, quedando así lo delimitado y separado del resto del espacio como receptáculo del *vacío*.

En 1969 Chillida presentó una exposición en la galería *Im Erker de St. Gallen*, fue en esta ocasión en que el galerista le propondría al artista participar en la elaboración de un libro cuyo texto estaría a cargo del filósofo Martin Heidegger: *“Chillida fue presentado a Heidegger en una cena en St. Gallen donde el escultor explicó al filósofo sus ideas sobre el espacio. Heidegger escribió entonces el texto “Die Kunst und der Raum” que dedicó a Eduardo Chillida y éste realizó para esa edición 7 lithocollages”*<sup>29</sup>

En un inicio del texto y más orientado hacia la plástica, Heidegger se cuestiona: *“La pregunta de qué es el espacio en cuanto espacio no está planteada, y menos aún contestada. Queda por resolver el modo en que el espacio es y si se le puede atribuir en general un ser”*<sup>30</sup> Como se ha visto, al estar relacionado el concepto de espacio con el *vacío*, ésta pregunta también sería válida para este último término. Este cuestionamiento refleja la inquietud del presente documento ya que el entendimiento estos términos no pueden ser reducidos al resumen de la historia de sus conceptos.

Al final del texto, Heidegger retoma el tema del *vacío*: *“¿Y qué sería del vacío del espacio? Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta. El vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios. Sin embargo, el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir. De nuevo, el lenguaje nos puede dar un indicio. En el verbo *leeren* [«vaciar»] habla el *lesen* [«leer»], en el sentido original del reunir que obra en el lugar. (...) El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares”*<sup>31</sup>

De esto se podría decir que Heidegger vincula al *vacío* directamente con el espacio, pero no lo califica como una ausencia de ocupación, más bien lo consideraría como una propiedad del espacio que le aporta cierto carácter y peculiaridad, de alguna forma el *vacío* para el filósofo brindaría al espacio de cierto carácter significativo.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Heidegger, Martín. *El arte y el Espacio*. Traducción Jesús Adrián Escudero. Herder España. 2009; pág.17

<sup>31</sup> *Ibidem*. Pág. 33

## ii. El vacío como ausencia

Vilhem Hammershoi (1864 – 1916) fue un pintor danés quien realizó pinturas de paisajes, retratos e interiores, en los que predominaban temas relacionados a la soledad y aislamiento. Las referencias que podría haber tomado el artista como punto de partida son muy pocas, esto debido a que Hammershoi se caracterizaba por ser una persona muy reservada. En el libro *“Hammershoi and Europe”* se examina la obra del artista, la cual ha gozado de una gran popularidad no solo en Escandinavia, sino en el resto del mundo. *“(…) cuando se trata del cambio del enfoque del naturalismo y el impresionismo de la realidad externa y visible a un mundo interno y psicológico, Hammershoi fue de hecho uno de los primeros en señalar la orientación artística, tanto en el contexto internacional como en el de su hogar”*<sup>32</sup>

La obra del autor se ha calificado como enigmática ya que existen muy pocas referencias de donde podría haber partido la temática de su obra, esto debido a que Hammershoi era muy reservado tanto con su vida privada como con su obra, por lo que el análisis del libro *“Hammershoi and Europe”* se apoyaría en suposiciones calificadas.

Llama la atención la obra del artista debido a que, muy al contrario de lo que se realizaba en su periodo, sus pinturas no necesariamente se centraban en contar una historia, ya que omitiría constantemente los elementos de narrativa. Por ejemplo, en la pintura *“Interior. Strandgade 30”* de 1908, se muestra una mujer sentada sola en una habitación vacía, este tipo de composición se presenta con variaciones en distintas pinturas del artista, al respecto se explica que: *“En la década de 1880 parece haber habido toda una ola de cuadros de casas burguesas – pinturas que a menudo se centraban en el universo aislado y limitado en el que las mujeres de la época vivían sus vidas refugiadas, protegidas, pero también aisladas del mundo circundante”*<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Monrad, Kasper. *Hammershoi and Europe*. Prestel. Inglaterra, 2014. Pág. 8.

Texto original: *“when it came to the shift from Naturalism’s and Impressionism’s focus on external, visible reality to dwelling on an internal, psychological world, Hammershoi was in fact one of the first to signal artistic orientation - in the international context as well as at home.”*

<sup>33</sup> *Ibidem*. Pág. .

Texto original: *“In the 1880s there seems to have been a whole wave of pictures of bourgeois homes .paintings that often focused on the sequestered, limited universe where the women of the time lived their sheltered lives, protected but also isolated from the surrounding world.*



1. Hammershoi, Vilhelm.(1908) Interior. Strandgade 30. [Pintura] Dinamarca.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Recuperado en: Monrad, Kasper. Hammershoi and Europe. Prestel. Inglaterra, 2014. Pág. 188.

En la pintura se puede observar a una mujer de espaldas, pero no se sabe qué actividad está realizando o si es que está llevando a cabo alguna. No se cuenta una historia y no se puede saber nada de la mujer en escena, ya que Hammershoi tampoco intenta dar una mayor caracterización. La existencia del personaje parece estática y aislada ya que no se vislumbra contacto alguno con su alrededor o con el observador. La falta de una narrativa en la determinación del personaje parecería convertirla en un objeto más de la habitación. La situación de la persona sólo se insinúa y la presumible soledad se ve reforzada por la atmósfera sombría lograda por una gama de colores dominada por grises, marrones y negros, además de la disposición de los objetos alrededor, los cuales son mínimos.

La técnica de representar habitaciones amplias y escasamente amobladas, podría ser una herramienta para enfatizar la soledad, es decir; el *vacío* espacial quedaría como recurso de apoyo para acentuar una emoción. Se podría interpretar de esta manera debido a que, al ser ambientes que corresponderían a una vivienda, el observador los asociaría como espacios de intimidad y apropiación, y al carecer de esta expresividad, la expectativa del observador se frustraría.

La falta de detalles, adornos y los escasos muebles podrían dar la impresión de que el ambiente no ha sido conquistado por sus ocupantes, lo que daría entender que los objetos distribuidos en una habitación representarían la singularidad y gustos particulares de las personas que los habitan. Esto, despertaría la interrogante de si la ocupación se dio en un pasado o se va a dar en un futuro cercano. De cualquier modo, se refleja que en el momento de la representación hay un impedimento de ser habitado satisfactoriamente, lo que generaría una reacción emocional frente a la falta de un vínculo entre el ser humano y su entorno, una reacción sensible frente a la ausencia y la expectativa del habitar.

Esta expectativa del habitar se podría abordar como una presencia de posibilidad en el ambiente representado, como un potencial latente. Esto es, el ambiente parece no haber sido apropiado, pero podría serlo. Según el análisis en el libro "*Hammershoi and Europe*" la pintura de Hammershoi aun teniendo un carácter de soledad y aislamiento, también mantendría una posibilidad existencial: *"Por definición, una puerta te ofrece una opción: puedes elegir entrar por la puerta, o puedes elegir no hacerlo, y desde una habitación cerrada la puerta te lleva a una habitación abierta o a otra habitación que*

*posiblemente te ofrezca opciones*<sup>35</sup> En la pintura “Interior. Strandgade 30” de 1908, la presencia de puertas abiertas conecta visualmente al observador con otros ambientes que también se presentan como *vacíos*, enfatizando así la soledad del personaje, pero también dejando entreabierto la posibilidad de conquistar esos espacios y hasta de recibir la llegada de alguien.

Si bien Hammershoi exploró por varios años la representación de interiores, también abarcó dentro de sus obras contextos urbanos. La peculiaridad de estas obras es que el artista presentaba escenarios urbanos sin rastro de actividad humana.



2.Hammershoi, Vilhelm.(1906) Montague Street i London. [Pintura] Dinamarca.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> : Monrad, Kasper. Hammershoi and Europe. Prestel. Inglaterra, 2014. Pág.19.

Texto original: “By definition, a door offers you a choice: you can choose to walk through the door, or you can choose not to, and from a closed room the door leads out into the open or to another room which will possibly offer other choices”

<sup>36</sup> Recuperado en: Monrad, Kasper. Hammershoi and Europe. Prestel. Inglaterra, 2014. Pág. 112.

En la obra titulada “Montague Street i London” de 1906, se puede apreciar lo anteriormente mencionado. Se muestra la calle Montague, pero esta parecería formar parte de una ciudad fantasma, ya que no hay indicios de alguna clase de actividad social, tanto en la calle como en el interior de los edificios. Al parecer, en este tipo de pinturas, Hammershoi omitía adrede ciertos detalles de lo existente para acentuar el *vacío* a representar, por ejemplo:

*“En la pintura “St. Peter’s Church, Copenhagen” Hammershoi ha optado por ignorar las casas circundantes en este viejo barrio densamente poblado de la ciudad [...] En las décadas anteriores, los pintores daneses habían utilizado las calles de Copenhague como escenario de grandes y pequeñas escenas cotidianas o incluso de dramas personales y sociales. Pero no hay nada de esto en Hammershoi.”<sup>37</sup>*

Además de la posibilidad de omisión de elementos del contexto, Hammershoi incluye en este tipo de obras una densa neblina que actúa como una especie de velo que cubre toda la escena. El artista así crea una atmósfera densa, sombría que llegaría a tener más fuerza que la representación arquitectónica del contexto urbano.

Se podría decir entonces, que el *vacío* se presenta como ausencia, como una falta de funciones sociales o de cualquier tipo de actividad humana, esta característica privaría a la pintura de movimiento; de vida. El recurso del *vacío* parecería querer reflejar la perspectiva de Hammershoi sobre la ciudad, como un mundo paralizado, silencioso, donde prevalecería la soledad.

---

<sup>37</sup> Ibidem. Pág.33.

Texto original: “In the painting of *St. Peter's Church, Copenhagen* [16] Hammershoi has chosen to disregard the surrounding houses in this densely populated old neighbourhood of the city, and the street that runs along outside the church is lost in mist and devoid of human beings. In the preceding decades the Danish painters had used the Copenhagen streets as the set-ting for large and small everyday scenes or even for personal and social dramas. But there is nothing of this in Hammershoi. An oddly silent mood prevails in the picture, and there are no people who could disturb it. The city was populated in the pictures of the Renaissance, and continued to be so in the subsequent centuries. Hammershoi emptied it of all life.”

## 2.4.\_ El vacío desde lo social

*“¿O lo que se trataría explicar, sería acaso, el por qué, a pesar de que uno se encuentra en el metro, aplastado por toda la gente alrededor, uno igual siente un vacío en el pecho?”<sup>38</sup>*

*-Adrián Baltierra*

Con la idea de no limitar la revisión de las concepciones de *vacío* a temas relacionado exclusivamente con el espacio, se elige complementar el capítulo con una visión social. Este subtema trata de reflexionar sobre las significaciones que se le atribuyen al término *vacío* desde una perspectiva sociológica. Expresiones referidas a “sentir un *vacío* interior” podrían tener una fuente de causa social, esto es, al ser, el ser humano un ser social, es condicionado por la cultura a la cual pertenece y por lo tanto este “sentimiento” podría ser un reflejo de la misma.

Se toma como referencia a dos autores, Simone Weil (Paris 1909 -1943), a través del autor Joël Janiaud con su libro “*Simone Weil: La atención y la acción*”, donde explica las ideas de la filósofa francesa, quien concentró su vocación social y su carrera a la clase obrera. Y Gilles Lipovetsky (París, 1944) filósofo y sociólogo francés autor del libro “*La era del vacío*”, donde analiza lo que él considera la sociedad occidental posmoderna, la cual estaría guiada por el consumismo, hiper-individualismo, la cultura de masas, etc.

Se cree enriquecedor para la investigación contar con estos dos autores, ya que, aun perteneciendo a sociedades no muy distantes en referencia al tiempo, la distancia en años que separa sus análisis permite contar con perspectivas y situaciones sociales en extremo distintas.

---

<sup>38</sup> Paráfrasis de comentarios del Dr. En Arq. Adrián Baltierra Magaña durante el taller de investigación: La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño. 2018.

## i. El vacío impuesto

El autor Joël Janiaud en su libro biográfico llamado "*Simone Weil. La atención y la acción*"<sup>39</sup>, menciona que para la filósofa francesa la clave para una acción justa y eficaz es la atención, pero que esta, o más bien, que la verdadera atención, le es al ser humano sumamente difícil ejercerla y que además es constantemente aletargada por la opresión social. Así mismo menciona que, en un modelo ideal de relación de la atención con un objeto preciso, este objeto "*lo designa un proyecto o se impone por su pertenencia*"<sup>40</sup>, en cambio para la condición obrera, en la cual Weil enfocó su activismo social, el objeto es impuesto por el exterior.

La referencia que se hace respecto al *vacío* estaría indicada bajo una reflexión sobre la "atención en el *vacío*" pero para entender esto se debe mencionar la diferencia que se menciona en el libro sobre la energía voluntaria y la energía vegetativa:

- La energía voluntaria, o también denominada energía personal o suplementaria, por medio de la cual el "yo" se proyectaría a objetos exteriores o se los apropiaría. Esta energía estaría alimentada por la imaginación, ya que sería esta la que alimenta al individuo de las formas que propician la inversión de la energía personal.
- La energía vegetativa, que es la energía que se invierte en la conservación biológica.

Para Simone Weil hay *vacío* cuando "*nada exterior se corresponde con una tensión interior*"<sup>41</sup>, por ejemplo, en un modelo ideal, el trabajo que realiza el ser humano tiene un fin, y además hay un objetivo relacionado a alcanzar una meta personal, por lo que la energía voluntaria está presente y es invertida en este objetivo. En cambio, en un ambiente opresor, el ser humano se encuentra trabajando en algo que no produce nada y que no brinda ningún tipo de logro personal, por lo que la atención en este caso estaría en el *vacío*, y en este escenario no estaría presente la energía voluntaria, sólo la energía vegetativa. "*El*

---

<sup>39</sup> Janiaud, Joël. *Simone Weil, la atención y la acción*. Editorial Jus. México. 2014.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pág. 84.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 86.

*desplome de todas las construcciones del ego es una confrontación en el vacío que despoja al individuo de toda otra perspectiva que no sea de su propia conservación*<sup>42</sup>

Se podría decir entonces que para que se genere el esfuerzo de atención en cierto objeto, este además de tener un fin, un resultado, estaría directamente relacionado con un alcance de cierta satisfacción personal de quien realiza el trabajo, pero si esto no sucede, es decir, si el trabajo es infructífero y no brinda ningún crecimiento personal, las acciones del ser humano se convertirían en una especie de proceso maquinal, donde la energía voluntaria desaparecería y la atención, tal como el fin del trabajo, estaría en la nada, en el *vacío*. Podría ser posible entonces que el término *vacío*, en la significación que le da Simone Weil, quede relacionado a la insatisfacción personal, resultado de la opresión de un trabajo sin fin que deja al ser humano tan despojado de motivación que sólo se centra en su conservación biológica.

Esta atención en el *vacío* llevaría a una “descreación”, un estado insoportable para el ser humano, donde hay una desaparición de la energía voluntaria, y donde la imaginación ya no logra llenar el *vacío*, y por ende ya no puede alimentar el ego del ser humano. Weil menciona: “*Los suplicios totalitarios y la esclavitud de los obreros no abren la puerta de la vida mística, más bien la cierran con violencia*”<sup>43</sup> Weil indica que esta “descreación” tendría dos caminos y dos distintos resultados. La “descreación” ocasionada por la opresión social o política llevaría a la decadencia, a la infelicidad, dejaría así al ser humano en un estado de agotamiento tal, que paralizan todos sus posibilidades y medios para una liberación espiritual. Mientras que, si se da de forma voluntaria, podría llevar al ser humano a una experiencia mística.

Es aquí donde se encuentra otra referencia al término *vacío*, en la posibilidad mística a partir de la desaparición del “yo”, de la “descreación”: “*Se recibe la luz deseando la verdad en el vacío y sin pretender adivinar su contenido por adelantado*”<sup>44</sup> La atención en el *vacío* quedaría como un esfuerzo voluntario con consentimiento del ser humano, esfuerzo por el cual también se liberaría de toda demanda. El ser humano lanzaría al *vacío* una especie de pregunta sin la pretensión a una respuesta, ya que esta liberación de lo superfluo no aseguraría la experiencia mística, más bien, el ser humano no sabe lo que es o cómo es

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 87.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág. 88.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 90.

esta clase de experiencia, por lo que proyectaría en el *vacío* su deseo y la respuesta queda en una posibilidad flotando en el tiempo.

Se comprende entonces, que, en esta referencia, el *vacío* queda como una especie de depósito infinito que representa también un tiempo indefinido donde el ser humano coloca una aspiración a cierta experiencia. Podría decirse entonces que este depósito infinito sería una analogía a un lugar físico.

Se hallan así distintas referencias al término *vacío*, respecto al enfoque de “la atención en el *vacío*” este queda referido a una falta de objeto en el cual enfocarse, en otras palabras, si no hay donde fijar la atención, esta se queda en la nada, esta referencia vislumbra una posible analogía de un “lugar”, o en este caso, de la falta de un “lugar” en el cual depositar la atención, a una infinitud.

Y si como resultado a dicho escenario se generaría la desaparición del ego, el *vacío*, fungiría como el medio hacia ese despojamiento del “yo”, el medio hacia una posible experiencia espiritual. Para Joël Janiaud esta es una referencia al pensamiento oriental donde *“el vacío no está nunca lejos de la plenitud y significa más bien la ausencia de determinados elementos (que son pensamientos y fantasmas superfluos) (...)”*<sup>45</sup>.

Finalmente, en la referencia sobre la aspiración del ser humano a la experiencia espiritual, el *vacío* queda como una especie de depósito infinito que representa también un tiempo indefinido donde el ser humano coloca su anhelo. Es así que nuevamente se encuentra una posible analogía a un lugar, pero en este caso a un depósito infinito de tiempo y espacio.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, pág. 92.

## ii. El ser socialmente vacío

El filósofo y sociólogo francés, Gilles Lipovetsky, en su libro *La era del vacío*<sup>46</sup>, le otorga a la generación actual posmoderna un tinte profundo de narcisismo<sup>47</sup>, esto, estaría debido a que después de la agitación política y cultural de los años sesenta, se presentó un fenómeno en el cual el ser humano se aleja de los aspectos sociales, principalmente del político (provocado por una crisis de confianza hacia los líderes), para concentrarse predominantemente en su propio ser y bienestar.

Lipovetsky menciona “...*el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él.*”<sup>48</sup> Este individualismo generaría así una indiferencia hacia el mundo, una apatía social, esto sumado a una colaboración de los medios masivos, debido a que la cantidad abrumadora de información y la rapidez de llegada impedirían cualquier empatía o emoción duradera. Los medios, como la televisión, se centrarían en la promoción de productos, ya que la mayoría de programas tienen auspiciadores y la dosis elevada de información evocaría confusión al mismo tiempo que entorpecería la elaboración de ideas propias por parte de los espectadores.

La economía así acompañaría a esta sociedad narcisista haciendo el “Yo” el blanco de todas las inversiones y por incentivar el consumo a través del placer. Quedaría así el ser humano con una gran cantidad de oferta de equipamiento y objetos de consumo que cubrirían sus necesidades de día a día, teniendo así todo a su alcance despreocupándose por el mañana o de necesitar el soporte de otro ser humano, incentivando la falsa idea del ser autónomo, reforzando así el hiper-individualismo.

Según el autor los espacios urbanos se han adaptado a esta autonomía y a la falta de demanda por espacios para sociabilizar: “...*el espacio público se vacía emocionalmente*

---

<sup>46</sup> Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción de Joan Vinyoli y Michele Pendax. Editorial Anagrama. Barcelona. 2002. Pág 51.

<sup>47</sup> **Narcisismo** (ingl. *narcissism*; franc. *nar- cissisme*; alem. *Narzissismus*; ital. *narcisismo*). 1) Según Plotino, el mito de Narciso significa la situación del hombre que, no sabiendo llevar la belleza dentro de sí, la busca en las cosas externas e inútilmente intenta abrazarla en ellas (*Enn.*, I, 6, 8; V, 8, 2). Esta interpretación adquiere relieve por la preocupación fundamental de Plotino, que es la de la búsqueda interior o de la interioridad de *conciencia* (véase). A veces, en autores modernos, se ha invertido el significado del mito: el narcisismo representaría no ya la inutilidad de la tentativa de buscar en lo externo lo interno, sino el auténtico destino del hombre que es el de proyectar fuera de sí y de amar como tal lo que está en su interior (cf. Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, 1939). Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía, México: FCE, 1993. Pág. 836.

<sup>48</sup> Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción de Joan Vinyoli y Michele Pendax. Editorial Anagrama. Barcelona. 2002. Pág. 52.

*por exceso de informaciones, de reclamos, de animaciones...*<sup>49</sup> *”Todo nuestro entorno urbano y tecnológico está dispuesto para acelerar la circulación de los individuos, impedir el enraizamiento y en consecuencia pulverizar la sociabilidad”*<sup>50</sup> Es así que el mundo posmoderno al que se refiere Lipovetsky se habría centrado en la circulación rápida de sus transeúntes, esto dificultaría también las oportunidades de sociabilización, de crear relaciones humanas, y facilitaría el tránsito humano el cual estaría ligado directamente al consumo económico.

Esta concentración del ser humano por su propio ser lo enfrentaría a un sinfín de cuestionamientos y a pocas respuestas, dejándole un malestar crónico. Es así que la sociedad narcisista, a pesar de evocar el amor y admiración propia, favorece al desprecio de uno mismo. *“Cuanto más se invierte en el Yo, como objeto de atención e interpretación, mayores son la incertidumbre y la interrogación. El Yo se convierte en un espejo vacío a fuerza de informaciones, una pregunta sin respuesta...”*<sup>51</sup>. Lipovetsky estaría relacionando así al término *vacío* con un malestar emotivo que parecería ser provocado por la ansiedad del ego, un ego que a pesar de ser atendido no llega a satisfacerse, el *vacío* que menciona Lipovetsky estaría entonces relacionado con una insatisfacción emotiva.

Lipovetsky menciona que esto son trastornos narcisistas de carácter y que presentan principalmente una huida ante el sentimiento. Pero no es que el ser humano no desee relaciones emotivas, es que: *“cuanto más fuerte es la espera, más escaso se hace el milagro fusional”*<sup>52</sup>, sería entonces un miedo al enfrentar el fracaso emocional, este miedo guiaría al ser humano a evitar un escenario que lo exponga al fracaso social, reforzando así el individualismo como refugio ante este tipo de situaciones.

Queda así el narcisista en la concentración de la alimentación de su propio “yo”, de aspirar a un desapego emocional, pero que, al no lograrlo, no puede evitar desear un encuentro afectivo. Podría ser que en esta confrontación se encuentre el significado que le da Lipovetsky al *vacío*, en esta dualidad de ser individual – social, *lleno-vacío*, entre lo que las condiciones sociales lo empujan a ser alimentando el ego (lleno) frente a lo que le

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, Pág 56.

<sup>50</sup> *Ibidem*, Pág. 74-75.

<sup>51</sup> *Ibidem*. Pág. 56

<sup>52</sup> *Ibidem*.

solicita su ser social y no es capaz de obtenerlo (*vacío*). Se podría decir que el *vacío* queda relacionado a una insatisfacción emotiva, a la soledad, a un sentimiento.

En resumen, una de las diferencias más notables entre ambos autores son las situaciones socio políticas con las que se enfrentan y en las que se encuentra sumergido el ser humano a analizar. Simone Weil pertenece a la primera mitad del SXX y se basa en la situación de la clase obrera, llegando a vivir por ella misma, “*Experimenta el hambre existencial que puede generar no tener permitido detenerse para pensar, sentir, soñar. Simone Weil se da cuenta de la necesidad que tiene el alma obrera de hallar su dignidad*”<sup>53</sup>. Mientras que Gilles Lipovetsky se encuentra con una sociedad que pertenece a finales del SXX e inicios del SXXI, que es, según el filósofo en extremo consumista e individualista.

Relacionado a esto, se observa que el término “ego” usado por ambos autores tiene connotaciones distintas. Simone Weil hace una referencia a cómo la opresión social sobre la clase obrera desaparece toda construcción del ego. Con esto Weil parecería referirse a la “(...) *instancia psíquica que se reconoce como el yo (...)*”<sup>54</sup> a una especie de la valoración y reconocimiento de sí mismo. Sería entonces la sociedad opresora la que suprimiría toda posibilidad de crecimiento o superación del ser, eliminando así también cualquier objetivo, provocando que la atención del ser humano oprimido no tenga punto en el cual pueda fijarse, lo que causaría una atención en el *vacío*.

Mientras que Lipovetsky se refiere a un ego relacionado al narcisismo, a un exceso de autoestima que necesita ser alimentada constantemente por el placer. Para Lipovetsky la sociedad posmoderna ofrecería un sinnúmero de productos que contienen una falsa promesa de crecimiento personal y autónomo, cuando el real objetivo es incentivar el consumismo estimulando un ser hiper – individualista. Quedaría así un ser humano posmoderno deficientemente moldeado, ya que rechaza, pero que a la vez necesita de la sociedad, lo cual crea una insatisfacción emotiva que no puede ser atendida. Es ahí donde queda la referencia al *vacío*, en esta insatisfacción permanente imposible de ser “llenada”, ya que, lo que necesita, que es ser un ser social, es lo que rechaza, optando así por un individualismo que lo protegería de enfrentar un posible fracaso social.

---

<sup>53</sup> Janiaud, Joël. *Simone Weil, la atención y la acción*. Editorial Jus. México. Pág. 9

<sup>54</sup> Diccionario de la lengua española. “ego”. Recurso en línea. Recuperado el 20 de agosto de 2019 en: <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=ego>

Es interesante encontrar en ambos filósofos una referencia a la cultura oriental. Gilles Lipovetsky sugiere que algunas prácticas de la cultura oriental han sido adoptadas por la cultura occidental, pero convertidas en objetos de consumo que evocan el amor propio: *“Al canalizar las pasiones sobre el Yo, promovido así al rango de ombligo del mundo, la terapia psi, por más que esté teñida de corporeidad y de filosofía oriental, genera una figura inédita de Narciso, (...) Narciso obsesionado por él mismo no sueña, no está afectado de narcosis, trabaja asiduamente para la liberación del Yo, para su gran destino de autonomía de independencia.”*<sup>55</sup>

Simone Weil, en cambio, hace referencia a la cultura oriental cuando se refiere a la posible liberación de pensamientos superfluos a partir de la “descreación” voluntaria del yo. Entonces, a través de la atención en el *vacío*, sería posible que el ser humano llegue a una experiencia espiritual, quedando el *vacío* como medio de liberación.

Queda la significación del *vacío* en ambos autores con algunas coincidencias y diferencias. Podría decirse que el *vacío* queda como una metáfora al “lugar”, en un caso como a la falta de un dónde enfocar la atención, quedando esta en el *vacío*, en la nada, en el infinito. Por otro lado, el uso del término *vacío* podría quedar como el dónde, como el “lugar” donde se deposita un anhelo, considerando que la posibilidad de respuesta y el tiempo de esta no está definido. Parecería haber una referencia al espacio exterior de la tierra, al cosmos, esto se propone por las características de infinitud, de imprecisión, de la falta de una exacta determinación de límites.

El *vacío* también quedaría relacionado a una falta o imposibilidad de respuesta a un deseo o sentimiento, a una insatisfacción emocional. Esto siempre como respuesta a la dominación social, relacionado a las exigencias del desarrollo económico, ya sea en su producción, como en el caso de la clase obrera expuesto por Simone Weil, como en su consumo, expuesto por Gilles Lipovetsky.

Finalmente, el *vacío* es referido como un recurso que llevaría a una liberación espiritual, como un medio a una experiencia mística, que es de elección libre, que no es fácil lograr y en el que la experiencia de la misma no está garantizada.

---

<sup>55</sup> Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción de Joan Vinyoli y Michele Pendax. Editorial Anagrama. Barcelona. 2002. Pág. 54.

**3**

**LA EXPERIENCIA DE  
LO ESPACIAL**

*“La belleza hace el vacío —lo crea—,  
tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella  
viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver,  
dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre,  
a ese ser que de la belleza participa.  
Y que le pide siempre un cuerpo, su trasunto,  
del que por una especie de misericordia  
le deja a veces el rastro: polvo o ceniza.  
Y en vez de la nada, un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez,  
sombra de la faz de la belleza cuando parte.  
Mas la belleza que crea ese su vacío, lo hace suyo luego,  
pues que le pertenece, es su aureola,  
su espacio sacro donde queda intangible.”<sup>56</sup>*

**-María Zambrano**

El presente capítulo se enfoca en explorar la relación sujeto – objeto. En una primera parte se abarca el tema desde una visión objetiva y general, tocando temas que se creen relevantes desde la psicología, como los son la experiencia y percepción. Luego, desde una mirada más filosófica, se indaga sobre la experiencia corporal de lo espacial, esto con una visión más orientada al mundo de las sensaciones y significaciones. Por último, teniendo ya un panorama amplio sobre el tema, se orienta la búsqueda a lo específico, retomando así el vínculo *vacío* – espacio, con un enfoque más direccionado a la experiencia del *vacío*.

---

<sup>56</sup> Zambrano, María. *Claros del Bosque*. Cátedra. 2011. Madrid. Pág. 12.

### 3.1.\_ La experiencia sensorial

#### i. La experiencia

En un primer encuentro con el vocablo “experiencia”, se recurre al libro del sociólogo mexicano Armando Cisneros, “*El sentido del espacio*”<sup>57</sup> donde se encuentran algunas nociones sobre el término.

Por ejemplo, señala que para el filósofo Immanuel Kant, el conocimiento surge de la experiencia: “...*los hombres no entendemos por la experiencia empírica sola, entendemos porque podemos entender, por las facultades que tenemos para el saber y, en particular, para el saber científico. No se trata de la razón a secas, se trata de facultades específicas de la razón pura que habría que descubrir*”<sup>58</sup>, esta forma de conocer el mundo es a la que llamó trascendental.

No tan de acuerdo con Kant se encuentra la llamada “experiencia sensible” de David Hume, la cual indica que si todo conocimiento parte de la experiencia, sólo puedo conocer lo que mi experiencia establece, creando las bases de la ciencia objetiva, y paradójicamente, la relatividad del conocimiento.

De estos conceptos sobre la experiencia, se podrían identificar algunos elementos que intervienen en ella, por ejemplo, en el pensamiento de Kant se puede ver cierto desapego con los objetos que se experimentan y un mayor interés en el sujeto que experimenta, o más bien en el modo en cómo experimenta, lo cual permitiría al ser humano obtener conocimientos, pero lo que le discute Hume es que, si la experiencia es el origen del conocimiento, también sería su límite.

La relatividad que indica Hume, subraya la dependencia de todo conocimiento humano respecto a factores externos, principalmente la influencia del medio, de la época, la pertenencia de un determinado círculo cultural y los factores determinantes contenidos en él. Quedando así, la experiencia del ser humano definida de cierta manera por los diversos factores de la cultura de la que proviene.

---

<sup>57</sup> Cisneros Sosa, Armando. *El sentido del espacio*. Miguel Angel Porrúa, México, 2006. Pp136.

<sup>58</sup> *Ibidem*. Pág. 5.

En una segunda búsqueda sobre el tema de la experiencia, se recurrió al “*Diccionario de Filosofía*”<sup>59</sup> de Nicola Abbagnano, el cual indica:

*El término tiene dos significados fundamentales:*

*1) La participación personal en situaciones repetibles, como cuando se dice: “x tiene experiencia de S”, en donde se entiende por S cualquier situación o estado de cosas que se repite con suficiente uniformidad para dar a x la capacidad de resolver algunos problemas;*

*2) El recurso a la repetición de ciertas situaciones como medio para examinar cuáles sean las soluciones que permiten, como cuando se dice: “La experiencia ha dado razón a x”, o bien “La proposición p es verificable por la experiencia.”*

Estas concepciones refieren principalmente a la experiencia como a una práctica frecuente de actividades, situaciones y, por otro lado, a una metodología empírica. Se podría reconocer y rescatar que ambas tienen un elemento en común: la repetición, la cual parecería permitir o brindar de cierta capacidad al sujeto para identificar situaciones, resolverlas o verificarlas.

Ahora bien, este elemento, la repetición, parecería jugar un papel importante en la experiencia del ser humano, ya que, lo vivido previamente y la conservación de esta en su memoria, lo ayuda a conocer y/o reconocer los diversos entornos en los que se desarrolla. El psicólogo ruso Lev Vygotski menciona que “*el principio orgánico de esta actividad reproductora o memorizadora es la plasticidad de nuestra sustancia nerviosa, entendiendo por plasticidad la propiedad de una sustancia para adaptarse y conservar las huellas de sus cambios*”<sup>60</sup>. El cerebro sería el órgano encargado de almacenar las experiencias de la vida, y a su vez permitiría la capacidad adaptativa del ser humano. De esto se podría entender que la capacidad almacenadora del cerebro permitiría conocer el entorno inmediato reconociendo los elementos ya registrados previamente, y de encontrarse el ser humano ante una situación nueva, despertaría entonces la reacción adaptadora.

---

<sup>59</sup> Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, México: FCE, 1993. Pág. 495.

<sup>60</sup> Vigotsky, Lev. *La imaginación y el arte en la infancia*. Ediciones Akal. Madrid 1986. Pág. 2.

Además de esta capacidad de almacenamiento y adaptación Lev Vigotsky indica que el cerebro tiene una capacidad combinadora:

*“El cerebro no sólo es un órgano capaz de conservar o reproducir nuestras pasadas experiencias, sino que también es un órgano combinador, creador; capaz de reelaborar y crear con elementos de experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos. Si la actividad del ser humano se limitara a reproducir el pasado, él sería un ser vuelto exclusivamente hacia el ayer e incapaz de adaptarse al mañana diferente.”<sup>61</sup>*

Sería a través de esta capacidad combinadora del cerebro por la cual el ser humano es capaz de unir elementos de sus experiencias previas y así poder imaginar, esto es, crear una idea o una imagen. Esto permitiría que el ser humano no viva en el pasado, si no que proyecte su futuro a partir de la imaginar un cambio, y así poder interactuar con su entorno, modificándolo.

Pero cuando Vigotsky se refiere a experiencias previas, abarca también un conocimiento proveniente de lo sociocultural, que se daría también a través de herramientas que brinda la sociedad. En otras palabras, cuando se trata de imaginar la llegada del ser humano a la luna, el proceso mental no se limita a recobrar sólo elementos de experiencias vividas personalmente, ya que también se recuperan imágenes o ideas relacionadas al tema, pero adquiridas a través de libros, historias, imágenes, etc. Esto haría posible que el ser humano pueda formar una idea o una imagen de dicho suceso. Se pone como ejemplo un extracto del libro *“Las Ciudades Invisibles”* de Ítalo Calvino:

*“Si Armilla es así por incompleta o por haber sido demolida, si hay detrás un hechizo o sólo un capricho, lo ignoro. El hecho es que no tiene paredes, ni techos, ni pavimentos: no tiene nada que la haga parecer una ciudad, excepto las cañerías del agua, que suben verticales donde deberían estar las casas y se ramifican donde deberían estar los pisos: una selva de caños que terminan en grifos, duchas, sifones, rebosaderos. Contra el cielo blanquea algún lavabo o bañera u otro artefacto, como frutos tardíos que han quedado colgados de*

---

<sup>61</sup> Vigotsky, Lev. *La imaginación y el arte en la infancia*. Ediciones Akal. Madrid 1986. Pág. 2.

*las ramas. Se diría que los fontaneros han terminado su trabajo y se han ido antes de que llegaran los albañiles; o bien que sus instalaciones indestructibles han resistido a una catástrofe, terremoto o corrosión de termitas.*<sup>62</sup>

Probablemente quien lea o escuche estas líneas le sea posible crear una imagen o idea mental de la ciudad descrita por Italo Calvino, a pesar de que pertenece a la mente fantasiosa del autor. Y si esto es posible es gracias a que los referentes individuales que aparecen en la descripción, han sido parte de experiencias pasadas, es decir, no necesariamente experimentadas de primera mano, pero si hay un reconocimiento de ciertos elementos a través de lo aprendido anteriormente por lo sociocultural del entorno.

Respecto a esto Vigotsky menciona que una “...*forma de relación de fantasía y realidad consiste en que toda elucubración*<sup>63</sup> *se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior del ser humano. Sería un milagro que la imaginación pudiese crear algo de la nada, o dispusiera de otras fuentes de conocimiento distinta de la experiencia pasada.*<sup>64</sup> Entonces, si bien es probable que las imágenes mentales individuales de Armilla contengan elementos en común, es también muy probable que la composición particular del conjunto de esta ciudad varíe significativamente de persona en persona. Así mismo, la complejidad de creación de la imagen e idea estaría relacionada a la cantidad y diversidad de experiencias vividas por el ser humano.

Se podría decir entonces, que la capacidad de experimentar el presente depende de todo lo aprendido y vivido anteriormente, y que la mente está preparada para afrontar nuevas situaciones, adaptarse a ellas o en todo caso modificar el presente con una visión futura a base de la creación de ideas o imágenes con elementos abstraídos y combinados del pasado.

---

<sup>62</sup> Calvino, Ítalo. *Las ciudades Invisibles*. Ediciones Siruela. Madrid. 2007. Pág.25.

<sup>63</sup> Elucubrar: Elaborar una divagación complicada y con apariencia de profundidad. Diccionario de la lengua española. “**elucubrar**”. Recurso en línea. Recuperado el 01 de mayo de 2018 en: <http://dle.rae.es/?id=EYsDUi0>

<sup>64</sup> Vigotsky, Lev. *La imaginación y el arte en la infancia*. Ediciones Akal. Madrid 1986. Pág. 5.

## ii. La Percepción

La percepción ha sido estudiada por la psicología por años, y la concepción de ésta ha sido acogida por diversas teorías psicológicas. Por ejemplo, la teoría transaccional considera la percepción como una transacción, esto se referiría "*un suceso que tiene lugar entre el organismo y el ambiente y que, por lo tanto, no puede ser reducido ni a la acción del objeto o del sujeto, ni a la acción recíproca de los dos. Como transacción la naturaleza de la percepción resulta de la situación total en que tiene lugar y tiene sus raíces tanto en la experiencia pasada del individuo como en sus expectativas futuras*"<sup>65</sup> Si bien esta teoría no le da el protagonismo al sujeto que percibe, ni al objeto percibido, sí reconoce como factor importante la experiencia anterior del que percibe así como sus expectativas futuras, esto último, se podría referir a la capacidad adaptativa del ser humano.

El psicólogo Charles Holahan, autor del libro "*Psicología ambiental: Un enfoque general*."<sup>66</sup> define la percepción como un proceso psicológico (estudiado por la psicología ambiental<sup>67</sup>) por el cual los diversos estímulos ambientales con que se encuentra un individuo se organizan para formar un cuadro coherente e integrado al mundo. El ambiente proporciona a los individuos tal cantidad de información perceptual que es imposible procesarla toda de inmediato. Simultáneamente llega a través de los diferentes órganos sensoriales, por lo que en un mismo instante recibe tanto información central como periférica. Es por eso que la experiencia motora es un aspecto importante de la percepción ambiental. Esta interacción con el ambiente proporciona al individuo una gran variedad de señales sensoriales o de retroalimentación.<sup>68</sup>

Sería entonces la capacidad adaptativa del ser humano la que participa activamente en la interrelación del ambiente físico con la experiencia humana. La información perceptual

---

<sup>65</sup> Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, México: FCE, 1993. Pag. 906.

<sup>66</sup> Holahan, Charles. *Psicología ambiental. Un enfoque general*. Limusa; México; 2012; Pp. 384.

<sup>67</sup> Psicología ambiental: Es un área de la psicología cuyo foco de investigación es la interrelación del ambiente físico con la conducta y la experiencia humana. Los escenarios que rodean y sustentan nuestra vida diaria ejercen una gran influencia en la manera de pensar, sentir y comportarnos. La psicología ambiental se caracteriza por la importancia que le atribuye a los procesos de adaptación. Robert White (1974) sostiene que la adaptación debe definirse ampliamente para abarcar todos los procesos que se presentan al interactuar los organismos vivos con su ambiente. Donde estos organismos vivos tienen una participación activa en el proceso de adaptación. Holahan, Charles. *Psicología ambiental. Un enfoque general*. Limusa; México; 2012; pág. 19-109

<sup>68</sup> Holahan, Charles. *Psicología ambiental. Un enfoque general*. Limusa; México; 2012; pág. 19-109

llega a través de diferentes órganos sensoriales y esto se da por lo general de manera inconsciente. En esta interpretación de la experiencia participa principalmente la memoria, responsable del almacenamiento, la organización, la reconstrucción de imágenes de las características ambientales que no están a la vista en el momento.

Esta reconstrucción mental se conoce en la psicología como conocimiento ambiental, que según Charles Holahan es uno de los descubrimientos más notables de la psicología ambiental. Se supone, que cada individuo tiene un "mapa mental" o "cognoscitivo", personal y único del ambiente. Una de las funciones del estudio a través de estos mapas cognoscitivos es la de proporcionar una base para la comunicación social referente al ambiente físico.

Una característica central de una ciudad es que sus habitantes están ligados por un sistema de símbolos compartidos y un modo común de comunicación. Además, comparten una imagen pública, que se define como *"el cuadro mental común que comparte la mayoría de los habitantes de una ciudad"*<sup>69</sup>. La claridad de la imagen pública depende del número de características que puedan ser reconocidas comúnmente por sus habitantes.<sup>70</sup>

Se entendería entonces que la percepción es una experiencia individual y a su vez colectiva, ya que, la mente del ser humano, al relacionarse con el entorno usa las experiencias pasadas y realiza combinaciones mentales de lo vivido, pero a su vez, hay elementos culturales comunes en las personas que pertenecen a una misma sociedad. Siendo así de gran importancia tanto la experiencia acumulada por el ser humano como la configuración del entorno en que este se desarrolla. Podría ser entonces que la percepción del entorno y los significados que se le atribuyan dependan del ambiente sociocultural, pero que, a su vez, esta valoración social pase por un filtro compuesto por las experiencias personales del individuo que percibe.

---

<sup>69</sup> Charles Holahan citando a David Lynch. <sup>69</sup> Holahan, Charles. *Psicología ambiental. Un enfoque general*. Limusa; México; 2012; pág. 86.

<sup>70</sup> Holahan, Charles. *Psicología ambiental. Un enfoque general*. Limusa; México; 2012; pág. 19-109

### iii. La experiencia perceptiva en función de las sensaciones

El filósofo Merleau Ponty, en su libro *Lo visible y lo invisible*, señala que el ser humano cuenta con una certeza intuitiva de su realidad “*Nosotros vemos las cosas mismas, el mundo es eso que vemos*”<sup>71</sup> “*(...) el mundo es eso que yo percibo*”<sup>72</sup>, a lo que nombra fe perceptiva, se podría deducir que eligió la palabra “fe”, debido a que el ser humano apoyado en esta confianza tiene la seguridad de su realidad física y de que esta forma parte de algo más grande, sin embargo, la labor de profundizar sobre todo esto se vuelve en una tarea compleja. Es así que con el apoyo de este autor se intentará guiar a esa “fe”, a un entendimiento más profundo.

La reflexión del autor sobre la percepción no se limita a la situación de relación sujeto – objeto. Si bien coloca al cuerpo como el que permitiría la percepción, menciona que este, junto con los sentidos y el poder del uso de un lenguaje brinda elementos medidores del mundo, siendo así el cuerpo el que daría dimensiones con las que este se relacionaría con el Ser.

Así mismo, menciona que al momento en que la percepción aparece, el ser humano como cuerpo, desaparece, es decir, instintivamente no se capta percibiendo, para entender esto se coloca un ejemplo del libro:

*“Si mi mano izquierda toca mi mano derecha y quiero de pronto captar con mi mano derecha el trabajo de mi mano izquierda en el acto de tocar, esa reflexión del cuerpo sobre sí siempre aborta en el último instante: en el momento en que siento mi mano izquierda con la derecha dejo de tocar en la misma medida mi mano derecha con la mano izquierda”*<sup>73</sup>

A partir de esto se entiende que, se pueden dar una de dos situaciones, o el ser humano que fija su mirada en un objeto, desaparece él como ser en este acto perceptivo,

---

<sup>71</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Traducido por Estela Consigli y Bernard Capdevielle.. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina. 2010. Pág. 17.

<sup>72</sup> *Ibidem*. Pág. 21.

<sup>73</sup> *Ibidem*. Pág. 22.

o se fija en el mismo percibiendo, quedando así de inmediato el objeto en un segundo plano, ya no se le percibe, ya no se ve realmente, aunque la mirada no se desprenda de este. Pero entonces esto no se trataría de una capacidad de percibir un objeto a la vez, se trataría de que o la percepción se fija en uno mismo, apareciendo así uno como ser, o se fija en el exterior, desapareciendo uno como ser, y, aun desapareciendo como ser, todo se percibe a base de las propias dimensiones.

Se abre el cuestionamiento de que, si la medida del mundo es el propio ser, la percepción de los otros no puede influir en la propia o viceversa, ante esto el filósofo francés menciona que *“Los mundos privados comunican, que cada uno de ellos se da a su titular como variante de un mundo común. La comunicación hace de nosotros los testigos de un único mundo”*<sup>74</sup> Entonces, si bien la percepción de otras personas no permite la propia, o, mejor dicho, no la soluciona, la capacidad de comunicación permite que los seres humanos se sepan parte de un único mundo. Es decir, si bien la propia experiencia del Ser se enlaza a ella misma, a través del lenguaje, se enlaza a la de los demás, más no la determina, dando así una única experiencia dentro de un único Ser.

Con esto se entendería que, si bien hay un mundo o una variante del mundo para cada uno, los seres humanos sabrían que son parte de uno mismo. Esta diferenciación entre el propio mundo y el de los demás podría darse porque la percepción no siempre es precisa y exclusivamente objetiva. Merleau Ponty pone un ejemplo al respecto: *“Yo creía ver sobre la arena un pedazo de madera pulida por el mar y era una roca arcillosa”*<sup>75</sup> Esto explicaría lo que la propia experiencia en el mundo habría enseñado, la capacidad motora entra en juego, se sabe que esta ayudará a percibir el objeto correctamente, y que, además de mirarlo a cierta distancia, uno se podría acercar, volverlo a ver ya en cercanía, tocarlo, etc.

Así mismo esto explicaría que la primera interpretación, así como la segunda son fruto de una combinación de experiencias pasadas con los elementos identificados y/o relacionados en cuestión, ya que, para creer haber percibido un pedazo de madera pulida, ya se debería haber tenido cierto contacto con este elemento previamente.

Esto significaría que lo que cada uno piensa que percibe son variaciones de la misma cosa: *“La des-ilusión es la pérdida de una evidencia sólo porque es la adquisición*

---

<sup>74</sup> *Ibidem. Pág. 24.*

<sup>75</sup> *Ibidem. Pág. 46.*

de otra evidencia (...) la realidad no pertenece definitivamente a ninguna percepción particular”<sup>76</sup>. Ante esto se podría decir que la primera idea de percepción no se elimina, sino que se transforma, quedando así toda percepción en calidad de probable y mutable. Esto explicaría la variación del mundo en cada persona en particular, ya que, con mayor cantidad de experiencias las percepciones se transforman.

Es el entendimiento de las variaciones de un mismo mundo en el que se desenvuelve el concepto de lo visible y lo invisible se podría decir que cuando se trata de del primer término, se hace referencia a lo tangible, y que: “*más allá de la divergencia de los testimonios, a menudo es fácil restablecer la unidad y la concordancia del mundo.*”<sup>77</sup> En cambio, cuando se trata de lo invisible “*parece más bien que los hombres viven cada uno en su islote, sin que haya transacción de uno a otro, y nos sorprendería que alguna vez se pongan de acuerdo sobre algo*”<sup>78</sup>

Se sugeriría entonces, que lo invisible se referiría al mundo de los pensamientos, de las significaciones, de aquello que nadie ve, sino que entra al sistema con el sentir, a través de las sensaciones, las cuales están relacionadas también con la percepción. Y por otro lado lo visible, se referiría a lo tangible, a lo que se ve, a una percepción dirigida a una atención directa a los objetos. Lo invisible quedaría entonces como la significación del mundo visible.

Así mismo parecería que existe una mayor posibilidad de concordancia, en la percepción objetiva de las cosas, por ejemplo, si dos personas perciben una pared de ladrillo color rojo de tres metros de altura por un metro de ancho, habría mayor oportunidad de concordar en que el color es rojo, que su materialidad es opaca, que es un límite (ya que no se puede atravesar) y que su orientación es vertical. Y a su vez habría menor oportunidad de concordancia en la rojez del rojo, en el significado de este color (pasión, peligro, fuerza, etc.), si la disposición de la pared representa una demarcación del espacio, una llamada de atención, etc. Ahora, ambas percepciones, de lo visible y lo invisible, dependería también del contexto en que se encuentre dicha pared, y de las experiencias pasadas que se han tenido con elementos similares o iguales.

---

<sup>76</sup> *Ibídem.*

<sup>77</sup> *Ibídem. Pág. 25.*

<sup>78</sup> *Ibídem. Pág. 25-26.*

Es entonces, que, en base a la experiencia del ser en el mundo, el ser humano va formando un sistema de significaciones cuyas relaciones no necesitan ser especificadas para ser utilizadas. Ya que posee una “sedimentación” de las operaciones mentales que permiten contar con los conocimientos ya adquiridos sin la necesidad de rehacerlos o revivirlos cada momento. Y cuando el ser humano se enfrenta a nuevas significaciones, su conocimiento previo se integra, se enriquece y se reorganiza. La sensación, que estaría directamente relacionada con la percepción también sería una reconstitución, ya que “*supone en mi los sedimentos de una constitución previa*”<sup>79</sup> los cuales han generado una adaptación del cuerpo.

Ahora bien, toda sensación sería espacial ya que, “(...) *como contacto primordial con el ser (...) o como coexistencia del sensor y lo sensible, es ella misma constitutiva de un medio de coexistencia, eso es, de un espacio.*”<sup>80</sup> Con lo cual se puede pensar que, siendo la sensación así como la percepción, de carácter espacial, la existencia humana también se podría definir como tal, ya que la vida del ser humano no puede ser desligada de su relación con el espacio, es decir, el ser humano necesita el espacio para poder desenvolverse en él, convirtiendo a la espacialidad como medio de la vida humana.

Merleau Ponty define a la sensación como una de las superficies de contacto con el ser, como una estructura de conciencia. Las sensaciones se ofrecerían al ser con una fisionomía motriz, y estas estarían envueltas en una significación vital. “*Se sabe, desde tiempo, que hay un “acompañamiento motor” de las sensaciones, que los estímulos desencadenan “movimientos nacientes” que se asocian a la sensación o a la cualidad y forman un halo alrededor de la misma, que “el lado perceptivo” y el “lado motor” del comportamiento se comunican.*”<sup>81</sup>

Pero lo sensible, además de tener una significación motriz y vital, se le propone al ser humano desde un punto determinado en el espacio, y si el ser humano es capaz, lo recoge a través de su cuerpo convirtiendo así a la sensación en la unión entre lo sensible y el sensor. Pero habría que aclarar que “(...) *el sensor y lo sensible no están uno frente al otro como dos términos exteriores, ni es la sensación una invasión de lo sensible en el*

---

<sup>79</sup> *Ibidem. Pág. 231.*

<sup>80</sup> *Ibidem. Pág. 236.*

<sup>81</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducción Jem Cabanes. Editorial Planeta – Agostini. Barcelona, España. 1984. Pág. 225.

sensor<sup>82</sup>. En la relación entre el sujeto de la sensación y lo sensible "(...) *no puede decirse que uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro el paciente, que uno dé sentido al otro. Sin la exploración de mi mirada o de mi mano, y antes de que mi cuerpo sincronice con él, lo sensible no pasa de ser una vaga solicitud.*"<sup>83</sup> Según lo descrito, la sensación quedaría en parte como un acto intencional y el objeto quedaría determinado como una cosa posiblemente identificable por un sujeto, pero una vez dada la relación, el protagonismo no es ni del sensor ni del sensible, sino de la situación total en que se da la relación misma.

Si bien se está indicando que hay una cierta intencionalidad en la experiencia de la percepción y sensaciones, es importante recalcar que en la vida cotidiana las sensaciones que se presentan al percibir el mundo se dan de una forma espontánea, esto en el sentido que, se tiene un flujo de experiencias que se relacionan y se entienden una a otra simultáneamente. Esto se daría ya que "*una primera percepción sin fondo es inconcebible. Toda percepción supone cierto pasado del sujeto que percibe, y la función abstracta de percepción, como reencuentro de los objetos, implica un acto más secreto por el que nosotros elaboramos nuestro medio.*"<sup>84</sup> Sin embargo, la experiencia y su consecuente sedimentación de las operaciones mentales podrían generar "percepciones ambiguas", que serían "*aquellas a las que damos un sentido nosotros mismos por la actitud que adoptamos, o que responden a unas cuestiones que nos planteamos.*"

Esto hace resaltar la idea en que en la relación sujeto – objeto las experiencias previas del ser humano y el contexto en que se encuentra influirían en la percepción fenomenológica de las cosas, esto es, a la significación que se le dan a las imágenes del mundo. Quedando así una separación entre el *qué* es lo se percibe, relacionado a la visión, a lo objetivo, y el *cómo* es que se percibe, relacionado al sentir, a la significación que se le adjudican a las cosas. Es interesante rescatar que esto último no dependería solamente de las experiencias previas del ser humano, y de cómo estas fueron experimentadas, sino también de la actitud que adopta al sentir el mundo en el que se encuentra.

---

<sup>82</sup> *Ibídem.* Pág. 229.

<sup>83</sup> *Ibídem.*

<sup>84</sup> *Ibídem.* Pág. 296.

## 3.2\_ La vivencia corporal de lo espacial

### i. La espacialidad del cuerpo

Según el filósofo fenomenólogo Merleau - Ponty, en su libro "*Fenomenología de la Percepción*"<sup>85</sup>, el mundo le es dado al ser humano a través de las partes de su cuerpo en un vínculo que se podría comparar con el existente entre las partes de su cuerpo. "*El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema*"<sup>86</sup> Con esto, Ponty parecería querer establecer que los humanos junto con el mundo son parte de un conjunto, pero no en el sentido de que el mundo necesite a los humanos para tener vida en él, sino por el contrario, así como el corazón necesita del cuerpo para su funcionamiento, el cuerpo necesita del mundo para su desenvolvimiento. Es entonces, el cuerpo el medio por el cual el ser humano percibe y conecta con el medio a su alrededor, por lo que "*el cuerpo es el vehículo del ser – del – mundo*"<sup>87</sup> y "*somos del mundo por nuestro cuerpo*"<sup>88</sup> ya que es sólo a través de este que se permite su experiencia.

Una parte primordial que permitiría conocer el mundo sería la visión. La mirada, sería uno de los principales medios para acceder a los objetos que se disponen en el campo en que uno se encuentra. Mirar un objeto sería de alguna forma ir a habitarlo<sup>89</sup> ya que en la medida en que se fija la mirada en un objeto estos se convierten en moradas abiertas a la visión y, aunque uno no esté físicamente dentro de ellas, estaría virtualmente situadas en estas. Así mismo, aunque se fije la mirada en un objeto central, ocasionando que el resto del paisaje y los objetos que este contiene se desdibujen, estos, no dejan de estar presentes y le atribuyen cualidades visibles al objeto que la mirada habita.

Se sugeriría entonces que no hay objeto único u objeto aislado, cada objeto se encuentra dentro de un contexto formando un sistema y cada uno de ellos dispone de los demás, a la vez que influye en estos. Y al mismo tiempo si el ser humano fija su atención en un objeto específico, todos los demás dentro del mismo contexto pasan a un segundo

---

<sup>85</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducción Jem Cabanes. Editorial Planeta – Agostini. Barcelona, España. 1984. Pp. 469.

<sup>86</sup> *Ibidem*. Pág. 219.

<sup>87</sup> *Ibidem*. Pág. 100.

<sup>88</sup> *Ibidem*. Pág. 222.

<sup>89</sup> *Ibidem*. Pág. 88.

plano, y aun así, aún desvanecidos de la atención humana cargan al objeto de atención de cualidades específicas.

Pero si el mundo es un sistema de objetos, y los seres humanos forman parte de este, el cuerpo también podría calzar en la calificación de objeto similar al resto. Ante esta proposición, la psicología clásica trata de marcar una diferencia entre el objeto que se percibe y el ser, siendo que este último se percibe constantemente mientras que, a través del movimiento, el ser humano se puede alejar y/o acercar a una gran variedad de objetos.

Ante esto surge el cuestionamiento que, si el ser humano se percibe constantemente y a la vez percibe el exterior constantemente, tal vez esto podría cambiar en el sentido de en qué se fija la atención. Esto es, si al mirar un paisaje, se fija la mirada y la atención en percibir un objeto en específico, en segundo plano quedaría el contexto dentro del cual se encuentra el objeto y a su vez uno como ser. En cambio, si la atención se fija en el yo, en el propio ser percibiendo, quedaría entonces, en segundo plano, todo lo que se encuentre en el exterior. Se utiliza el término “segundo plano”, porque todo lo contenido en este no desaparece de la percepción, ya que sigue influyendo y brindando cualidades al objeto de atención.

Ahora, si bien el ser humano observa a los objetos con el cuerpo, no es capaz de observar el propio, al menos no en su totalidad, y ni siquiera a través de un espejo, ya que el reflejo que observamos sería una imagen de lo que es su cuerpo, mas no *su* cuerpo: “*El cuerpo no es, pues un objeto exterior cualquiera, con la sola particularidad que siempre estaría ahí. Si es permanente, es de una permanencia absoluta que sirve de fondo a la permanencia relativa de los objetos eclipsables, los verdaderos objetos*”<sup>90</sup>. Además de esta permanencia absoluta con el propio cuerpo, la forma en que se le percibe se daría como un todo, ya que el concepto que se tiene de él es el de un conjunto indiviso, y, el ser humano conoce la ubicación de sus propios miembros “*(...) gracias a un esqueleto corpóreo en el que todos están envueltos.*”<sup>91</sup>

Pero, así como el resto de los objetos con los que se cohabita, el cuerpo está ligado a un mundo, a un espacio en el cual existe, por lo que: “*nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio.*”<sup>92</sup> Con lo cual se puede pensar que si este es del espacio

---

<sup>90</sup> *Ibidem*. Pág. 110.

<sup>91</sup> *Ibidem*. Pág. 115.

<sup>92</sup> *Ibidem*. Pág. 165.

porque le pertenece y se desenvuelve en este, se podría hablar entonces de una espacialidad corpórea.

Según Ponty esta espacialidad se diferencia a la de los objetos exteriores ya que no es una espacialidad de posición, sino de situación, ya que el cuerpo se revela en relación a una cierta tarea actual o posible. Por ejemplo, si estando de pie, una persona sostiene una pipa con su mano, sabría dónde está su pipa y por consiguiente también sabría dónde está su mano, su brazo, su cuerpo, por lo que *“la palabra “aquí”, aplicada a su cuerpo no designa una posición determinada con respecto a otras posiciones o con respecto a unas coordenadas exteriores, sino a la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto.”*<sup>93</sup> Y aunque se perciba el propio cuerpo constantemente como un todo indiviso, es su capacidad de polarización la que permite realizar las tareas que se le presentan, es decir, el ser existe hacia sus tareas, existe hacia los objetos y a la vez se recoge en sí mismo para alcanzarlas.

De esto se entendería que este “aquí” del cuerpo relacionado a sus propias coordenadas daría como punto central un eje cambiante y determinado por el lugar que el ser humano se desenvuelve. Entonces el ser humano tendría dos sistemas de direcciones, el primero compuesto por las coordenadas terrestres y puntos cardinales que permiten la ubicación y orientación de un punto en la superficie terrestre, y el otro sistema de ejes que estaría relacionado con el cuerpo humano, cuyas direcciones se darían por la relación del ser humano y el espacio en que se encuentra. Se podría decir entonces que de estos dos sistemas el más importante serían las coordenadas propias, ya que estas son de permanencia absoluta en el ser y es a partir de estas que se puede ubicar en el sistema general de las líneas imaginarias de la superficie terrestre.

Según Merleau – Ponty el espacio exterior sería el fondo o el *vacío* en el que el objeto puede aparecer, objeto el cual es objetivo de acción, la cual se lleva a cabo a través del movimiento del cuerpo. Es por este motivo que no se debería reducir el concepto de espacio como un simple medio contextual dentro del cual las cosas están dispuestas, sino que se debería considerar al espacio como *“el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Eso es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas (...) deberíamos pensarlo como el poder universal*

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*

de sus conexiones.”<sup>94</sup> El movimiento del cuerpo sería entonces un medio por el cual el cuerpo habita el espacio, y el campo perceptivo sería la forma por la cual se establece contacto con el espacio, con el mundo, lo que permitiría arraigarse a este.

Ahora bien, la existencia del ser, no se daría de una manera objetiva, más bien se desarrollaría desde lo fenomenal: *“No es nunca nuestro cuerpo objetivo el que movemos, sino nuestro cuerpo fenomenal; y lo hacemos sin misterio, pues es ya nuestro cuerpo, como potencia de tales y cuales regiones del mundo, el que se erguía hacia los objetos por coger y los percibía.”*<sup>95</sup> Para explicar esto, el filósofo francés da un ejemplo de un estudio psicológico sobre la ceguera psíquica. Bajo esta condición, el enfermo no puede realizar movimientos no dirigidos a una situación efectiva, en otras palabras, no puede mover a petición sus extremidades ni puede describir la posición de su cuerpo o de sus miembros. Sin embargo, si es capaz, aún con los ojos cerrados, realizar los movimientos habituales para él, es decir, puede ejecutar los movimientos necesarios para vivir. Es por esto que, si se le solicita señalar su nariz, es incapaz de lograrlo o le cuesta mucho esfuerzo, sin embargo, si le pica un mosquito realiza el movimiento para rascarse inmediatamente. Esto se daría debido a que:

*“El enfermo picado por un mosquito no ha de buscar el punto picado, lo encuentra en seguida porque no se trata para él, de situarlo con respecto a unos ejes de coordenadas en el espacio objetivo, sino de llegar con su mano fenomenal a un cierto lugar doloroso de su cuerpo fenomenal, y que, entre la mano como potencia de rascar y el punto picado como punto que rascar, se da una relación vivida dentro del sistema natural del propio cuerpo.”*<sup>96</sup>

En el movimiento espontáneo el enfermo no tiene una consciencia objetiva ni del estímulo ni de la reacción, es la habitud de su cuerpo lo que lo hace poseedor del mismo, por lo que esta acción en conjunto está dentro del orden de lo fenomenal. Pero si bien la

---

<sup>94</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducción Jem Cabanes. Editorial Planeta – Agostini. Barcelona, España. 1984. Pág. 258.

<sup>95</sup> *Ibidem*. Pág. 123.

<sup>96</sup> *Ibidem*. Pág. 122.

mayoría de los humanos puede realizar movimientos a petición, la mayoría de las acciones y percepciones que tendría en el transcurso de su existencia no serían objetivizadas ni pensadas detenidamente. En su mayoría, la experiencia del mundo es un encuentro con datos sensibles ya experimentados, sobre unos signos poseídos anteriormente, sólo que cada vez esta lectura se hace con mayor rapidez.

## ii. El espacio vivencial

El filósofo alemán Otto Friedrich Bollnow en su libro "*Hombre y espacio*" explora lo que él denomina el *espacio vivencial*, el cual, se distingue al espacio objetivo, matemático, se trata "*del espacio mismo en la medida en que el hombre vive en él y con él, del espacio como medio de la vida humana*"<sup>97</sup> En este sentido, se refiere a la espacialidad de la existencia humana, ya que la vida del ser humano no puede ser desligada de su relación con el espacio, el ser humano necesita el espacio para poder desplegarse en él. Ahora bien, para que se permita el desplazamiento del ser humano, esta espacialidad tendría que tener cierta cualidad, es decir, el *vacío* tendría que estar presente para que surja así, la posibilidad de movimiento y por lo tanto del desarrollo del ser humano.

A su vez, según lo que explica Bollnow, en la relación humano- espacialidad la actitud frente a esta juega un papel importante: "*La espacialidad es una definición esencial de la existencia humana. [...] El hombre está determinado en su vida siempre y necesariamente por su actitud frente a un espacio que le rodea*"<sup>98</sup> además Bollnow indica "*El espacio es más que el campo siempre constante de cognición objetiva y de actuación práctica [...] está más bien estrechamente relacionado con el aspecto afectivo y volitivo y en general con toda la disposición anímica del hombre*"<sup>99</sup>

Algunas diferencias importantes entre el espacio matemático y el espacio vivencial, es que el primero no tiene un punto natural de intersección de coordenadas ya que a través del desplazamiento de los ejes cualquier punto se puede convertir en punto central. En cambio, en el espacio vivencial, el punto central está determinado por el lugar del ser humano que está "vivenciando el espacio". Otra diferencia de este tipo es que en el espacio matemático no hay dirección que predomine ya que al realizar una rotación se puede convertir cualquier dirección del espacio en eje de coordenadas. En cambio, en el espacio vivencial el sistema de ejes está relacionado con el cuerpo humano y su postura erguida, las direcciones estarían dadas así por la relación del ser humano con el espacio.<sup>100</sup>

En ese sentido las direcciones delante y detrás como derecha e izquierda se modifican por la posición y/o giro del ser humano, pero arriba y abajo están condicionadas

---

<sup>97</sup> *Ibidem* Pág. 25.

<sup>98</sup> *Ibidem* Pág. 29, 30.

<sup>99</sup> *Ibidem* Pág. 334.

<sup>100</sup> *Ibidem* Pág. 24.

por la naturaleza, específicamente por la dirección de la gravedad, por lo que el eje vertical es inalterable y por él está determinado el plano horizontal, siendo estos elementos en conjunto “*el esquema más simple del espacio humano concreto*”<sup>101</sup>

Este principio estructural del espacio humano también conlleva una significación peculiar, ya que el ser humano necesita de la solidez de un suelo firme donde pueda desenvolverse y esta base le posibilita y significa la seguridad de la vida humana. Bollnow menciona:

*“Si carece de esta base, el hombre se despeña, y aunque sólo falte una parte de ella, cuando cerca de él se abre un abismo, en la pendiente abrupta de una montaña o en el borde sin protección de una torre, se apodera de él el vértigo, consecuencia de tener una base de sustentación insegura en esta postura. Le parece perder el equilibrio, caer a una profundidad sin límites; un miedo inenarrable se apodera de él, y cae de verdad sino consigue asirse a tiempo. Este fenómeno es fundamental para comprender la vida humana en su totalidad, pues el esquema espacial es a la vez válido (en sentido figurado) para la situación total del hombre.”*<sup>102</sup>

Este plano horizontal de base sólida también tiene otros sentidos figurados para explicar las diversas situaciones de la vida humana, por ejemplo, llegar al límite de un problema es estar en *el fondo del abismo*, o cuando es desmentida una cadena de mentiras, estas se *precipitan como un castillo de naipes*. Y no sólo se encuentran estas referencias espaciales en el arriba y abajo, por ejemplo, la dirección izquierda no destaca sobre la derecha y viceversa, en un sentido geométrico, sin embargo, traen consigo un valor distinto en la vida del ser humano. La derecha normalmente está relacionada con lo correcto, con el lado distinguido designado para la persona mayor, para la dama, para el invitado de honor. Mientras que levantarse con el pie izquierdo es símbolo de mal augurio.

---

<sup>101</sup> *Ibidem* Pág. 50.

<sup>102</sup> *Ibidem* Pág. 52-53.

Pero aquí lo importante no son los ejemplos que se puedan encontrar, sino el entender, que la situación espiritual de la existencia humana puede ser comprendida a partir de un esquema espacial, que, como dice Bollnow: "*lo espacial brinda la base para la comprensión del mundo espiritual*"<sup>103</sup> De esto se cuestiona que, si bien el ser humano otorga la espacialidad en que se desenvuelve de ciertas significaciones, estas varían acorde a lo objetos o a alguna predisposición interna del ser humano. Volviendo al ejemplo del color rojo, objetivamente se puede identificar el color, y el contexto de su ubicación ayudaría a darle ciertas cualidades, más la sensación que otorga y por ende la significación con la cual se identifica el objeto, podría variar según lo experimentado anteriormente con objetos similares o iguales, junto con la predisposición en que el ser humano fija su atención en el objeto.

La sensación del espacio y objetos estaría vinculada a la actitud del ser humano y con la disposición anímica de este. Por ejemplo, la calidad de estrechez y amplitud no se debería plantear bajo una escala objetiva ya que para lo que uno le parece estrecho, otro lo percibe como justo o hasta insuficiente. Pero está misma variación de concepción del espacio se podría presentar en la misma persona, según la actitud frente al espacio que su estado anímico le ofrezca. El ser humano "*cuando está sumido en honda tristeza, se acurruca en la estrechez de una caverna (...)*"<sup>104</sup> y cuando es "*(...) transportado por la alegría necesita, por el contrario, el espacio de despliegue de la amplitud libre, abierta.*"<sup>105</sup> Es por esto que el estado anímico, se convierte en un fenómeno clave para comprender el espacio vivencial y la relación entre objeto y sujeto.

El espacio podría contar con rasgos que le otorgarían cierto carácter formando un ambiente que es transmitido al ser humano que lo habita. "*Son especialmente las circunstancias atmosféricas las que influyen, alegres, luminosas, opresoras sobre el hombre. Y asimismo el hombre está internamente dominado por un estado anímico determinado, y es propenso a transferirlo al espacio que le rodea (...)*"<sup>106</sup>

Ante esto surge la duda sobre el constante debate sobre si las características espaciales determinan la actitud del ser humano, o la actitud de este es lo que determina la

---

<sup>103</sup> *Ibidem* Pág. 53.

<sup>104</sup> Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Traducción Jaime López de Asiain y Martín. Editorial Labor, S.A. Barcelona, España. 1969. Pág. 207.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ibidem*, Pág. 207-208.

significación que le da a cierto espacio. Al parecer Bollnow hace referencia a una duplicidad, es decir, tanto el ser humano es propenso de ser influido por el carácter de un ambiente al igual que es propenso a asignarle su estado anímico al espacio. Ante esto aparecen varios cuestionamientos, por ejemplo, si una persona en un estado anímico alegre, ingresa a un espacio oscuro y sombrío, no sería una regla universal que el ambiente en que se encuentre le cambie instantáneamente el estado anímico, sin embargo, podría captar la significación que se le dio al ambiente. Mientras que, si una persona sumida en la tristeza entra a este mismo ambiente, sentiría una empatía con el espacio y su estado anímico sería reforzado e impulsado por la atmósfera ofrecida.

### 3.3.\_ El vacío y su relación con lo espacial

#### i. Vacío, espacio, sitio y lugar.

Hasta el momento se han explorado ideas que contienen los términos espacio y *vacío*, con el fin de lograr un mejor entendimiento sobre estos. Pero se cree pertinente, explorar un poco más sobre los términos espacio y *vacío* y agregar los vocablos lugar y sitio ya que suelen usarse como sinónimos del término espacio, o con un significado relacionado a este.

El sociólogo mexicano Armando Cisneros, en su libro "*El sentido del espacio*"<sup>107</sup> cuestiona: "*¿Qué es el espacio? A primera vista no sabemos si es algo concreto o nebuloso producto de la imaginación. No lo podemos ver pero sabemos que está ahí, entre nosotros, como algo que podemos percibir e incluso medir. ¿Es posible definir aquello que nos rodea tan sutilmente, enredándose en el mundo?*"<sup>108</sup>

Es así que, Cisneros otorga una interesante reflexión, no necesariamente referida a ¿Qué es el espacio? Si no a que, si realmente sería factible definir, o más bien obtener una sola y general definición que abarque actualmente todos los significados relevantes con los que actualmente cuenta el término. Esa tarea parecería imposible, y no es el objetivo de este documento, más que el de revisar los argumentos de las diversas concepciones que llevan los términos y así poder lograr un mayor entendimiento sobre estos.

Por ejemplo, Armando Cisneros menciona "*El espacio no puede ser una especie de éter en el que todo aparece, ni una serie de disposiciones lógicas, como materia de la geometría. El espacio tendría que ser vivo, tanto concreto y conceptual como experimentado. [...] En el espacio vivo no están sólo los conocimientos ciertos, también están los mitos. Estos ya no son sólo, una anticipación de la ciencia, son claramente una proyección de la existencia y de la condición humana*"<sup>109</sup> De esto se entendería que Cisneros no está de acuerdo con la concepción del espacio con una visión exclusivamente objetiva, ya que en estese desenvuelve el ser humano vivo y este al desarrollarse en este lo llena de ideas, pensamientos actividades, etc. de carácter objetivo y subjetivo.

---

<sup>107</sup> Cisneros Sosa, Armando. *El sentido del espacio*. Miguel Angel Porrúa, México, 2006, Pp.136.

<sup>108</sup> *Ibidem*, Pág. 5.

<sup>109</sup> *Ibidem*, Pág. 111.

Pero con el fin de obtener bajo un mismo método la significación de los vocablos que a veces son usados como sinónimos se recurre a lo que nos ofrece la lengua, y se revisa algunas acepciones y/o etimologías de los vocablos.

La etimología del vocablo *vacío* proviene del latín *vacuum*, adjetivo que se refiere a la ausencia total de materia en un volumen de espacio<sup>110</sup>. Mientras que la etimología del término espacio que viene del latín *spatium*, que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. La palabra *spatium* viene de del griego *Spodium*, que significa campo de carreras o cualquier lugar extenso apto para caminar.<sup>111</sup> Aparentemente hay una relación de cierta forma hasta dependiente entre el *vacío* y el espacio. Parecería que la existencia del *vacío* dependiera del espacio y que no necesariamente esto funcionaría inversamente.

La palabra en alemán *Ort*, que se traduce al español como *lugar*. El filósofo alemán Otto Friedrich Bollnow nos explica que como significado de la palabra *Ort* se cita “*punta*” (*Spitze*) principalmente “*punta de lanza*” (*Speerspitze*). Como ejemplo del uso de este término aparece *Ort* como la herramienta que emplea el zapatero, es decir, una lezna, que es el instrumento similar a un destornillador pequeño acabado en punta y con mango de madera, que sirve para perforar el cuero o la madera.

Desde el punto de vista geográfico se designa *Ort* a un pedazo de tierra con punta afilada que penetra en el mar o río.<sup>112</sup> Es así que la palabra *Ort* designa una punta. Bollnow menciona: “*Estas referencias etimológicas marcan claramente la significación general del lugar con relación al espacio. Ort siempre tiene algo de puntual. Se le puede señalar. Designa un punto fijo en la superficie terrestre*”<sup>113</sup> Es así que el término *lugar* queda relacionado con el espacio, siendo un punto fijo de no gran extensión que es determinado por el ser humano, guardando así una relación de designación más no de ocupación.

---

<sup>110</sup> Diccionario Glosbe. “**Vacuum**”. Recurso en línea. Recuperado el 18 de marzo de 2018 en: <https://es.glosbe.com/la/es/vacuum>

<sup>111</sup> Etimologías latín. “**espacio**”. Recurso en línea. Recuperado el 20 de noviembre de 2017 en: <http://etimologias.dechile.net/?espacio>

<sup>112</sup> Como ejemplos específicos se mencionan El Darsser Ort en el mar Báltico o el Ruhrot en el río Ruhr.

<sup>113</sup> Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Traducción Jaime López de Asiain y Martín. Editorial Labor, S.A. Barcelona, España. 1969. Pág. 43.

El vocablo *sitio*, se traduce a alemán como *Stelle*. Encontramos que su acepción se aproxima a *Ort* ya que también designa un punto determinado del espacio, pero la diferencia se encontraría en su procedencia etimológica, Bollnow indica que: “*Stelle viene de stellen (colocar, poner). El verbo stellen significa literalmente “hacer quedar de pie” [...] Stelle es el sitio determinado y fijo de una cosa [...] Así pues, Stelle es en este sentido el Ort en que se coloca algo y en que el objeto queda a la mano para cualquier momento ulterior*”<sup>114</sup>. Si bien, ambos vocablos de *lugar* y *sitio* que corresponden a un punto determinado en el *espacio*, lo que los diferenciarían entre ellos y con el vocablo *espacio* sería su relación con el sentido de ocupación.

El ser humano designa un punto determinado como *lugar*, ya sea que algo o alguien lo ocupe o no, mientras que el *sitio* se define por la elección de colocar algo o a alguien en determinado punto. Según las etimologías revisadas, ambos términos “lugar” y “sitio” se desenvolverían en algún punto específico del espacio, y este es tendría la cualidad de estar *vacío* siempre y cuando uno o varios objetos no lo ocupen.

---

<sup>114</sup> *Ibidem*. Pág. 44.

## ii. El espaciar, la espacialidad y el vacío

Guiándonos nuevamente por lo que nos ofrecen las lenguas como base de entendimiento, exploramos un poco más sobre el vocablo alemán “raum”, que se traduce al español como espacio. El filósofo alemán Otto Friedrich Bollnow (1903 – 1991) explica que el término “raum”, empleado sin artículo, surge como elemento en algunos modos de expresión, indicando que se tiene – o se necesita – espacio para desenvolverse, y como resultado “(...) *uno se crea espacio (..)*”<sup>115</sup>. Se daría a entender entonces al vocablo *raum* como un espacio libre, no ocupado, en que el ser humano vivo pueda moverse sin impedimentos, por lo que, la estrechez y la amplitud serían cualidades ligadas al espacio, “*El espacio se hace escaso, de modo que nos sentimos agobiados, o bien el espacio es tan abundante que se le puede manejar con prodigalidad.*”<sup>116</sup>

Bollnow hace otras referencias etimológicas apoyado del diccionario alemán de los hermanos Grimm, Deutsches Wörterbuch, en el que se explica que el sustantivo *Raum* viene del verbo *raümen*, que significa evacuar, desocupar, despejar. Según lo que se expone en el diccionario, los documentos antiguos determinan la palabra *raum* como “*término antiquísimo de los colonos [...] que designa en primer lugar la acción de roturar y despejar una selva para fundar un lugar de establecimiento [...] y finalmente la colonia misma obtenida*”<sup>117</sup>

Apoyado por el diccionario etimología de la lengua alemana de Fiedrich Kluge y Alfred Götze, Bollnow descubre que el vocablo espacio se forma a partir de un adjetivo de la lengua germánica común *geräumig* (vasto) que equivalía a “*sitio libre, campamento, asiento, cama*”<sup>118</sup> a lo que se concluye “*En una significación ya más amplia, el espacio designa aquí un espacio hueco que recibe, protector, al hombre, en el que éste puede moverse libremente, y que es separado de un algo que le rodea que ya no es calificado como espacio.*”<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Traducción Jaime López de Asiain y Martín. Editorial Labor, S.A. Barcelona, España. 1969. Pág. 38.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Citando a Jacob y Wilhelm Grimm. Ibidem. Pág 39.*

<sup>118</sup> *Citando a Fiedrich Kluge y Alfred Götze. Ibidem. Pág 39.*

<sup>119</sup> *Ibidem. Pág. 39.*

Entonces, si se parte de una significación primaria, se indicaría que el espacio sería obtenido a partir de la intervención humana, que el espacio antes del ser humano no existe, que la selva que rodea el espacio creado por el ser humano, no es espacio, y que el espacio existe a partir de la liberación de ocupación, a partir de la creación de un claro en el bosque.

Pero la evolución posterior del verbo *räumen* si admite al espacio como un elemento existente y no creado por el ser humano, su significado indica “*abandonar un espacio ocupado hasta ese momento [...] quitar (abräumen) y vaciar (ausräumen) o quitar de en medio (wegräumen)*”<sup>120</sup> por lo que se volvería a la idea de que un espacio libre, es decir, *vacío*, es necesario para el desenvolvimiento del ser humano.

A partir de estas ideas es que surgen nuevos cuestionamientos sobre la relación del *vacío*–espacio. Si se parte de la significación primaria, se entendería que, en el denso bosque, el ser humano no tiene espacio para desenvolverse, y, ante esta insuficiencia, decide intervenirlo, lo libera de ocupación, lo vacía, o mejor dicho, crea un *vacío* y a partir de este *vacío* es donde el ser humano encuentra su espacio, lo que daría entender que, en su origen, el espacio es un *vacío*.

Pero, se podría cambiar el escenario, y ubicar al ser humano no en un bosque sino en una pampa; una llanura extensa libre de obstáculos. Si a la presencia de densidad de vegetación se crea un *vacío* para el posterior desenvolvimiento del ser humano, encontrarse en un paraje sin vegetación ni obstáculos, podría compararse a encontrarse en un *vacío*. Pero la respuesta a la necesidad de cobijo del ser humano llevaría a la delimitación de este *vacío* y a la generación de “*un espacio interior, protector y separado del mundo externo*”; a la construcción de un refugio. Según Bollnow la función antropológica de la casa da como resultado un lugar de paz, un lugar de amparo y que “*se puede comparar la casa en cierto modo con un cuerpo ensanchado, con el que el hombre se identifica y mediante el que se encasilla dentro de un entorno espacial mayor*”<sup>121</sup>. En este caso, se sugeriría que el ser humano delimita el *vacío* y al realizar esta acción se encuentra en un interior, en otras palabras, en un espacio, tal cual se veía en el ejemplo anterior; el espacio sería en su origen un *vacío*.

Otro autor que explora la relación del espacio y el ser humano es Martin Heidegger en su texto *El arte y el espacio*, donde aborda el concepto del espacio – raum y su relación

---

<sup>120</sup> *Ibidem* Pág. 41.

<sup>121</sup> *Ibidem* Pág. 258.

con el ser. Esto con la participación del artista Eduardo Chillida, el cual colaboró con un conjunto de obras elaboradas a través de la litografía y el collage.

Heidegger, en la búsqueda para hallar lo peculiar del espacio recurre al lenguaje, donde concluye que el espacio habla del “espaciar”: *“Espaciar remite a «escardar», «desbrozar una tierra baldía», El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre.”*<sup>122</sup>

Es así que Heidegger aborda el concepto del espacio en términos existenciales y no físicos. El espacio entonces, queda relacionado al ámbito de acción en el que se desarrollan las actividades del ser humano, con el “habitar”. Para Heidegger el término habitar no es simplemente estar, morar, va más allá, es permanecer en paz, lo cual llevaría a construir o reconstruir el ser. Además incluye la influencia de lo divino con el tema de Cuaternidad: *“(…) los cuatro -tierra, cielo, los divinos y los mortales- a una unidad.”* Es aquí donde traspasamos del espacio terrenal a una experiencia espiritual. Si bien hablar de un estado de paz compromete de alguna forma al espíritu, la cuaternidad lo lleva a lo divino. Llegar a este equilibrio supone una armonía esencial para el desarrollo del humano.<sup>123</sup>

Ante esto se cuestiona si es el equilibrio de relación entre el ser humano y la espacialidad lo que permitiría que este intente evocar cierta experiencia espiritual. Se cree que Heidegger le da mayor peso a la capacidad y disposición del ser humano ante esta experiencia, ya que evoca a un estado espiritual y hasta un acercamiento con lo divino. Por lo que quedaría así el espacio dependiente de lo que disponga el ser humano, como una posibilidad de crear un *vacío*, de espaciar, y a su vez queda esta espacialidad creada por el ser humano dependiente de su capacidad y actitud frente a este para poder llegar a la experiencia espiritual. Y finalmente, el ser humano quedaría a la disposición de lo divino para poder acceder a lo sagrado.

Heidegger menciona que el espacio no se representa, se hace, se produce y que los propios seres humanos son espacio, es decir... espaciamos. *“El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está más bien, “en” en el mundo, en la medida en que estar – en – el – mundo, constitutivo del Dasein ha abierto el espacio”*<sup>124</sup>El

---

<sup>122</sup> Heidegger, Martín. *El arte y el Espacio*. Traducción Jesús Adrián Escudero. Herder España. 2009; pág. 21.

<sup>123</sup> Heidegger, Martín. *Construir, habitar y pensar*. Trad. Eustaquio Barjau. Publicado con fines académicos en Conferencias y artículos Serbal; Barcelona; 1994. Ed. electrónica en: [es.scribd.com](http://es.scribd.com)

<sup>124</sup> Heidegger, Martín. *El arte y el Espacio*. Traducción Jesús Adrián Escudero. Herder España. 2009; pág. 42.

concepto del Dasein que propone Heidegger es el que da la posibilidad de abrir el espacio, de estar en el mundo. El espacio está en el mundo en la medida que el Dasein lo permite otorgando la posibilidad del espacio a los entes de los intramundos. Esta espacialidad del Dasein es lo que permite que el ente se convierta en “ser”.

Heidegger propone que el espaciar acontece en el emplazar, lo cual proporciona a las cosas de pertenecerse mutuamente, estando cada una en su respectivo sitio. El espaciar concede lugares a través del emplazamiento, donde el lugar abre una comarca, la cual congrega dentro de ella las cosas de su mutua pertenencia. Se habla de congregarse en el sentido de albergar, de dejar libre a las cosas en su comarca.<sup>125</sup>

Despejar, crear *vacío*, o espaciar, entonces, está directamente relacionado con el aporte de la libertad ya que abre la posibilidad del espacio, donando el lugar donde el ser humano puede habitar. El espaciar permite el acontecer de las actividades del ser humano y las deja libres para su respectivo desarrollo. El espaciar permite la existencia vital del ser, permite su equilibrio, permite habitar, llegar al estado de paz.

Pero entonces, esta variación de interpretación del término “espacio”, que permite una experiencia subjetiva, tal vez debería contener también una variación en el vocablo. Al respecto el maestro en arquitectura Héctor García Olvera reflexiona:

*“...para lograr comprender lo que ese diseño arquitectónico ha de llegar ser, debemos remitirnos a este asunto complicado de la manera en la que el sujeto diseñador ha de saber percibir esa cualidad esencial de eso que muy básicamente nominamos como espacio. Y, entender que es ese proceso que es, centralmente de percepción, lo que se debe lograr es transitar de la primaria y natural vinculación sensorial con la realidad del ambiente de un entorno (...) a una subsecuente conciencia crítica de esa percepción sensible y elemental descifrada de eso, que puede ser de la tal cualidad esencial de ese entorno o espacio, que empezamos a vislumbrar como espacial.”<sup>126</sup>*

---

<sup>125</sup> *Ibidem*. Pág. 23-27

<sup>126</sup> García Olvera, Héctor. *La espacialidad y la experiencia de lo espacial en lo arquitectónico*. UNAM. México; 2012. Pág. 36.

Esto sugiere que, si se basa en la forma en que el ser humano percibe, se puede encontrar la variación del vocablo espacio. A través de la percepción el sujeto puede conocer el entorno que lo rodea y esto le permite desenvolverse de una forma adecuada. Es decir, el ser humano percibe espacialmente. Es así que el *vacío* también podría estar relacionado con la experiencia de la espacialidad, de la experiencia que se da entre objeto y sujeto, pero tal vez se le podría captar también a través de la capacidad intuitiva y emotiva, y a través de nuestra sensibilidad emocional.

### **3.4. El vacío como experiencia**

En el libro del arquitecto español Fernando Espuelas, llamado “*El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacío en la arquitectura*”<sup>127</sup> se explora la cultura oriental, la cual tiene un fuerte vínculo con la naturaleza y a un proceso de experiencia espiritual. A modo de síntesis del presente capítulo se exponen un par de ejemplos sobre el uso del espacio y su relación con el *vacío* al que se le encuentra cierta relación con lo explorado en este capítulo.

#### **i. El vacío como espera de lo divino**

El Shinto o sintoísmo es una religión nativa de Japón que tiene una gran sensibilidad hacia la naturaleza. Se basa en la veneración de los espíritus de la naturaleza, a los cuales llaman *kami*. “*Contemplado como un modelo de todos los kami, el sol, (Amaterasu) en su movimiento determinaba los conceptos de tiempo y espacio y daba a lugar a la consabida serie de oposiciones como día y noche, luz y sombra, mundo divino y mundo terreno*”<sup>128</sup>

También se creía que los *kami* habían descendido a la tierra y se encontraban en cada elemento de la naturaleza, por lo que eran innumerables “(...) *montañas sagradas, rocas y árboles tenían connotaciones de divinidad, y en ellos veían portadores de abundantes elementos de espiritualidad (...)*”<sup>129</sup>. Los 3 componentes esenciales del shinto, eran las acciones de:

- **Purificación**, la cual se da a través de la renovación y la expulsión de todo aquello que recuerde a la muerte. “*Purificar es restablecer la armonía primitiva*”.
- **La ofrenda**, por la cual, el seguidor del sintoísmo, ofrece a los *kami* parte de lo que ha recibido (la ofrenda más común es la gravilla de arroz)
- **La invocación**, es la invitación a los *kami* a la tierra, la cual no se da a través de la oración, sino a través de palmadas y repetición de su nombre ante el altar del santuario.

---

<sup>127</sup> Espuelas, Fernando. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 1999. Pp. 184

<sup>128</sup> *Ibidem*. Pág. 77-78

<sup>129</sup> Fernando Espuelas citando a Arata, Isozaki. *Ibidem*. Pág. 78

Dentro de los santuarios naturales más antiguos se encuentran el *iwakura* y el *himorogi*. consistían en delimitar, en un espacio natural, un *vacío* con la ayuda de pocos elementos. El santuario *iwakura*, el más antiguo, hacía uso de grupos de rocas formados en continuidad con el entorno natural. El *himorogi*, contaba de 4 postes que delimitaban un rectángulo y los conectaba una cuerda por sus 4 lados. En el centro de este rectángulo se encontraba una columna, donde se creía que podía residir la divinidad. Se creía que las divinidades descendían y llegaban a este *vacío*:

*“El espacio era concebido como un vacío – como el vacante lugar sagrado – [...] se creía que los kami descendían para sentir esos vacíos con fuerza espiritual (chi) [...] ma es la forma de indicar el lugar donde descienden los kami, [...] Originalmente la palabra utsuori significaba el momento preciso en el que el espíritu del kami sentía el vacío. Más tarde pasó a significar el momento en el que la sombra del kami aparecía desde el vacío”<sup>130</sup>*

Este *vacío* se encontraría dentro de la densa naturaleza, invocando a la divinidad, rodeada de otras representaciones de divinidades. Este *vacío* estaría configurado físicamente por límites naturales de no mucha complejidad, a su corporeidad se le puede atribuir una forma ortogonal, ahora, si bien su concepción no permite la presencia el desplazamiento del fiel sintoísta dentro de estos límites, es dependiente de este para su existencia.

Se podría decir que el *vacío* surge a partir de su hallazgo o a partir de la intervención de la naturaleza, o sea, a partir del espaciar. El *vacío* recibiría al ser humano y/o a sus actividades, separándolo así de lo que lo rodea, en este caso, el denso bosque, el cual, al no ser espacio libre, no le permitiría realizar la actividad que pretende. Quedaría así el *vacío* como el elemento que brinda la posibilidad de desarrollar las acciones del ser humano.

Pero el *vacío* trasciende a un valor significativo de nivel espiritual al ser relacionado con lo sagrado, siendo este el medio de acceso para las divinidades. Es así, que el *vacío*, como parte de la cultura japonesa, aparece ineludiblemente relacionada a la naturaleza y a

---

<sup>130</sup> Fernando Espuelas citando a Arata, Isozaki. *Ibidem*. Pág. 77-79

un proceso de experiencia espiritual. El *vacío* es una conexión con lo divino, lo divino que, al sentir el *vacío* creado para él, puede así hacerse presente y ofrecer la renovación. Con lo que se puede pensar que este *vacío* trasciende de sus cualidades físicas para crear un valor espiritual y una experiencia mística.

Esta significación tendría una influencia sociocultural, que marcaría la diferencia entre el “qué” y el “cómo” se percibe. Esto quiere decir que, independientemente de si una persona esté o no relacionada con la religión sintoísta, el “qué” se percibe tendría mayor posibilidad de coincidencia, siendo los elementos que componen los santuarios reconocidos como simples postes y una delimitación de un pedazo de tierra. Tal vez el *vacío* sería identificable como tal por el contraste con el resto del entorno, es decir se reconocería la dualidad lleno – *vacío*, más este no contendría la carga espiritual, la cual, estaría relacionada no con el “qué” sino con el “cómo” se percibe. Entonces, el “cómo” queda vinculado con la significación de las cosas y esta a su vez, estaría relacionada con las experiencias previas del ser humano que percibe y jugando un gran papel en la relación sujeto-objeto.

## ii. El vacío y la ceremonia del té

En este subtema se desarrolla otro ejemplo de cómo se usa la espacialidad como reflejo o como instrumento de una búsqueda espiritual.

En Japón se tiene conocimiento de la utilización de la planta del té desde el siglo VIII. Esta planta es oriunda del sur de China y se sabe de ella desde tiempos remotos ya que era variadamente utilizada.

Pero es desde el siglo VIII que su uso se eleva, adjudicándole mayores atributos. *“Lu Wu es el primer apóstol del té. En su obra Ch’a Ching promulga el código en el que recopila todo el saber de la época sobre el té”*<sup>131</sup> Con el tiempo el té ya no sólo se consumía como un entretenimiento, sino que su consumo se fue adentrando en el campo de lo espiritual. *“El taoísmo adoptó el té como elixir que activaba la capacidad para el conocimiento directo y no intelectual de las cosas. El budismo Chan (en Japón: Zen) elabora una liturgia completa del té.”*<sup>132</sup> Es así que en Japón, gracias al budismo Zen, el consumo del té se hizo muy popular, su dirección hacía lo espiritual se vio influenciado ya que lo utilizaban los monjes que necesitaban un estimulante para estar despiertos en los procesos extensos de meditación, por lo que, el té, formó parte esencial para este ritual, y pasó a tener su propio ritual, la ceremonia del té.

Esta ceremonia pasó de realizarse en el salón de meditación a tener su propio ambiente: El estilo Sukiya, utilizado para la casa japonesa, fue recurso para la concepción de la casa del té. *“El pabellón de té se concibe como una simple cabaña en medio del bosque. El antecedente directo está en el ideal taoísta de la cabaña del sabio, donde residía en soledad, comulgando con la naturaleza del lugar remoto en la que se postulaba su ubicación”*.<sup>133</sup> El contacto con la naturaleza es lo primordial y los materiales utilizados tratan de llegar a una homogeneidad, a una armonía, madera, papel de arroz, tatamis en el interior, materiales a los cuales se les respetaban sus propias texturas y colores.

La acción de ubicar la cabaña dentro de un bosque se podría relacionar con el tema de espaciar, esto es, crear un claro en el bosque, un *vacío*, para el emplazamiento de lo

---

<sup>131</sup> Espuelas, Fernando. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 1999. Pág. 142.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Ibidem*. Pág. 143.

humano. Esto tendría que ver con la capacidad adaptativa del ser humano, con el deseo de ser y la facultad de proyectar al futuro. Esto lo impulsaría a intervenir su entorno, a despejar el denso bosque creando un *vacío*, y a pasar por los procesos correspondientes para lograr la materialización de la cabaña, esto con el fin de poder desarrollar sus actividades dentro de esta.

La estructura de la casa del té consta de apariencia frágil, por lo que se connota la necesidad de una permanencia breve, además pretende una máxima ausencia de muebles y objetos. El ambiente donde se celebra la ceremonia aloja alrededor de 5 personas y dentro de este ambiente el lugar más importante es el *tokoma*, el cual, está ligeramente más elevado que el resto del ambiente y según la preferencia del maestro del té, se colocaba un arreglo de flores y una pintura. “*El tokoma es una transposición doméstica del altar religioso del monasterio budista, siendo expresión de la característica identificación del Zen entre vivencia estética y experiencia religiosa*”<sup>134</sup> La vaciedad de la casa de té también correspondía a que nada le quitara protagonismo al *tokoma*.

La palabra *Sukiya*, etimológicamente significa: *La casa del vacío*, “(...) *alude al punto de inflexión necesario para pasar del estado cotidiano a otro de apertura sensorial y mental*”<sup>135</sup> El recurso del *vacío* físico aparece como una analogía, como una sugestión a lo que se espera que realice el participante. Es decir, vaciarse de todo lo cotidiano, desconectarse del mundo rutinario, vaciar su ser de pensamientos negativos, para poder darle cabida a una experiencia sensorial y espiritual. El ambiente *vacío* de la casa del té, permite al usuario un aislamiento del mundo exterior y una guía de concentración a sus sentidos, al contacto con la naturaleza y al proceso de la ceremonia. Este *vacío* de mente, estimulado por el *vacío* espacial, tiene como propósito una limpieza del ser, paso indispensable, para que pueda ser llenado con lo esencial.

A través de estos ejemplos se puede alcanzar a advertir el vínculo de la situación espiritual humana con el carácter espacial en el cual se desarrolla. Un factor importante para que se pueda dar esta experiencia es la actitud del ser humano frente a la situación y

---

<sup>134</sup> *Ibidem*. Pág. 144-145.

<sup>135</sup> *Ibidem*. Pág. 141.

espacialidad en que se encuentra, ya que la sensación del espacio y objetos dependería también de la disposición anímica de este.

Ahora bien, la influencia de la percepción de otros sobre la propia también podría jugar un rol importante. Si bien la percepción de una persona no resuelve la propia, sí hay una comunicación entre los mundos únicos de cada persona. La capacidad de comunicación a través del lenguaje haría posible el entendimiento y participación de un grupo dentro de una misma experiencia, mediante la transmisión de conocimientos y significaciones de persona a persona.

4

LAS IDEAS DEL VACÍO  
Y SU POSIBLE RELACIÓN CON  
EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

Hay días en que el aire no existe.  
Mineros de la desolación,  
respiramos entonces sustancias escondidas.  
Y a punto de asfixiarnos,  
vagamos con la boca abierta  
y no encendemos ningún fuego,  
para no consumir el poco oxígeno que nos resta  
como un pedazo de pan del día anterior.  
No recordamos ya el nombre de nuestra calle,  
ni la medida de nuestra ropa,  
ni el sonido de nuestra voz,  
ni la sensación de nuestro cuerpo.  
Pero de pronto,  
como si también se hubieran quedado sin aire,  
se vacían a la vez la memoria y el olvido  
y encontramos entonces  
la mínima densidad posible,  
las partículas sabias donde entran en contacto  
el vacío y la vida.  
Y es allí, sólo allí,  
donde descubrimos la salvación por el vacío.  
-Roberto Juarroz<sup>136</sup>

La finalidad que tiene el presente capítulo es el de comunicar a manera de conclusión algunas reflexiones sobre las ideas que giran en torno al campo del Diseño Arquitectónico. Campo, en el cual se inscribe este tema de investigación. El objetivo que tiene este capítulo es el de acercarnos a la posible relación que tiene el *vacío*, o más bien, las ideas del *vacío* que se manejan en este campo, contrastándolo con lo que se entiende del mismo. Cabe mencionar que, en su mayoría, las ideas sobre el Diseño arquitectónico han tenido como apoyo lo debatido y lo probablemente entendido en el Taller de Investigación “**La experiencia de la espacialidad, la habitabilidad y el diseño.**” junto con lo leído de algunos ejemplares de la Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano.

---

<sup>136</sup> Juarroz, Roberto. “Hay días en que el aire no existe”. Recurso en línea: <https://www.poesi.as/rj06052.htm>. Consultado el 11 de abril de 2019.

#### 4.1.\_El factor cultural en la producción arquitectónica.

Lo primero que se debe reconocer es que el diseño arquitectónico, la arquitectura y, lo arquitectónico son términos que han sido y son continuamente usados con una gran variedad significados cambiantes. Sean estos usados bajo una reflexión argumentativa o no, esto se presenta como una problemática que conlleva a entender que no es factible pretender un sentido universal para cada uno de estos términos, e indagar sobre cada una de sus diversas connotaciones sería un trabajo exhaustivo y sin mayor sentido. Es por este motivo que se cree conveniente enmarcar en este caso al Diseño Arquitectónico, como parte de las fases o acciones pertenecientes al ámbito de la producción arquitectónica que pretende la materialización del objeto o, dicho en otras palabras, las edificaciones.

Como una primera aproximación al tema se cree pertinente revisar la idea de la producción arquitectónica en su dimensión cultural, ya que, cuando se discuten temas relacionados a la “arquitectura” normalmente se vincula y atribuye todo lo que compete a este campo a un solo individuo: el arquitecto.

Frente a lo relacionado con la cultura el Maestro Héctor García Olvera menciona que “(...) *la producción de lo humano, como la de su cultura, es consecuente con la producción de lo arquitectónico; y a su vez, la producción de lo arquitectónico, llega a intervenir en esa producción cultural del ser humano*”<sup>137</sup> Lo que sugeriría un proceso continuo de realimentación entre la cultura y los seres humanos a través de su producción, es decir, los seres humanos producen la cultura y a su vez esta participa en la formación de los seres humanos.

De esa manera, se sugeriría que las acciones dentro de la producción arquitectónica son producto de las experiencias previas de cada uno de los actores que participan en esta, lo que sugiere una individualidad – colectiva. Esta dualidad también podría estar presente en la forma en que percibimos los objetos, por ejemplo, por un lado, tenemos lo que menciona Miguel Hierro en su ponencia “*La expresión arquitectónica*”:

---

<sup>137</sup> García Olvera, Hector. “*Una aproximación a lo arquitectónico.*” *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico.* Volumen 5. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pág. 100-101.

*“...Es, por ello, interesante recordar, algunos ejemplos de edificaciones, como el caso del, en una época tenebroso, palacio negro de Lecumberri y ahora el apreciado recinto del Archivo de la Nación; con un evidente cambio de uso y de significado, en la apreciación de la misma forma arquitectónica. Así, si bien, su apreciación depende del orden figurativo, el significado residirá fundamentalmente en la valoración social que adquiere su utilización”*

Mientras que el maestro Héctor García en su ensayo *“Una aproximación hacia lo arquitectónico”* menciona que cuando percibimos los objetos hay un cúmulo de sensaciones que no se dan de manera aislada ya que al mismo tiempo *“(...) lo relacionamos con ese otro que ya hemos experimentado y que, conjuntamente, nos significa. La mera sensación nos remite a la cosa; la percepción nos enviará a la significación de ello.”*<sup>138</sup> Estas dos perspectivas darían a entender que si bien la significación del objeto se da a partir de la experiencias individuales previas, esta podría estar condicionada por la valorización colectiva que se le da a partir de la función del objeto. Lo que resulta interesante de estos puntos es que alejan la idea de que la significación del objeto dependa exclusivamente de quienes diseñan, ya que, si bien puede existir una intencionalidad de significación, interpretación y percepción, esto queda en suposición, ya que puede darse o no, ya que no hay una garantía de que lo previsto resulte de igual manera una vez alcanzada la materialización.

De esa manera, si el *vacío* se plasma como medio hacia cierta significación, la interpretación prevista del mismo dependería de la relación ser humano – objeto, es decir, sería necesario que el sujeto perceptor cuente con los medios de significación y que estos surjan al percibir el objeto. Para tratar de entender un poco más este tema se busca ejemplificar dos casos de producción arquitectónica situadas en distintas culturas que involucran el *vacío* con una intencionalidad significativa similar y cuya pretensión funcional sería la misma: vivienda.

---

<sup>138</sup> García Olvera, Hector. *“Una aproximación a lo arquitectónico”*. *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico*. Volumen 5. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pág. 99.

## i. La casa del vacío

En la cultura oriental, específicamente en la japonesa, se maneja el concepto de “*ma*”, que incorpora el espacio y tiempo. En términos espaciales, es la distancia natural entre dos o más cosas que se encuentren en continuidad, o el espacio delimitado por pilares y mamparas (la habitación). En términos temporales, la pausa natural o intervalo entre dos o más fenómenos que discurren en continuidad.<sup>139</sup> *“En el plano arquitectónico “ma” es el lugar donde se vive cotidianamente, la casa”*<sup>140</sup>

La casa japonesa está compuesta bajo módulos geométricos, a modo de divisiones y tramas con una gama de colores propios de sus materiales, madera, corteza, caña, papel de arroz. El uso de estos materiales “*se entiende como una traslación metamorfoseada del paisaje circundante*”. Sus elementos principales son los “tatami”, módulo para el suelo, los “soji”, paneles exteriores, los “Fusuma” paneles interiores. Además de la composición, hay una característica notable de la casa japonesa, la cual resalta aún más, si la comparamos a una casa perteneciente a la cultura occidental, y es la ausencia de muebles. En el interior japonés los objetos son dispuestos por la persona que los va a utilizar, en el mismo momento en que es necesario, y, luego de haber cumplido su función, son retirados y guardados.

Según Fernando Espuelas, en la cultura occidental los muebles y utensilios se convierten en los protagonistas del espacio. *“En ausencia del habitante, aquéllos, como si fueran una especie de sicarios, se adueñan del espacio. Incluso la presencia humana se ve a veces limitada y tiene que ceder parte de su protagonismo a ese mundo de objetos”*<sup>141</sup> Esta presencia de muebles fijos y objetos varios en occidente también podría definir y hasta limitar el uso de los ambientes a una función específica, que es la impuesta por los muebles que contiene, muy al contrario a la casa japonesa, que por ejemplo, durante el día, en el centro de la habitación, reside una pequeña mesa que reúne a los habitantes, la cual, en la noche se pone a un lado, permitiendo así colocar los futones y dormir en ellos.

Con esto, se podría asumir que, para una persona perteneciente a la cultura occidental, esta falta de conquista del mueble al espacio, esta falta de contenido dentro de

---

<sup>139</sup> Espuelas, Fernando. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 1999. Pág. 66.

<sup>140</sup> *Ibidem*. Pág. 66.

<sup>141</sup> *Ibidem*. Pág. 67.

los espacios interiores por objetos que definen el carácter de la habitación (dormitorio, sala, comedor, etc), esta ausencia representa un *vacío* espacial.

La evolución de la casa japonesa busca remplazar los elementos que la componen en busca de una mayor ligereza y homogeneidad. Es así que del estilo *Shinden* se pasa al *Shoin* y paralelamente al *Sukiya*. En estos dos últimos estilos mencionados se reemplazan las puertas macizas del estilo *Shinden* por puertas de papel de arroz con marco de madera, también se cambian las divisiones fijas por paneles corredizos, de suelo de madera a esteras<sup>142</sup>. Pero es en el estilo *Sukiya*, que lo natural cobra gran importancia, por lo que la relación del interior con el exterior prioriza la distribución de los ambientes, buscando el mayor contacto posible con el exterior, donde se encuentra lo natural. *“El Zen toma del taoísmo el tema del retiro solitario y contemplativo en la naturaleza. La cabaña taoísta se convierte, para la sociedad aristocrática, en el pabellón en medio de un cuidado jardín”*<sup>143</sup>

Esto, sumado a la homogeneidad edificatoria, la ligereza de sus componentes interiores, y la ausencia de muebles u objetos ayuda a priorizar la presencia natural, y pareciera ir en búsqueda de un experiencia espiritual, la casa japonesa *“alcanza una intensidad que trasciende lo puramente sensorial para transformarse, siguiendo la inspiración del budismo Zen, en una experiencia de carácter místico”*<sup>144</sup>

La palabra *Sukiya*, etimológicamente significa: la casa del *vacío*, se podría intuir entonces, que el *vacío*, en la casa tradicional japonesa, es una respuesta cultural a una búsqueda de experiencia que responde a una filosofía de vida. Es una búsqueda de un *vacío* físico, que conlleva a una concentración a la relación primordial ser humano-naturaleza, que permite un *vacío* como ausencia de distracciones para permitir un lleno de contenido espiritual. La fisicidad de este *vacío* no tiene gran escala, tiene límites, pero estos no la definen. Es un *vacío* transitable y dinámico, que busca orden y paz visual, pero lo que lo define tampoco es la ausencia de elementos, la que lo define es lo que permite esta vacuidad, el por qué su importancia, es la subjetividad de este *vacío*, y como es que a través de su presencia intangible es permisible pasar de lo objetivo a lo subjetivo. El *vacío* como intermediario para alcanzar otro nivel de experiencia.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*. Pág. 63-65

<sup>143</sup> *Ibidem*. Pág 65

<sup>144</sup> *Ibidem*. Pág. 71

## ii. El intento de Mies

Como otro ejemplo tenemos lo analizado por Kim Rasoo, en el libro *“The art of building (Baukunst) of Mies Van de Rohe”*. En este texto Rasoo trata de analizar la concepción de claridad espacial<sup>145</sup> que argumentaba Mies van de Rohe, y menciona que este podría provenir también del pensamiento que plasmó Lao-tzu en su libro Tao Teh King<sup>146</sup>, de donde estaría basado el Taoísmo.

Dentro de los discursos teóricos que dejó como legado el famoso arquitecto, Mies van de Rohe, menciona que no podemos luchar frente a nuestro presente, ni a los nuevos cambios que este trae consigo, ya que esto va a suceder y seguirá sucediendo independientemente de nuestros deseos en contra o a favor de los cambios. Así mismo, menciona Rohe, sería importante aceptar la transformación que generan los cambios y circunstancias económicas y sociales.

Frente a esto, lo crucial sería cómo reaccionamos frente a estos hechos, cómo nos hacemos valer frente a estas situaciones, menciona: *“Tenemos que establecer nuevos valores y fijar los fines últimos para obtener nuevas escalas de medida. El sentido y el derecho de toda época, por lo tanto también de los nuevos tiempos, sólo depende de su capacidad para ofrecer al espíritu los requisitos necesarios para poder existir”*<sup>147</sup> Mencionaba que el trabajo de los arquitectos estaba enfocado a esa reordenación y al descubrimiento de nuevos ordenes que podrían permitir el desarrollo de la vida y que dejen espacio para el desarrollo del espíritu. *“Entonces, así los esperamos, la tierra alemana volverá a tener un semblante humano”*<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> En 1933 Mies van de Rohe genera un artículo llamado “¿Qué sería del hormigón y del acero, sin el vidrio reflectante?”, en este artículo menciona que sólo la piel de vidrio da el poder para poder configurar los espacios que incluyen estos materiales: *“Sólo aquí, en un campo de mayor libertad, sin las trabas de fines restrictivos, puede demostrarse por completo el valor arquitectónico de estos medios técnicos. Son verdaderos elementos constructivos y portadores de una nueva arquitectura. Permiten un grado de libertad en la configuración del espacio, del que ya no queremos prescindir. Sólo aquí podremos estructurar los espacios con libertad, abrirlos al paisaje y ponerlos en relación con él.”* Neumeyer, Fritz. Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Traducción Jordi Siguán. El Croquis editorial. Madrid España. 1995. Pág. 363.

<sup>146</sup> Rasoo, Kim. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura. 1922 – 1968. Georgia Institute of Technology. Agosto 2006. Pág. 149.

<sup>147</sup> Neumeyer, Fritz. *Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Traducción Jordi Siguán. El Croquis editorial. Madrid España. 1995. Pág. 468.

<sup>148</sup> *Ibidem*. Pág. 472.

Mies mencionaba también que a partir de las necesidades económicas y funcionales de la época que ponía a la técnica a disposición de los arquitectos, y así se podía llegar a una nueva clase de belleza, pero Rohe no se refería con eso a la forma, ya que estaba en contra de la concepción de la forma como meta exclusiva de la llamada arquitectura. Mies van de Rohe se refería a algo intangible, a la esencia de la edificación, a la elevación del espíritu, “¿Y qué es en realidad la belleza? Con toda seguridad, nada que pueda calcularse, nada que pueda medirse, sino siempre algo imponderable, algo que se esconde entre las cosas.”<sup>149</sup> por lo que Rohe deja todo lo demás; el conocimiento de la época, la técnica, la forma, la mecanización; como un medio para llegar a un objetivo espiritual.

Aquí, se entraría en una contradicción, ya que se daría a entender que la significación del objeto dependería completamente de quien diseña, y a la vez, se describe esta esencia que se tiene como objetivo al plasmar el objeto tiene carácter imprevisible, esto es, que su efecto no puede estimarse con seguridad.

Según la tesis para obtener el grado de Doctor de Filosofía en el Colegio de Arquitectura de Ransoo Kim, titulada “*The art of building (Baukunst) of Mies Van de Rohe*”, el término espiritual al que se refiere Mies van de Rohe está relacionado en cierto aspecto con la elevada conciencia de la creatividad a través el cual el arquitecto trata de proveer una nueva experiencia espacial.<sup>150</sup> Esta idea parecería haber influido en la concepción espacial de la arquitectura de Mies van de Rohe, la cual pasó de fluidez espacial, a dinamismo espacial y finalmente a claridez espacial, y estos conceptos espaciales eran reforzados por los materiales utilizados, sobretodo con el vidrio. En 1933 Mies van de Rohe genera un artículo llamado “¿Qué sería del hormigón y del acero, sin el vidrio reflectante?”, en este artículo menciona que sólo la piel de vidrio da el poder para poder configurar los espacios que incluyen estos materiales:

*“Sólo aquí, en un campo de mayor libertad, sin las trabas de fines restrictivos, puede demostrarse por completo el valor arquitectónico de estos medios técnicos. Son verdaderos elementos constructivos y portadores de una nueva arquitectura. Permiten un grado de libertad en la configuración del*

---

<sup>149</sup> *Ibidem*. Pág. 465

<sup>150</sup> Rasoo, Kim. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura. 1922 – 1968. Georgia Institute of Technology. Agosto 2006. Pág. 145.

*espacio, del que ya no queremos prescindir. Sólo aquí podremos estructurar los espacios con libertad, abrirlos al paisaje y ponerlos en relación con él.*<sup>151</sup>

Según Kim Rasoo, estas características espaciales que describe Mies van de Rohe podrían estar relacionadas con el pensamiento que plasmó Lao-tzu en su libro Tao Teh King, ya que Mies van der Rohe conoció a Karlfried Graf Dürckheim, quien estaba sumamente ligado con la filosofía de Lao- Tzu, parte de la cual recalca la importancia de una vista libre y a su vez describe el potencial de la espontánea fuerza de la naturaleza.<sup>152</sup> La tesis de Kim Rasso propone que Mies Van de Rohe, luego de incorporar el concepto de *vacío* de Lao – Tzu, intentó revelar el potencial de la naturaleza enmarcada en la claridad espacial, por lo que Kim Rasoo interpreta el aforismo “menos es más” en términos espaciales.<sup>153</sup>

Uno de los principios espaciales de “menos es más” sería la creación de espacios escasamente amoblados con pocos objetos y una arquitectura no muy perceptible. Según Kim Rasoo la frase “menos es más” adjudicada a la obra de Mies Van de Rohe puede haberle sido acuñada por el arquitecto Philip Johnson, quién escribió acerca de Mies van de Rohe en 1947: *“Como en arquitectura, él siempre ha sido guiado por su lema, “menos es más”. La escasez de sus instalaciones enfoca la atención en cada objeto y hace el arreglo de que todos los objetos sean importantes. Mies es un maestro en colocar cosas en el espacio. Un mínimo de estanterías, cajas y particiones son dispuestos con un estudio exacto para lograr un total efecto de maximización individual.*<sup>154</sup>

El Taoísmo es una filosofía de vida, la cual se basa en el Tao Te king, el libro de Lao – Tzu. Sus enseñanzas parten del concepto de unidad absoluta y al mismo tiempo mutable denominado Tao, que conforma la realidad suprema y el principio cosmológico y ontológico de todas las cosas.

---

<sup>151</sup> Neumeyer, Fritz. *Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Traducción Jordi Siguán. El Croquis editorial. Madrid España. 1995. Pág. 363.

<sup>152</sup> Rasoo, Kim. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura. 1922 – 1968. Georgia Institute of Technology. Agosto 2006. Pág. 149.

<sup>153</sup> *Ibidem*. Pág. 153.

<sup>154</sup> Rasoo, Kim citando a Philip Johnson. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura. 1922 – 1968. Georgia Institute of Technology. Agosto 2006. Pág. 145

Según Kim Rasoo, el famoso arquitecto moderno Mies van der Rohe podría haber entendido la noción de *vacío* en términos de espacialidad ya que, él poseía no sólo el libro Tao Te King de Lao – Tzu sino también el libro de teoría arquitectónica de Amos Ih Tiao Chang titulado “*The Tao of Architecture*”, quien interpretó el concepto de espacio desde un punto de vista arquitectónico.<sup>155</sup> Chang contrastó el concepto de *vacío* con el de sólido definiéndolo como el intangible contenido de la forma arquitectónica, enfatizando las características de vida espiritual, infinitud, y la impenetrable potencialidad del *vacío* en términos de espacio y forma arquitectónica.<sup>156</sup> En el libro de Lao – Tzu encontramos el siguiente escrito:

*“Treinta radios convergen en el buje de una rueda,  
y es ese espacio vacío lo que **permite** al carro cumplir su función.  
Modelando el barro se hacen los recipientes,  
y es su espacio vacío lo que **los hace útiles**.  
Puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa,  
y es el espacio vacío lo que **permite** que la casa pueda ser habitada.  
Lo que existe sirve para ser poseído.  
Lo que no existe sirve para cumplir una función.”<sup>157</sup>*

Es notorio a través de esta frase que el concepto de *vacío* que maneja Lao – Tzu es el que permite que sucedan las cosas, es el que permite crecer, el que permite contener, el que permite que se realice una función, el que permite utilidad. Según Kim Rasoo, la razón de la importancia del *vacío* en la teoría de Lao- Tzu es porque considera al *vacío* como elemento que proporciona la posibilidad de crecer, y eso es la potencialidad del ser. En términos arquitectónicos el *vacío* de Lao – Tzu se definiría como una potencial vacuidad.

---

<sup>155</sup> *Ibidem*. Pág. 170.

<sup>156</sup> *Ibidem*. Pág. 171.

<sup>157</sup> Tse Lao. Tao Te ching. Librodot. Recurso en línea: <https://marisabelcontreras.wordpress.com/2014/01/27/lecturas-recomendadas/> Consultado el 20 de mayo de 2018.

Kim Rasso dice: “*Si uno aplica la idea de Lao-Tzu de vacío a la idea de espacio de Mies, un espacio que no está diseñado para estar completamente ocupado podría tener el potencial de aceptar futuras adiciones, y sería flexible (...)*”<sup>158</sup>

El ejemplo más claro de esta filosofía y el uso del *vacío* es la casa Farnsworth, la cual está ubicada en Plano, Illinois, en Estados Unidos de América. Fue construida entre 1945 y 1951, y es la segunda vivienda diseñada para la doctora Edith Farnsworth. La casa consta de 206m<sup>2</sup> y está situada en medio de un ambiente natural, con árboles de gran tamaño a su alrededor. Para reforzar la idea de contacto directo con la naturaleza y evitar mayores elementos de urbanización se omitió un camino de acceso. El río Fox bordea la ubicación, el cual, durante la primavera, se desborda y asciende hasta 60cm por debajo del forjado inferior, es por este motivo que la casa esta elevada hasta 1.50m de alto. A pesar de esto hay información que demuestra que la casa se ha inundado varias veces por el desbordamiento del río (1954, 1996, 1997 y 2008).<sup>159</sup>

Según las descripciones de la vivienda, el diseño de esta, pretendía presentarse como un volumen ligero, constando así, de una estructura de acero y fachada de vidrio, a manera de pabellón. La elevación y disposición de plataformas la casa buscaría no agredir a su entorno, por el contrario, buscaría guardar una gran relación con este, ya que la transparencia y concepto minimalista o casi de vacuidad interior de la vivienda permitiría que desde el interior se tenga conciencia de la presencia del paisaje exterior.

Espacialmente la planta de la vivienda se compone por dos plataformas rectangulares. La primera que tiene carácter de terraza está elevada a 60cm del terreno, la segunda, que compone el interior de la vivienda, está elevada a 1.50 metros del suelo. El interior de la vivienda sólo consta de un núcleo casi central de madera, de los cuales, sólo algunos muros no llegan al techo, reforzando la idea de no incluir separaciones dentro de la vivienda. Este núcleo contiene las instalaciones sanitarias para el baño y cocina, además crea la separación entre los dormitorios, la sala de estar y la cocina.

---

<sup>158</sup> Rasoo, Kim citando a Philip Johnson. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura. 1922 – 1968. Georgia Institute of Technology. Agosto 2006. Pág. 172.

<sup>159</sup> Duque, Karina. Clásicos de Arquitectura: Casa Farnsworth / Mies van der Rohe. Recurso en línea.

Archdaily. Consultado el 24 de noviembre de 2018. [https://www.archdaily.mx/mx/02-169324/clasicos-de-arquitectura-casa-farnsworth-mies-van-der-rohe?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.mx/mx/02-169324/clasicos-de-arquitectura-casa-farnsworth-mies-van-der-rohe?ad_medium=gallery)

Según Kim Rasso, el intento de crear una arquitectura bajamente perceptible, o un apenas visible muro exterior muestra la relación del concepto del *vacío*, lo que trataría de reflejar la preocupación de Mies van de Rohe que va mucho más allá de la forma, tratándola de hacer en lo posible no visible, sino que recurre al *vacío* como potencialidad del ser y elevación del espíritu. La afortunada ubicación de la casa, rodeada de la naturaleza refuerza la idea del *vacío* espacial para enfatizar el exterior e intentaría crear una conexión con la naturaleza. Estas intenciones arquitectónicas recuerdan a la casa japonesa de estilo Sukiya. Haciendo una comparativa podríamos encontrar varias analogías comparativas entre esta y la casa Farnsworth, tales como:

- La priorización de ambas con el contacto con la naturaleza, lo que llevaría a Mies a realizar una arquitectura lo menos perceptible posible.
- El uso del recurso de la homogeneidad al usar colores neutrales para intentar resaltar los colores de la naturaleza, sobre esto Mies indica: “*Yo estuve en la casa desde la mañana hasta el atardece. Yo no sabía lo colorida que era la naturaleza. Pero uno tiene que ser precavido en el interior al usar colores neutrales, porque tienes los colores en el exterior. Estos siempre cambian y yo diría que es hermoso*”<sup>160</sup>
- El recurso del *vacío* físico de ambos casos, como una sugestión a lo que se espera que realice el habitante, que es darle cabida a una experiencia sensorial y espiritual.

Pero al parecer todas estas intenciones en las que intervino Mies Van de Rohe no coincidieron con las expectativas de la dueña, la Doctora Farnsworth, quien demandó al arquitecto por incumplimiento de contrato, alegando que se había ignorado sus deseos, además de haber sobrepasado el presupuesto. Farnsworth mencionó: “*Yo no puedo poner colgadores de ropa en mi casa sin considerar como afecta todo desde el exterior*”<sup>161</sup>. Al parecer el intento de vivienda no cumplía con los requerimientos funcionales y dificultaba a la señora Farnsworth la acción de habitar.

---

<sup>160</sup> Rasso, Kim citando a Mies van der Rohe. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura. 1922 – 1968. Georgia Institute of Technology. Agosto 2006. Pág. 172.

<sup>161</sup> Rasso, Kim. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Reflexiones sobre arquitectura. 1922 – 1968. Georgia Institute of Technology. Agosto 2006. Pág. 177.

Esta imposibilidad de habitar se podría alegar a que Mies ignoró el factor cultural de la producción arquitectónica, ya que la señora Farnsworth no contaba con los medios culturales que le permitieran coincidir con el modo de habitar que se pretendía. Así mismo, la configuración del objeto fue pensada bajo un concepto perteneciente a otra cultura. Pero en todo caso este ejemplo pareciera sugerir que efectivamente las intencionalidades dentro de la producción arquitectónica no se pueden evocar con certeza, y que la experiencia espiritual no se puede reducir a un concepto de estética. Es así, que el *vacío* como concepto de flexibilidad espacial es anulado por las imposibilidades del uso del espacio.

Al respecto, Miguel Hierro menciona que: *“El diseño trabaja en hipótesis y supuestos del habitar proponiendo maneras de llevarlo a cabo, pero de ninguna manera es garantía de que el uso del objeto al habitarlo corresponda con los previsto en dichos supuestos”*<sup>162</sup> Es decir, que si bien los actores que intervienen en el diseño pueden tener cierta idea de cómo se puede percibir el objeto, no pueden asegurar que esta intencionalidad se cumpla. Y aún de ser así esto dependería más del sujeto; quien vuelca sus particularidades, experiencias y cultura al experimentar el objeto.

Para el maestro Héctor García Olvera es en esta relación objeto – sujeto donde se podría encontrar “lo arquitectónico”, ya que menciona que: *“(…) es posible que lo arquitectónico se forje en la precisa relación transaccional que desempeñan los seres humanos cuando cohabitan con la espacialidad edificada.”*<sup>163</sup> Así mismo, explica que esto de “lo arquitectónico” no puede ser producto de una acción de diseño o de otro proceso de la producción arquitectónica, incluida la materialización. Sugiriendo así que lo arquitectónico se establece como la experiencia directa del ser humano con la edificación. El maestro también menciona que *“lo arquitectónico” “(…) no es algo que dependa, de manera exclusiva, del humano habitador; así como tampoco lo arquitectónico tiene que ser una cualidad excepcional y material de la cosa edificada.”*<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Hierro Gómez, Miguel. *“La crítica en la producción arquitectónica”*. *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico*. Volumen 5. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pág.65

<sup>163</sup> García Olvera, Hector. *“Una aproximación a lo arquitectónico”*. *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico*. Volumen 5. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pág. 100.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

Ante esto surge el cuestionamiento de que si el *vacío* como medio significativo depende de la relación sujeto – objeto, entonces este podría estar dentro de lo que se llama “*lo arquitectónico*”. Es decir que la existencia del *vacío* como medio subjetivo podría depender y darse a partir de esta relación transaccional. Además, siendo los objetos resultados de la cultura, la cual participa en la formación de los seres humanos y su producción, el *vacío*, se podría considerar como un elemento cultural, ya que es producido y condicionado según el contexto al que pertenezca.

## 4.2.\_Un acercamiento a las acciones de diseño.

Dentro del campo de diseño arquitectónico podemos observar el uso del término *vacío* con diversas acepciones, por ejemplo, se determina como *vacío* a un ambiente que cuenta con doble o triple altura, o a un espacio desprovisto de muebles y/o seres humanos o a veces este término cuenta con una carga significativa. Este subtema trata de explorar la posible presencia de la intención del *vacío* dentro de las acciones de diseño.

Por ejemplo, para el arquitecto Melvin Villarroel Roldán de origen boliviano, el *vacío* puede ser construido, llegando a ser la continuidad del *vacío* natural y del sólido construido. Frente a esta afirmación se presentan algunos cuestionamientos, ya que no se sabe cómo el *vacío* puede llegar a ser parte de una obra material y aun siendo este denominado como tal, no se considera como parte del sólido construido, al contrario, parecería no formar parte de este y ser un elemento que se ubicaría entre el sólido y el *vacío* natural. Ahora bien, tampoco se sabe cómo un *vacío* puede ser continuación de otro *vacío*, es decir, no se explica qué es lo que marcaría esta diferencia o transición. Entonces, si este *vacío* no es parte de la edificación y tampoco de lo natural se presume que el arquitecto podría estar haciendo referencia al área libre no construida dentro de los límites de una propiedad.

En el libro "*Arquitectura del vacío*" del mencionado arquitecto Villarroel, este asegura referente al *vacío* lo siguiente: "*Hemos desarrollado una serie de estrategias para diseñarlo en proyecto y llegar a determinarlo con la máxima unidad y aproximación posible a una realidad prevista*"<sup>165</sup>. Así, según la escala del proyecto, Villarroel y; se asume; su equipo de trabajo habrían logrado 4 posibles estrategias para diseñar el *vacío*:

"a) *El vacío como espacio unitario geométrico, se refiere a un espacio interior completamente cerrado por construcciones sólidas*"<sup>166</sup> Esta primera estrategia se referiría a un área libre no construida delimitada por todos sus lados por muros u otros límites.

"b) *El vacío secuencial o continuo, se refiere a un espacio continuo, en el cual se desarrolla un sistema de vacíos*"<sup>167</sup> Esto se trataría de áreas libres en posiciones y de formas variables pero continuas.

---

<sup>165</sup> Villarroel, Melvin. *Arquitectura del vacío*. Traducción Claudia Quiroz. Gustavo Gili. México. 1996. Pág. 24.

<sup>166</sup> *Ibidem*. Pág. 25.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

“c) Otro tipo es el conjunto agregativo de vacíos, aquel en que las condiciones naturales imponen la forma de actuar en la construcción del vacío. La arquitectura sigue el lenguaje del lugar de una manera serial aislada y fragmentada”<sup>168</sup> Esto se referiría al conjunto de áreas libres dentro de un proyecto de terreno irregular, como una pendiente.

“d) La última estrategia corresponde al vacío a gran escala, donde también se perfilan actuaciones introvertidas, pero sólo con el propósito de ordenar el espacio total”<sup>169</sup> Esta última estrategia se referiría al área libre no construida de gran escala.

El uso del término *vacío* quedaría así, como un sinónimo de área libre o área no construida. Dentro de lo visto en esta investigación, se le puede adjudicar al término el sentido de ausencia de lo construido, comparativo a la dualidad lleno-*vacío*, pero al parecer la intención del arquitecto Villarroel es el de asignarle mayor valor a este tipo de áreas dentro de sus proyectos, por lo que se presume que usa el término *vacío* con este fin, ya que, como se sabe, este término es usado con cierta carga significativa de connotación positiva. Pero el asignarle a un tipo de espacio un término de valor significativo no lo convierte en un espacio de estas características inmediatamente. Por lo que no se asegura que la intención del arquitecto dentro de las acciones de diseño sea percibida una vez materializado el proyecto.

Ahora bien, respecto a lo que le compete a las acciones de diseño, el profesor Miguel Hierro, en su ensayo “*El Diseño Arquitectónico ¿Para qué?*” ubica a estas acciones como “(...) la fase productiva en la cual se configura y se propone la condición formal de los objetos útiles o de los ambientes con lo que se caracterizan una manera de habitar, previo a su realización material”<sup>170</sup>. De esto se podría pensar que toda acción del proceso humano relacionado a la configuración de las formas o al ordenamiento de los ambientes está inscrito dentro de las diversas acciones de diseñar y de las diversas fases de la producción, siempre y cuando estas acciones se encuentren previas a su materialización.

Pero Miguel Hierro restringe aún más las acciones relacionadas al diseño limitando su campo de acción desde “*la manera en que se organiza la información*”<sup>171</sup> hasta “*la*

---

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> Hierro Gómez, Miguel. “*El Diseño Arquitectónico ¿Para qué?*”. *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*. Volumen 6. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pág.17.

<sup>171</sup> *Ibidem*. Pág. 19.

*primera concreción plasmada gráficamente*<sup>172</sup>, proponiendo que no se debe confundir el diseño con las acciones posteriores a esta, ya que corresponderían a las relacionados con el acto de proyectar, esto es, corresponderían a: “ (...) *configurar de manera detallada lo que se va a edificar y comunicar las características que se le deberán dar a dicha edificación*”<sup>173</sup>. Siendo así la fase de diseño la que le da sentido a la proyectual, y esta última la que le da sentido a la fase constructiva.

Pareciera entonces que se propone que estas fases; la de diseño y la proyectual, tienen un propio inicio y fin, y que, la de diseño termina en la primera imagen de una forma determinada, dando así, inicio a la fase proyectual, y a partir de esto, estas fases ya no tendrían acciones que se realicen en paralelo. Pero si bien se concuerda que no toda acción que esté relacionada a las formas u orden de los ambientes se puede definir como diseño, sí surge el cuestionamiento que, si en este proceso de producción arquitectónica surgieran avances y retrocesos y que, si en estas intervinieran modificaciones directas a la configuración del objeto, estas sí puedan denominarse como acciones de diseño.

Encontramos cierto nivel de coincidencia en un concepto más antiguo del diseño, en el libro “*Aprender Arquitectura*” de Alberto Saldarriaga, donde se da una breve explicación de cómo surge el término “diseño” dentro del campo de lo que llama arquitectura. Se menciona que, León Battista Alberti, en su tratado de RE EDIFICATORIA (aprox. 1450), toca temas relacionados a los diseños, sus valores y reglas, mencionando lo siguiente:

*"(...) Toda la fuerza y regla del diseño consiste en una adaptación correcta y exacta de las líneas y ángulos que componen y forman la fachada del edificio. Es la propiedad y el asunto del diseño el asignar al edificio y a todas sus partes sus propios lugares, número determinado, proporción justa y orden bello; de tal manera que toda la forma de la estructura pueda proporcionarse [...] llamaremos al diseño un preordenamiento firme y gracioso de las líneas y ángulos concebido en la mente e imaginado por un artista ingenioso"*<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ibidem*. Pág. 22

<sup>174</sup> Saldarriaga Roa, Alberto, citando a León Battista Alberti. *Aprender Arquitectura, manual de supervivencia*. Corona, Santafé de Bogotá, Colombia. Pág. 88.

Hay algunos puntos que llaman la atención sobre lo dicho por Alberti, uno de ellos es que, igual que Miguel Hierro, propone al diseño como la configuración previa a la ejecución material del objeto arquitectónico donde se proponen las características formales del objeto. Tal vez se percibe en Alberti una exigencia más minuciosa en esta labor, al requerir una adaptación exacta, una proporción justa o un ordenamiento firme, lo cual insinuaría también que, si no se cumple con estos requisitos, el producto no sería un objeto diseñado. Estos puntos parecerían sugerir un requerimiento estético, y esto se confirmaría cuando Alberti plantea el “orden bello” como una propiedad y asunto del diseño. Pero tal vez priorizar o hacer exclusiva el logro estético en las acciones de diseño podría reducir al diseño a un juicio subjetivo, ya que no se puede más que suponer, sin mayor garantía, que, al alcanzar la materialización, este atributo sea igualmente percibido por los usuarios.

Relacionado a esto, encontramos que Miguel Hierro plantea dos condiciones que nos acercarán a la delimitación del diseño. Precisa que uno de estos aspectos es que el quehacer del diseño implica la relación con “(...) *la producción del ámbito del habitar humano a través de los objetos que le dan identidad*”<sup>175</sup> y como un segundo aspecto precisa que el propósito de las acciones de diseño “(...) *no queda restringido a los aspectos utilitarios, sino que siempre estará ligado a la consecución de las cualidades estéticas de lo producido*”<sup>176</sup>. Para reforzar esta idea hallamos al mismo Doctor Hierro, pero en otro ensayo llamado “*La crítica en la producción arquitectónica*” donde menciona que la acción de habitar “(...) *es necesariamente lo que precede a la existencia de todo proyecto y de toda construcción. Es la razón y el fin por el cual tiene sentido*”<sup>177</sup> Precisa que aunque la producción arquitectónica obedezca primero a la demanda de los que lo requieren, siempre estará presente una propuesta de habitar.

De estos enunciados podríamos destacar la distinción entre las características físicas que aspiran una atracción estética frente a la pretendida acción que se ha de realizar en el objeto. También parece ser que se prioriza el fin utilitario del objeto, es decir el habitar,

---

<sup>175</sup> Hierro Gómez, Miguel. “*El Diseño Arquitectónico ¿Para qué?*”. *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*. Volumen 6. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pág.21.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> Hierro Gómez, Miguel. “*La crítica en la producción arquitectónica*”. *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico*. Volumen 5. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pág.64.

surgiendo así la duda de que la búsqueda estética esté siempre presente en las acciones de diseñar. En todo caso, se cree que ambos aspectos, el habitar y lo estético no se pueden adjudicar anticipadamente a los objetos, sino que esta acción y apreciación recaería en los sujetos que interactúan con ellos.

Frente a lo entendido hasta ahora, cabría reflexionar si el *vacío*, o la idea de *vacío* juega algún papel dentro de las acciones de diseño. La primera problemática que se presenta es que, si el diseño se restringe a las acciones previas a la construcción y a la fase proyectual, no sería preciso analizar el *vacío* exclusivamente desde su fisicidad, ya que sólo sería posible asumir que estuvieron presentes en la configuración de las formas a partir de lo que se percibe desde su materialización. Otra posibilidad sería acercarnos a una idea del *vacío* sólo como elemento figurativo a través de la comunicación transmitida por los actores que intervinieron en ese proceso. En ambos casos esto parecería abogar por la imprecisión y por la subjetividad.

Por ejemplo, el arquitecto español Fernando Espuelas, menciona en su libro *“El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacío en la arquitectura”*, que el *vacío* a veces está presente como medio proyectual, y pone como ejemplo el Centro Cultural en Wolfsburg, en el cual intervino el arquitecto Alvar Aalto, donde según Espuelas, se habría hecho uso del *vacío* como *“nódulo ordenador en torno al cual procede la distorsión poética de las geometrías y a la agregación controlada de volúmenes dispares”*<sup>178</sup> En estas palabras, se estaría definiendo al *vacío* como elemento figurativo asumiendo que, se habría concebido desde la propuesta figurativa, apartando así, por el momento algún sentido metafórico.

Al revisar otras descripciones del Centro Cultural en Wolfsburg, encontramos distintas definiciones. Por ejemplo, la página web de ArchDaily incluye en su descripción: *“El diseño se compone de unos pocos espacios diferentes que irradian alrededor de una plaza central”*<sup>179</sup>, y en otro medio encontramos lo siguiente: *“El edificio está diseñado en forma de claustro, cerrado alrededor de su plaza central”*<sup>180</sup>. Si bien estas referencias no usan

---

<sup>178</sup> Espuelas, Fernando. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en la arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 1999. Pág. 13.

<sup>179</sup> ArchDaily. Wronski, Lisa. “AD Classics: Wolfsburg Cultural Center / Alvar Aalto.” Recurso en línea.

Recuperado el 18 de abril de 2019 en: <https://www.archdaily.com/322809/ad-classics-wolfsburg-cultural-center-alvar-aalto>

<sup>180</sup> Wikiarquitectura. Centro Cultural Wolfsburg. Recurso en línea. Recuperado el 18 de abril de 2019 en: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/centro-cultural-de-wolfsburg/>

específicamente el término *vacío* si se refieren a este indirectamente, es decir a un espacio sin edificar, a un espacio libre, rodeado de la densidad de las edificaciones, aun así, no sabríamos si efectivamente Aalto definió esa espacialidad como un *vacío* de carga significativa

Ahora, imaginemos que Aalto dejó a través de algún medio de comunicación la concepción que tenía de este espacio en particular. Surge el cuestionamiento de si sería válido el análisis a partir de una formulación conceptual, ya que tal vez esto nos alejaría de la pretensión del diseño, que es la elaboración de una propuesta figurativa. Para Miguel Hierro el único camino de la expresión del diseño son las imágenes, ya que este sería la única manera de expresión y único campo de actuación. Por lo que, si se tratara de hallar una idea de *vacío* a partir de las imágenes que pudieran haber sido parte de las acciones de diseño, también quedaría en un análisis subjetivo a partir de la idea de lo que se podría percibir de quien analiza, ya que no quedaría claro si el concepto que habrían tenido los que participaron en el diseño corresponderían al *vacío*, o un patio central, una oquedad, etc.

Así mismo, adjudicarle exclusivamente el concepto de *vacío* a los actores que intervienen en el diseño sería obviar que estas ideas provienen de un bagaje y referencias de experiencias previas pertenecientes a una cultura que ya las ha figurado previamente. Para Miguel Hierro las acciones de diseño son producto de un proceso de suma de intervenciones y estas se mantienen *“sujeto al ordenamiento y la intervención de diversos factores que actúan como determinaciones de la configuración formal del objeto en que se trabaja y condicionan su contenido interpretativo”*<sup>181</sup>. Siendo así de vital importancia el papel que juega lo socio-cultural dentro de la producción arquitectónica, partiendo de que esta surge por un requerimiento social que involucra todos los aspectos de carácter cultural y se desenvuelve como una actividad dentro y para esta.

---

<sup>181</sup> Hierro Gómez, Miguel. *“El Diseño Arquitectónico ¿Para qué?”*. Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico. Volumen 6. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pág. 19.

### **4.3.\_ Sobre las nociones del vacío y la experiencia del vacío en el campo del Diseño Arquitectónico**

Se cree necesario aclarar que no es objetivo de esta última parte del documento, el de exponer ideas absolutas sobre el *vacío*, ya que el carácter de esta investigación no es llegar a una definición general, o indicar como incorrecto el uso del vocablo en algún ámbito. El fin de este subtema, es que a manera de conclusiones se expresen brevemente los contenidos que se creen más relevantes, relacionando entre sí lo reflexionado en las tres secciones principales del documento.

Se han podido identificar tres principales conceptos dentro de los cuales se maneja el término *vacío*:

#### **1. El vacío como ausencia**

Este concepto estaría referido a un carácter de adjetivo ya que expresa la cualidad de algo, en este caso, de “algo” que está designado a tener contenido, y al no tenerlo, se encuentra *vacío*.

Este *vacío* como concepto de ausencia ha sido identificado en lo analizado con un carácter emocional desde una perspectiva social. El narcisista posmoderno que menciona Gilles Lipovetsky se concentraría en su propio ser, aspirando a una autosuficiencia y a un desapego emocional con la sociedad, pero, al tender a necesitar un encuentro afectivo no lograría desvincularse de esta por completo.

Sería en esta confrontación de ser individual – social donde se encuentra la referencia de la dualidad lleno – *vacío*. El entorno social estimularía al ser humano al hiper-individualismo, a alimentar su propio “ego” (a llenarlo – lleno) con la falsa promesa de satisfacción emocional, esto produciría que su lado social sea ignorado, dejándolo con una insatisfacción emotiva (*vacío*) imposible de compensar. Queda así el narcisista con un *vacío* referido a una frustración por una imposibilidad de respuesta a un deseo oprimido por la dominación social, relacionado a las exigencias de consumo del desarrollo económico.

Por otro lado, pasando a un carácter perceptual, ese “algo” que estaría designado a tener contenido sería alusivo al “espacio”. A diferencia de la

ausencia emotiva presente al tener una imposibilidad de ser atendida, este *vacío* perceptual se presentaría como una posibilidad, esto quiere decir que, en este se podrían proyectar posibilidades de usos y transformaciones. La modificación del *vacío* se podría dar entonces a través de una función.

Estas posibilidades de intervención y modificación del *vacío* por parte del ser humano se darían gracias a su capacidad adaptativa, ya que es la que participa activamente en la interrelación del entorno con la experiencia. Nuestro cerebro permite afrontar nuevas situaciones, adaptarse a estas o modificarlas. Esto último gracias a la proyección futura a base de la creación de ideas o imágenes, las cuales son fruto de una combinación de elementos abstraídos de nuestro pasado.

El *vacío* como ausencia sería entonces, un medio de posibilidades, permitiría que sucedan cosas, permitiría la expansión del ser humano a través de su modificación, a través de contener una función, permitiendo una utilidad. Se podría decir entonces que el *vacío* como ausencia está vinculado a la potencialidad del ser humano, de algo que no es aún, pero que tiene las posibilidades de ser.

## **2. El vacío espacial**

Según lo revisado sobre la experiencia del ser humano con su entorno, se podría decir que somos del mundo por nuestro cuerpo ya que es el vehículo que nos permite explorarlo, y a su vez, el espacio se presentaría como la vía por la cual nos relacionamos con el mundo. De esto se podría decir que el espacio es del mundo como el ser humano es del espacio, ya que no sería posible desligar al ser humano y sus actividades de este.

El ser humano percibe espacialmente y es este proceso cognitivo el que permite entrar en contacto con el mundo, esto se suma al movimiento de su corporeidad, acción que permitiría explorarlo. Es a partir de esta relación del ser humano con el espacio que se podría entonces referir a una espacialidad. Si bien el espacio es el medio por el cual el ser humano entra en contacto con el mundo, este debe contener un carácter peculiar que permitiría el

desenvolvimiento del ser humano, en otras palabras, debe existir un *vacío* espacial.

Quedaría así el *vacío* espacial vinculado al concepto de “espaciar”, relacionado a la liberación de un espacio a partir de la intervención humana. Ya que, si todo el espacio estuviera ocupado no podríamos desplegarlos. Es el *vacío* lo que permitiría desarrollarnos espacialmente.

Por ejemplo, como se ha revisado anteriormente, en el denso bosque, el ser humano no encuentra el espacio necesario para expandirse, y es a partir de esta situación que lo interviene, lo libera de ocupación, crea un claro en el bosque, es decir, genera un *vacío* y a partir de este *vacío* es que el ser humano encuentra la posibilidad de desenvolverse.

Entonces, de esto se podría decir que, el espacio como tal puede o no permitir el despliegue de las actividades del ser humano, esto dependería de su grado de ocupación. Por lo que es a partir de la presencia de un *vacío* que esto sería posible. Esto quiere decir que, el encuentro del ser humano con su espacialidad se daría a partir de un *vacío* espacial.

Pero, si se piensa en un ejemplo contrario y se ubica al ser en una llanura extensa, libre de obstáculos, podría compararse a encontrarse en un *vacío*. En esta situación, la necesidad de cobijo sería lo que llevaría al ser humano a su delimitación y a la producción de un ambiente protector. Quedando así, en ambos ejemplos como principio de la espacialidad, el *vacío*.

### **3. Vacío como medio.**

En el desarrollo del presente documento han aparecido ejemplos del *vacío* bajo un concepto de medio hacia una liberación espiritual. Esto muchas veces relacionado con la cultura oriental.

Por ejemplo, Simone Weil hace referencia a la cultura oriental y al *vacío* cuando se refiere a la posible liberación de pensamientos superfluos a través de la atención del *vacío*, lo cual llevaría a una descreación del “yo”, facilitando así un medio de libertad que conllevaría una posibilidad de experiencia mística.

Así mismo el recurso del *vacío* físico en la casa del té, perteneciente a la cultura oriental y en la cual se realiza la ceremonia de meditación, tiene la intencionalidad de que el participante se desconecte del mundo rutinario, que despeje su mente de pensamientos negativos con el fin de tener la oportunidad a una experiencia sensorial y espiritual.

Este anhelo a un contacto espiritual pondría en cuestionamiento el cómo se da este proceso de percepción. Ya que se ha mencionado que se pueden presentar dos situaciones: O el ser humano desaparece como si al fijar su percepción en un objeto del entorno, o se fija en el mismo percibiendo, quedando así de inmediato el objeto exterior en un segundo plano, aunque su mirada no se desprenda de este. Pero con los ejemplos del *vacío* como medio de liberación parecería sugerir que esta desconexión, se busca tanto con el entorno, como con el propio ser. O en todo caso, ambos quedarían en un segundo plano mientras la atención quedaría fijada en el *vacío* y en la aspiración de una experiencia mística.

Ante esto, se debe aclarar que el recurso del *vacío* físico no debería ser tomado como garantía a una experiencia espiritual, ya que esto estaría relacionado directamente con las sensaciones y por lo tanto con el significado que le atribuimos a las cosas. El ser humano, según sus experiencias previas, va formando un sistema de significaciones cuyas relaciones no necesitan ser especificadas para ser utilizadas.

Pero el cómo percibimos, además de estar vinculado con la experiencia individual, estaría, a su vez relacionado con la experiencia colectiva, ya que hay elementos culturales comunes en las personas que pertenecen a una misma sociedad. Por lo que la percepción del entorno en que el ser humano se desenvuelve y los significados que se le atribuyan dependen del ámbito sociocultural y a su vez, esta valoración social pasaría por un filtro compuesto por las experiencias personales del individuo que percibe. A esto se suma también otro factor que influye en la sensación de la espacialidad, que está relacionada a la actitud del ser humano y con la disposición anímica de este.

Según lo revisado por Otto Friedrich Bollnow, por ejemplo, la calidad de amplitud y estrechez no se podría proyectar bajo una escala objetiva, ya que lo

que a uno le parece justo a otro le podría parecer insuficiente. Y esta misma variación de sensación de podría dar en un mismo ser humano, esto, según la actitud que tenga frente a la espacialidad en la que se encuentra y lo que le ofrezca su estado anímico. Bollnow explica que el ser humano “*cuando está sumido en honda tristeza, se acurruca en la estrechez de una caverna (...)*”<sup>182</sup> y cuando es “*(...) transportado por la alegría necesita, por el contrario, el espacio de despliegue de la amplitud libre, abierta.*”<sup>183</sup>

Estas ideas nos llevan a tratar la relación del *vacío* como medio espiritual dentro de las acciones del campo de Diseño Arquitectónico. Los puntos revisados alejarían la idea de que la significación del objeto dependa exclusivamente de quienes diseñan, más bien esto quedaría en suposición, ya que no es seguro que lo previsto resulte una vez alcanzada la materialización. La significación del *vacío* entonces, dependería de la relación del ser humano con este, por lo que sería necesario que el sujeto que percibe tenga la actitud y los medios de significación necesarios.

Es así que, las acciones del sujeto diseñador estarían relacionadas a los límites del entorno construido más no en su significación. Esto quiere decir que, en las acciones de diseño se manejarían principalmente la condición de los límites dentro de los cuales los seres humanos se van a desenvolver. En estas acciones estarían también involucradas las experiencias previas y la influencia del entorno sociocultural, ya que cuando el diseñador está pre-figurando lo que se pretende materializar, usa su propio bagaje de experiencias para imaginar el qué y cómo se percibirían los límites que propone.

Esto no quiere decir que las acciones de diseño se anulen las propuestas de significación, pero es importante el entendimiento de las variaciones de interpretación de un mismo mundo. En este concepto se desenvolvería lo aprendido por Maurice Merleau Ponty, quien recalca la diferencia de lo visible y lo invisible. Cuando se hace referencia lo visible, esto es, lo tangible, a los límites “*más allá de la divergencia de los testimonios, a menudo es fácil restablecer la unidad y la concordancia del mundo.*”<sup>184</sup> En cambio, cuando

---

<sup>182</sup> Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Traducción Jaime López de Asiain y Martín. Editorial Labor, S.A. Barcelona, España. 1969. Pág. 207.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ibidem*. Pág. 25.

se trata de lo invisible “*parece más bien que los hombres viven cada uno en su islote, sin que haya transacción de uno a otro, y nos sorprendería que alguna vez se pongan de acuerdo sobre algo*”<sup>185</sup> Lo invisible quedaría entonces como la significación del mundo visible.

Resultaría así la idea del *vacío* como un constructo social, como una posibilidad de significación dependiente de la situación total de relación entre el ser humano y el *vacío*. Por lo que, dentro de las acciones del diseño arquitectónico el *vacío* quedaría como una intencionalidad, es por eso la importancia de entender y ahondar sobre los elementos y términos que se usan, a veces de manera irreflexiva dentro del campo, relacionándolos con el ámbito socio cultural donde se pretende intervenir el entorno construido. Así mismo, el sujeto que realiza las acciones de diseño debería comprender la importancia de pasar de un instintivo proceso de percepción a un entendimiento reflexivo sobre el fenómeno del mismo.

Lo avanzado hasta ahora, permite creer que de alguna forma hay un sentir frente “*Sobre las Nociones del Vacío y la Experiencia del Vacío en el Campo de Diseño Arquitectónico.*”, que es más subjetiva de lo que en un inicio se creía y que a su vez es capaz de cautivar a más de uno. Si bien las primeras ideas pecaban de la misma falta de reflexividad de la cual surgió el interés del tema, el proceso de investigación ha permitido tomar rumbos en caminos insospechados, alimentando no sólo la curiosidad, sino el ánimo de seguir recorriendo los diversos caminos encontrados hasta el momento.

Termino, por ahora, con puntos suspensivos que aspiran a la posibilidad de una continuación.....

---

<sup>185</sup> *Ibidem.* Pág. 25-26.

**REFERENCIAS  
DE CONSULTA**

## Bibliografía:

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. FC. México. 1993. Pp. 1206.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Traducción Jaime López de Asiain y Martín. Editorial Labor, S.A. Barcelona, España. 1969. Pp. 277
- Calvino, Ítalo. *Las ciudades Invisibles*. Ediciones Siruela. Madrid. 2007. Pp. 172.
- Careri, Francisco. *Land&Scape series: Walkscapes. El andar como práctica estética*. Traducción Maurici Pla. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona. 2002. Pp. 203.
- Cassigoli, Armando. Villagrán, Carlos. *La ideología de los textos (TOMO I)*. Marcha Editores. México. 1982. Pp.277.
- Cisneros Sosa, Armando. *El sentido del espacio*. Miguel Angel Porrúa, México, 2006, Pp.136.
- De Ory, Jose Antonio. “*Chillida, el desocupador del espacio*”. *Escritura e Imagen*. Vol. 10. Número especial. 2014. Pag 366-371
- Espuelas, Fernando. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 1999. Pp. 184
- García Olvera, Héctor. Hierro Gómez, Miguel. *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico*. Volumen 5. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pp. 153.
- García Olvera, Héctor. Hierro Gómez, Miguel. *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*. Volumen 6. Colección Lo Arquitectónico y las ciencias de lo humano. UNAM. México; 2016. Pp. 162.
- García Olvera, Héctor. Hierro Gómez, Miguel. *La espacialidad y la experiencia de lo espacial en lo arquitectónico*. UNAM. México; 2012. Pp.154.
- Heidegger, Martín. *El arte y el Espacio*. Traducción Jesús Adrián Escudero. Herder España. 2009; Pp. 45

- Heidegger, Martín. *Construir, habitar y pensar*. Trad. Eustaquio Barjau. Publicado con fines académicos en Conferencias y artículos Serbal; Barcelona; 1994. Ed. electrónica en: es.scribd.com
- Holahan, Charles. *Psicología ambiental. Un enfoque general*. Limusa; México; 2012; Pp. 384.
- Janiaud, Joël. *Simone Weil, la atención y la acción*. Editorial Jus. México. 2014.
- Monrad, Kasper. *Hammershoi and Europe*. Prestel. Inglaterra, 2014. Pp. 256.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Traducción de Joan Vinyoli y Michele Pendax. Editorial Anagrama. Barcelona. 2002. Pp. 220.
- Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Ediciones Akal. Madrid. 2008. Pp. 432.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducción Jem Cabanes. Editorial Planeta – Agostini. Barcelona, España. 1984. Pp. 469.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Traducido por Estela Consigli y Bernard Capdevielle.. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina. 2010. Pp. 271.
- Neumeyer, Fritz. *Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Traducción Jordi Siguán. El Croquis editorial. Madrid España. 1995. Pp. 524.
- Porras, Fernando. *Metápolis, Diccionario de arquitectura avanzada*. Editorial Actar. Barcelona. 2001. Pp. 624.
- Rasoo, Kim citando a Philip Johnson. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922 – 1968*. Georgia Institute of Technology. Agosto 2006. Pp. 284.

- Ribas Massana, Albert. *Biografía del vacío: su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*. Destino. Barcelona, 1997. Pp. 491.
- Saldarriaga Roa, Alberto. *Aprender Arquitectura, manual de supervivencia*. Corona, Santafé de Bogotá, Colombia. Pp. 139.
- Vigotsky, Lev. *La imaginación y el arte en la infancia*. Ediciones Akal. Madrid 1986. Pp. 56.
- Villarroel, Melvin. *Arquitectura del vacío*. Traducción Claudia Quiroz. Gustavo Gili. México. 1996. Pp. 238.
- Zambrano, María. *Claros del Bosque*. Cátedra. Madrid. 2011. Pp. 271.

#### Recursos en línea:

- Tse Lao. Tao Te ching. Librodot. Recurso en línea:  
<https://marisabelcontreras.wordpress.com/2014/01/27/lecturas-recomendadas/>  
Consultado el 20 de mayo de 2018.
- ArchDaily.
  - Ott, Clara. ArchDaily. “El peso del vacío /Miguel Ortego”. Recurso en línea. Consultado el 24 de noviembre de 2018 en:  
[https://www.archdaily.mx/mx/912417/el-peso-del-vacio-miguel-ortego?ad\\_source=search&ad\\_medium=search\\_result\\_all](https://www.archdaily.mx/mx/912417/el-peso-del-vacio-miguel-ortego?ad_source=search&ad_medium=search_result_all)
  - Duque, Karina. Clásicos de Arquitectura: Casa Farnsworth / Mies van der Rohe. Recurso en línea. Archdaily. Consultado el 24 de noviembre de 2018. [https://www.archdaily.mx/mx/02-169324/clasicos-de-arquitectura-casa-farnsworth-mies-van-der-rohe?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.mx/mx/02-169324/clasicos-de-arquitectura-casa-farnsworth-mies-van-der-rohe?ad_medium=gallery)
  - Wronski, Lisa. ArchDaily “AD Classics: Wolfsburg Cultural Center / Alvar Aalto.” Recurso en línea. Recuperado el 18 de abril de 2019 en:  
<https://www.archdaily.com/322809/ad-classics-wolfsburg-cultural-center-alvar-aalto>
- Tse Lao. Tao Te ching. Librodot. Recurso en línea:  
<https://marisabelcontreras.wordpress.com/2014/01/27/lecturas-recomendadas/>  
Consultado el 20 de mayo de 2018.

- Wikiarquitectura. Centro Cultural Wolfsburg. Recurso en línea. Recuperado el 18 de abril de 2019 en: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/centro-cultural-de-wolfsburg/>

#### Diccionarios en línea:

- Diccionario etimológico en línea. Chile, 2019. Versión electrónica: [etimologias.dechile.net](http://etimologias.dechile.net)
- Diccionario de la Real Academia Española. (DRAE). España, 2014; 23ª edición. Versión electrónica: [lema.rae.es](http://lema.rae.es)

#### Ilustraciones:

- 1.Hammershoi, Vilhelm.(1908) Interior. Strandgade 30. [Pintura] Dinamarca. Recuperado en: Monrad, Kasper. Hammershoi and Europe. Prestel. Inglaterra, 2014. Pág. 188.
- 2.Hammershoi, Vilhelm.(1906) Montague Street i London. [Pintura] Dinamarca. Recuperado en: Monrad, Kasper. Hammershoi and Europe. Prestel. Inglaterra, 2014. Pág. 112.

