

Arkitekturax Visión FUA

Revista internacional de arquitectura, urbanismo y políticas de sostenibilidad
ISSN: 2619-1709 I • ISSN-e: 2665-105X

Publicaciones Universidad de América

Volumen 6, Número 6, enero-diciembre 2023, pp. 1-26

<https://doi.org/10.29097/26191709.380>

Web: <https://revistas.uamerica.edu.co/index.php/ark>

El Vacío. Reflexiones en torno a su experiencia y posible relación con el campo del diseño arquitectónico

The Void. Considerations on its experience and possible relationship with the architectural design field

Recibido: 30 de noviembre de 2022 • Aceptado: 11 de septiembre de 2023

Mercedes Viviana Torero

Candidata a doctorado en el Departamento de Teoría de la Arquitectura del Instituto de Arquitectura de la Technische Universität Berlin.

Contacto: ✉ vivianatorero@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7365-3852>

Resumen

El interés por el vacío surge del misterio y de la variedad de acepciones con las que se usa el término dentro del campo de la arquitectura, tanto en el ámbito académico como en la práctica profesional.

Este artículo tiene como objetivo analizar la compleja noción de vacío y su interacción tanto en el ámbito intelectual como en la práctica arquitectónica. Este análisis se realiza a través de diversas disciplinas como la filosofía, sociología, el arte, la psicología, la arquitectura, entre otros. De esa manera, se intenta contar con un panorama amplio y comprender la presencia e influencia de los diversos significados del término dentro del campo de diseño arquitectónico. Todo esto con el fin de obtener una aproximación a su entendimiento y su relevancia en la experiencia del ser humano.

Se explora la relación “sujeto – objeto”, es decir, las diversas formas en que los seres humanos experimentan el vacío y cómo se produce este encuentro. Todo esto con el fin de obtener una perspectiva general del término vacío y comprender cómo se da esta experiencia. Finalmente, se dirige la mirada a lo puntual, explorando la relación del vacío en los procesos que ocurren dentro del campo del Diseño Arquitectónico destacando la importancia de considerar los aspectos socioculturales y perceptivos.

Palabras Clave: vacío, espacio, diseño arquitectónico, arte, fenomenología, filosofía.

Abstract

The interest in the Void stems from the mystery and the variety of meanings with which the term is used within the architecture field, both in academia and in professional practice.

This research aims to analyze the complex notions of the Void and its interaction both in the intellectual realm and architectural practice. This analysis is carried out through various disciplines, such as philosophy, sociology, art, psychology, and architecture, among others. In this sense, an attempt is made to have a broad panorama and understand the presence and influence of the term's diverse meanings within the architectural design field. All this in order to obtain a probable approach to its understanding and relevance in the experience of the human being.

The “subject-object” relationship is explored. That is, the various ways human beings experience the Void and how this encounter takes place. All this in order to have a better overview of the term and understand how this experience occurs. Finally, the focus is directed to the punctual by exploring the possible relationship of the Void in the processes that occur within the Architectural Design field, highlighting the importance of considering the socio-cultural and perceptual aspects.

Keywords: void, space, architectural design, art, phenomenology, philosophy.

“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.
Así, pues, de un lado hallamos beneficio en la existencia;
De otro, en la no-existencia.”

-Lao Tse (550 a. C.).

Introducción

El presente escrito tiene como fin discutir diversas nociones del vacío desde una perspectiva multidisciplinar. El término vacío cuenta con una gran variedad de acepciones, ya que su ámbito de uso no se restringe a un solo campo de conocimiento. Por este motivo, no es objetivo de este ensayo exponer ideas absolutas sobre el vacío o señalar como incorrecto el uso del vocablo en alguna área de conocimiento particular.

El breve alejamiento de la arquitectura y la búsqueda a través de otras disciplinas es un intento de separar al vacío con la fisicidad del mundo tangible y de recuperar, desde la mirada multidisciplinar, las nociones que se manejan del término. Por lo anterior, el objetivo principal de este artículo es explorar las diversas concepciones del término y entender la procedencia o coincidencia de su uso dentro del campo del diseño arquitectónico.

Este escrito es una invitación a reflexionar sobre las nociones que se usan en la academia con cierta ligereza intuitiva; a tratar los temas con detenimiento para estudiarlos y poder llegar así a un mejor entendimiento de ellos.

En ese sentido, el ensayo comprende la exploración de algunas nociones del vacío junto con su respectivo vínculo con la experiencia del ser humano para finalmente reflexionar sobre su posible relación con las acciones del Diseño Arquitectónico. De esta manera se han identificado tres conceptos de mayor relevancia dentro del campo de la arquitectura: el vacío como ausencia, el vacío como creación y el vacío como medio.

El vacío como ausencia

Este concepto contiene 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 con un carácter emocional desde una perspectiva social. Expresiones referidas a “sentir un vacío

interior” tendrían una fuente de causa social. El ser humano está condicionado por la cultura a la cual pertenece, y, por lo tanto, este sentir sería un reflejo de la misma.

El filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky le adjudica a la generación posmoderna un profundo narcisismo. Este trastorno habría surgido después de la agitación política y cultural de los años sesenta, y se caracterizaría por el alejamiento del ser humano 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, 2002)

El narcisista posmoderno se concentraría en su propio ser, aspirando a una autosuficiencia y a un desapego emocional con la sociedad. Este interés hiperindividualista lo enfrentaría a un sinnúmero de cuestionamientos con escasas respuestas, dejándole un malestar crónico: “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 (...)” (Lipovetsky, 2002, p. 56). La sociedad narcisista, a pesar de evocar el amor y admiración propia, favorecería a la disconformidad con uno mismo.

Según Lipovetsky, estos trastornos narcisistas de carácter presentan principalmente una huida ante el sentimiento. 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” (p.56). Sería entonces el miedo a enfrentar una frustración emocional lo que 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. Sin embargo, el ser humano es por naturaleza un ser social, por lo que tiende a necesitar un encuentro afectivo. Es por este motivo que el narcisista no logra desvincularse de la sociedad por completo.

Queda así el ser humano narcisista en un conflicto con su propio ser. Se concentra en la alimentación de su propio Yo, aspirando un desapego emocional con los demás. Sin embargo, su deseo innato de un encuentro afectivo le impide lograrlo. En esta confrontación entre ser individual – social se encuentra la referencia de la dualidad lleno – vacío. El entorno social estimularía al ser humano al hiperindividualismo, a alimentar su propio “ego” (a llenarlo – lleno) con la falsa promesa de satisfacción emocional. Esto produciría una intención de ignorar el lado social, dejando al ser humano con una insatisfacción emotiva (vacío) imposible de compensar. De esta manera, el narcisista se queda 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.

Es interesante que la explicación de esta insatisfacción emotiva se da a partir de analogías espaciales. El “vacío interior” se relaciona con un malestar provocado por la ansiedad del ego, un ego que a pesar de ser atendido no llega a satisfacerse. Sin embargo, las referencias a lo lleno y vacío vinculan el concepto con la espacialidad. Sobre esto, el filósofo alemán Otto Friedrich Bollnow menciona que “lo espacial brinda la base para la comprensión del mundo espiritual” (1969, p. 53). Así, la situación

anímica de la existencia humana puede ser comprendida a partir de un esquema espacial. Esto estaría relacionado a la capacidad perceptiva del ser humano, la cual, además de permitirle significar el espacio, lo ayuda a manifestar situaciones de su existencia a partir del mismo.

Como se ha mencionado, el concepto del vacío como ausencia tiene un carácter de adjetivo ya que expresa la cualidad de algo. Desde lo perceptual ese “algo” que estaría designado a tener contenido sería alusivo al “espacio”. En esta perspectiva se toma como ejemplo la obra del pintor danés Vilhelm Hammershøi (1864-1916) quien realizó pinturas de paisajes, entornos urbanos, retratos e interiores, en los que predomina las temáticas de soledad y aislamiento (Monrad, 2014).

Figura 1. Hammershøi, Vilhelm. (1906) *Street in London*. [Pintura] Dinamarca



Fuente: “Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen” . Créditos fotografía:
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen / Anders Sune Berg.

Una peculiaridad de sus escenarios urbanos, es que el artista los representaba sin rastro de actividad humana. Por ejemplo, en la obra titulada “Street in London” de 1906, se puede apreciar lo anteriormente mencionado. Se muestra la calle Montague, sin embargo, 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, Hammershøi omitía adrede ciertos detalles de lo existente con el objetivo de acentuar el vacío a representar:

“En la pintura “St. Peter’s Church, Copenhagen” Hammershøi 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 Hammershøi”¹ (Monrad, 2014, p.33).

Además de la omisión de elementos del contexto, Hammershøi incluye en este tipo de obras la presencia de neblina, la cual 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.

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 Hammershøi sobre la ciudad como un mundo paralizado, silencioso, donde prevalecería la soledad.

Hammershøi también exploró durante varios años la representación de interiores donde predominan temas relacionados con el aislamiento y la soledad. En una de sus pinturas titulada “Interior. Strandgade 30” de 1905 se muestra una mujer parada entre ambientes donde impera el vacío. La falta de una narrativa en la determinación del personaje parecería convertirla en un objeto más de la habitación. La situación de la persona solo se insinúa y la presumible soledad se ve reforzada por la atmósfera sombría y por la disposición de los objetos alrededor, los cuales son mínimos. Este tipo de composición se puede apreciar en varias de sus obras.

¹ Traducción propia. Texto original: “In the painting of St. Peter’s Church, Copenhagen [16] Hammershøi has chosen to disregard the surrounding houses in this densely populated old neighbourhood of the city, (...) 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 Hammershøi.”

Figura 2. *Hammershøi, Vilhelm.(1905) Interior. Strandgade 30. [Pintura] Dinamarca*



Fuente: la Galería Nacional de Finlandia. Imagen recuperada en: Monrad, Kasper. *Hammershøi and Europe*. Prestel. Inglaterra, 2014, p. 23.

La técnica de representar habitaciones amplias y escasamente amobladas sería una herramienta para enfatizar la soledad, es decir, el vacío espacial quedaría como recurso de apoyo para acentuar una emoción. Al ser ambientes que corresponden a una vivienda el observador los asocia como espacios de intimidad y apropiación, y al carecer de esta expresividad, la expectativa del observador se frustraría. Se despierta 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.

La expectativa del habitat presente en las obras de Hammershøi, 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. En ese sentido, la pintura de Hammershøi aun teniendo un carácter de soledad y aislamiento también mantendría una posibilidad existencial. En la representación de ambientes interiores, la presencia de puertas abiertas conecta visualmente al observador con otros ambientes que también se presentan conquistados por el vacío, enfatizando así la soledad del personaje, pero también dejando entreabierta la posibilidad de conquistar esos espacios.

De esa manera, el uso del vacío busca enfatizar una insatisfacción emotiva que no puede ser atendida por alguna razón, y, además, el vacío perceptual se presenta como una posibilidad. En este vacío se podrían proyectar posibilidades de usos y transformaciones. La modificación del vacío se podría dar entonces a través de una función.

Estas ideas sobre 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.

En la experiencia del ser humano, lo vivido previamente y la conservación de estos recuerdos 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” (Vigotsky, 1986, p. 2). El cerebro sería el órgano encargado de almacenar las experiencias de la vida, y a su vez permitiría la capacidad adaptativa del ser humano. 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.

Además, el cerebro del ser humano se caracteriza por ser un órgano combinador. Esta capacidad permite que el cerebro sea “capaz de reelaborar y crear con elementos de experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos” (Vigotsky, 1986, p. 2). Es por este motivo que el ser humano es capaz de unir elementos de sus experiencias previas y así poder imaginar y crear una idea o una imagen. Esto permitiría que no viva en el pasado, sino que proyecte su futuro a partir de imaginar un cambio, y así poder interaccionar con su entorno, modificándolo.

Estas aproximaciones al término sugieren lo que podría considerarse una obviedad: el vínculo inherente del vacío con el espacio. El vacío como ausencia sería entonces,

un medio de posibilidades dentro de la espacialidad. Permitiría que sucedan cosas, permitiría la expansión del ser humano a través de su modificación, a través de contener una función, permitiendo una utilidad. 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.

El vacío como creación

Este concepto del vacío está más relacionado con el mundo físico y la experiencia del ser humano con este. Se apoya en ideas de autores como Merleau Ponty, Otto Friedrich Bollnow y Martin Heidegger.

El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty explora la experiencia del ser humano con su entorno desde una perspectiva fenomenológica. Para el filósofo francés los humanos son del mundo por su cuerpo, ya que es el vehículo que les permite explorarlo, y a su vez, el espacio se presentaría como la vía por la cual los humanos se relacionan con el mundo. En otras palabras, 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. Así, el vínculo del ser humano con el espacio es inherente a su existencia. (Merleau-Ponty, 1984).

El ser humano percibe espacialmente y es este proceso cognitivo el que permite entrar en contacto con el mundo. El movimiento de su corporeidad sería la acción que permitiría explorarlo. Sin embargo, si 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. Si todo el espacio estuviera ocupado no sería posible el despliegue del ser humano. Es el vacío lo que permite el desarrollo espacial.

Entonces, el espacio como tal, puede o no permitir el despliegue de las actividades del ser humano; esto dependería de su grado de ocupación. Esto quiere decir que el encuentro del ser humano con su espacialidad se daría a partir de un vacío espacial. Es así que el vacío espacial se vincula también con el concepto de “espaciar” el cual se refiere a la liberación de un espacio a partir de la intervención humana.

El filósofo Otto Friedrich Bollnow ha analizado el concepto de espacio apoyado en lo que ofrece la etimología, explica que el término alemán “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” (Bollnow, 1969, p.38). De esta manera, se daría a entender al vocablo “raum” como un espacio libre, no ocupado, en que el ser humano vivo pueda moverse sin impedimentos.

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 “räumen”, 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” (1969, p. 39).

Apoyado por el diccionario etimológico de la lengua alemana de Friedrich 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” a lo que concluye: “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” (1969, p. 39). Sin embargo, 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)” (1969, p. 41) 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 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.

Sin embargo, 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 ante 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. Sin embargo, la respuesta a la necesidad de cobijo del ser humano llevaría a la delimitación de este vacío y a la construcción de un refugio, a la generación de “un espacio interior, protector y separado del mundo externo” (Bollnow, 1969, p. 271). 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” (1969, p. 258). 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.

Por otro lado, la exploración de la relación del espacio y el ser humano que realiza Martin Heidegger en su texto *El arte y el espacio* aborda el concepto del espacio –raum– y su relación 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 también 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” (Heidegger, 2009, p. 21). Heidegger aborda el concepto del espacio en términos más existenciales que 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 la Cuaternidad: “los cuatro -tierra, cielo, los divinos y los mortales- a una unidad” (Heidegger, 1994, párr. 6). Es aquí donde se traspasa 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 ser humano.

Ante esto se cuestiona si 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” (Heidegger, 2009, p. 42). El vocablo alemán Dasein, fue adoptado por Heidegger para designar la existencia del ser humano y de diferenciarlo del resto de entes. El ente sería todo objeto, tanto abstracto como material y el ser humano sería el único ente del mundo que tendría la posibilidad de ser, de preguntar y entrar a un estado de conciencia. Es a este estado que se le denomina Dasein o “ser ahí”.

Para Heidegger el resto de entes tienen entorno y sólo el ser humano tiene mundo. A través de la relación del ser humano con su mundo es que se desarrolla el ser en el mundo y es ésta la base necesaria para la formación del ser ahí. El 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 (Heidegger, 2009).

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, y podría llegar a convertirse en una experiencia espiritual.

El vacío como medio

Dentro de las nociones del vacío que se han revisado se encuentra la relacionada a la experiencia mística. El vacío como medio hacia una liberación espiritual está muchas veces relacionado con la cultura oriental y es una de las nociones que ha influido el ámbito de la arquitectura. A continuación exploraremos cómo se ha adoptado el concepto del vacío como medio simbólico para explicar ciertas situaciones de la experiencia del ser humano.

Simone Weil ha introducido conceptos relacionados con el vacío para afrontar cuestiones de la existencia humana y la búsqueda de la verdad espiritual. Weil entrelaza la noción del vacío con la opresión social, la liberación espiritual y la atención, por lo cual el vacío desempeña un papel crucial en su pensamiento filosófico.

Joël Janiaud en su libro biográfico *Simone Weil. La atención y la acción* (2014), menciona que para la filósofa 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” (Janiaud, 2014, p. 84), 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 (Janiaud, 2014).
- La energía vegetativa, que es la energía que se invierte en la conservación biológica (Janiaud, 2014).

Para Simone Weil hay vacío cuando “nada exterior se corresponde con una tensión interior” (Janiaud, 2014, p. 86), 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 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” (Janiaud, 2014, p. 87)

Para que una persona genere el esfuerzo de atención en cierto objeto, este además de tener un resultado, debe tener un propósito personal, conducir a un crecimiento personal. El esfuerzo tendría que estar directamente relacionado con un alcance de cierta satisfacción personal de quien realiza el trabajo. Sin embargo, si esto no sucede, es decir, si el trabajo es infructífero y no brinda ningún crecimiento personal, las acciones del ser humano se vuelven automáticas, la motivación y la atención desaparecen, y la labor se convertiría en un proceso mecánico. Como consecuencia, la energía voluntaria desaparecería y la atención, tal como el fin del trabajo, estaría en la nada, en el vacío.

La atención en el vacío, en la significación de Simone Weil, está vinculado a la insatisfacción personal, resultado de la opresión de un trabajo sin fin que deja al ser humano tan despojado de motivación que solo se centra en la preservación de sus necesidades biológicas más básicas, en lugar de en el desarrollo pleno y significativo de su ser.

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, 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” (citado por Janiaud, 2014, p. 88).

Sin embargo, 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 todas 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. (Janiaud, 2014)

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” (Janiaud, 2014, p. 90) 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 esta clase de experiencia, por

lo que proyectaría en el vacío su deseo y la respuesta quedaría en una posibilidad flotando en el tiempo.

Es así que, el vacío, en referencia al concepto de atención de Simone Weil tiene dos significaciones principales: la primera, surge a partir de la opresión social y la insatisfacción personal, quedando en relación con la nada, con una infinitud de espacio y tiempo, con una falta de posibilidades y objetivos. En contraste, la segunda, es consecuencia de una descreación voluntaria, la cual abre la posibilidad de una experiencia mística.

Como resultado a este último escenario, se generaría la desaparición del ego, y 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)” (p. 92).

El uso del concepto del vacío como recurso para explicar situaciones opuestas del ser humano demuestra cómo se recurre a la espacialidad para explicar y entender nuestra existencia. Estas significaciones también pueden ser acompañadas y reforzadas a partir del espacio físico. Por ejemplo, en el contexto del vacío como medio de una experiencia espiritual se puede relacionar con el recurso del vacío físico en la casa del té, parte esencial de la cultura oriental utilizada para llevar a cabo ceremonias de meditación. Este ritual tiene la intención 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.

Hay registros de la utilización de la planta del té en Japón desde el siglo VIII, el cual más allá de ser consumido como un entretenimiento, comenzó a abrirse camino 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” (Espuelas, 1999, p. 142). Gracias al budismo Zen el consumo del té se hizo popular en Japón, su relación con lo espiritual incrementó debido a que los monjes lo utilizaban porque necesitaban un estimulante para estar despiertos en los procesos extensos de meditación, por lo que, el té, formó parte esencial para este rito, y pasó a tener su propio ritual: La ceremonia del té.

Esta ceremonia pasó de realizarse en el salón de meditación a contar con 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” (Espuelas, 1999, p. 143)

En la casa del té el contacto con la naturaleza es lo primordial y los materiales utilizados como la madera, papel de arroz, tatamis al interior, entre otros, buscan crear una uniformidad armoniosa. 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 cinco personas y dentro de este ambiente el lugar más importante es el tokoma, el cual está ligeramente más elevado que el resto del ambiente: “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” (Espuelas, 1999, pp. 144-145). Es así que, la vaciedad de la casa de té también corresponde a que nada le quite 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” (Espuelas, 1999, p. 141). 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.

En este caso el recurso del vacío físico se presenta como medio a una experiencia espiritual, la intención del ritual es la desconexión del mundo ordinario, el despeje de pensamientos negativos en la mente, con el fin de lograr una experiencia sensorial y espiritual. Lo cual refleja el vínculo de la situación espiritual humana con el carácter espacial en el cual se desarrolla, sin embargo, no sería adecuado asumir que la presencia del vacío es condición esencial y determinante para lograr una experiencia de este tipo. Se tiene que considerar que la relación “sujeto–objeto” está condicionada bajo varios factores que deben ser tomados en cuenta.

La actitud del ser humano y su disposición anímica frente a su relación con la espacialidad desempeña un papel importante. Al respecto, el filósofo Otto Friedrich Bollnow explica que: “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” (Bollnow, 1969, pp.29-30). 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” (1969, p. 206).

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. Además, esta misma variación de sensación se 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” y cuando es “transportado por la alegría necesita, por el contrario, el espacio de despliegue de la amplitud libre, abierta” (1969, p. 207).

El cómo se percibe, 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. Para Bollnow el principio estructural del espacio humano ha conllevado a que se le atribuyan significados sociales, este principio estructural parte de la necesidad del ser humano de un suelo firme donde pueda desenvolverse. Esta base posibilita y significa la seguridad de la vida humana.

“Si carece de esta base, el hombre se despeña, y aunque solo 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 si no 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” (1969, pp. 52-53).

Este plano horizontal de base sólida se expande a 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. Cuando es desmentida una cadena de mentiras estas se precipitan como un castillo de naipes y no solo 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 (Bollnow, 1969).

Se entiende así, que la capacidad de percibir espacialmente ha llevado a formar una estructura mental del espacio humano. A través de estas condiciones, el ser humano ha desarrollado y atribuido diversos significados al espacio, en otras palabras, el ser humano significa espacialmente. Y muchos de estos significados que se le adjudican al espacio provienen de las emociones, tanto individuales como colectivas.

El uso de la espacialidad como herramienta para comprender nuestra existencia revela la versatilidad del concepto de vacío. El vacío, en su manifestación física, puede actuar como vía de acceso a la experiencia espiritual, pero su interpretación está intrínsecamente ligada a factores socioculturales. Al mismo tiempo, la valoración social del vacío, en este sentido, está moldeada por las experiencias personales y la

disposición del individuo que lo percibe. Es decir, los significados que atribuimos a la espacialidad pueden variar según el contexto cultural y emocional en el que se encuentre el habitante. A través de estas exploraciones, el vacío emerge como símbolo de libertad y posibilidades, y al mismo tiempo desafía la imposición de significados universales.

El vacío y el campo del diseño arquitectónico

Habiéndose revisado estos conceptos del vacío junto a la experiencia y relación del ser humano con este elemento, se procede a abarcar la posible relación del vacío con el diseño arquitectónico, específicamente, con las acciones que se dan en el proceso de diseño.

Miguel Hierro, en el libro *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico* (2016) ubica a las acciones de diseño como parte de “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 caracteriza una manera de habitar, previo a su realización material” (Hierro, 2016, p.17). Esto daría a entender que toda acción del proceso humano relacionado a la configuración de las formas o al ordenamiento de los ambientes está inscrita 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.

Sin embargo, Hierro restringe aún más las acciones relacionadas al diseño, limitando su campo de acción desde: “la manera en que se organiza la información” hasta “la primera concreción plasmada gráficamente” (2016, p.19). Proponiendo que no se debe confundir el diseño con las labores posteriores a esta, ya que estas corresponderían a las relacionadas con el acto de proyectar, es decir, corresponderían a: “configurar de manera detallada lo que se va a edificar y comunicar las características que se le deberán dar a dicha edificación” (2016, p. 22). 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.

Ahora, volviendo al tema del vacío, los puntos revisados alejarían la idea de que el significado 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. El significado 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.

Entonces, las acciones del sujeto diseñador estarían relacionadas principalmente a los límites del entorno construido más no en su significado. Esta idea se apoya en la teoría de Maurice Merleau Ponty sobre el entendimiento de las variaciones de un mismo mundo. Merleau Ponty recalca la diferencia entre lo visible y lo invisible. El mundo de lo visible está referido a lo tangible, a lo que se ve, a una percepción dirigida directa a los objetos. En términos arquitectónicos, este mundo estaría relacionado a los límites del entorno construido. Por otro lado, el mundo invisible está referido al

mundo de los pensamientos e ideas, a aquello que nadie ve, a lo que entra al sistema con el sentir, a través de las sensaciones. Esta idea llevada al campo del diseño arquitectónico se relacionaría con los significados adjudicados al objeto arquitectónico.

Merleau Ponty indica que en el mundo de lo visible: “más allá de la divergencia de los testimonios, a menudo es fácil restablecer la unidad y la concordancia del mundo” (Merleau-Ponty, 2010, p. 25). En cambio, respecto al mundo de lo invisible menciona que: “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” (2010, pp. 25-26). Lo invisible quedaría entonces como los significados que se le atribuyen al mundo visible, siendo más probable que haya una concordancia en cómo se perciben los límites del entorno que en los significados que se le atribuyen.

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 habría menor oportunidad de concordancia en la rojez del rojo, en el significado de este color (pasión, peligro, fuerza) o en si la disposición de la pared representa una demarcación del espacio, una llamada de atención, entre otras ideas. 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.

Es entonces, que, en función de la experiencia del ser en el mundo, este 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 mí los sedimentos de una constitución previa” (Merleau-Ponty, 2010, p. 231) los cuales han generado una adaptación del cuerpo.

Con esto no se debería concluir que en las acciones de diseño se puedan o deban anular las propuestas de significados, sin embargo, se cree importante entender las variaciones de interpretación de un mismo mundo, es decir, se debe prestar atención a la diversidad de significación del entorno construido por parte del ser humano como ser individual y como parte de una sociedad.

En ese sentido, hay que tener en cuenta que en las acciones de diseño se maneja principalmente la condición de los límites dentro de los cuales los seres humanos se van a desenvolver. Asimismo, se debe comprender que en estas acciones estarían 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 percibirán los límites que propone.

Aquí recae la importancia del factor sociocultural dentro de las acciones de diseño arquitectónico. El Maestro en Arquitectura 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” (García, 2016, pp. 100-101). En ese sentido existiría 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. En esta perspectiva la producción de lo arquitectónico estaría constantemente influenciada por el entorno sociocultural y al mismo tiempo, el entorno construido formaría parte y afectaría a la cultura.

Con lo anterior se puede sugerir que una posible idea del vacío es la que forma parte de un constructo social, como una posibilidad de atribuir significado al objeto. Un ejemplo que refuerza esta idea se encuentra en lo analizado por Kim Ransoo en “The art of building (Baukunst) of Mies van der Rohe” (2006). En este texto Ransoo trata de analizar la concepción de claridad espacial que argumentaba Mies van der Rohe, y menciona que este podría provenir también del pensamiento que plasmó Lao-tzu en su libro *Tao Teh King*, de donde estaría basado el Taoísmo².

El término espiritual que maneja Mies van der Rohe estaría relacionado en cierto aspecto con la elevada conciencia de la creatividad a través del cual el arquitecto trata de proveer una nueva experiencia espacial. Esta idea parecería haber influido en la concepción espacial de la arquitectura de Mies van der 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, sobre todo con el vidrio. Además, uno de los principios espaciales del concepto “menos es más” de Mies van der Rohe, sería la creación de espacios escasamente amoblados con pocos objetos y una arquitectura no muy perceptible (Ransoo, 2006, p. 145).

Mies van der Rohe podría haber entendido la noción de vacío en términos de espacialidad no sólo a través del 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. 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, infinitad, y la impenetrable potencialidad del vacío en términos de espacio y forma arquitectónica (Ransoo, 2006, pp. 170-171).

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

² 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.

potencial vacuidad: “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 (...)” (Ransoo, 2006, p. 172).

El ejemplo más claro de esta filosofía y el uso del vacío es la casa Farnsworth, ubicada en Plano, Illinois, Estados Unidos de América, la cual fue construida entre 1945 y 1951. El diseño de la vivienda se presenta como un volumen ligero, constando así de una estructura de acero y fachada de vidrio a manera de pabellón. 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.

Según Kim Ransoo, el intento de crear una arquitectura bajamente perceptible, o un apenas visible muro exterior, muestra la relación con el concepto del vacío, lo que reflejaría que la preocupación de Mies van der Rohe, no sólo se concentra en la forma, tratando de hacerla en lo posible no visible, sino que recurre al vacío para atribuirle al objeto arquitectónico una significación espacial relacionada a la 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, la cual 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” (Espuelas, 1999, p. 67). Sus elementos principales son los “tatami”, módulo para el suelo, los “soji”, paneles exteriores, los “Fusuma” paneles interiores. Sin embargo, 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. Es decir, no existe una cualidad permanente en estos espacios, sino que cambian según las acciones del habitante. El vacío aporta flexibilidad y libertad de experiencia.

Esto dista de lo que ocurre en la cultura occidental, donde 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” (Espuelas, 1999, p. 67). Podría pensarse que la 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.

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 una 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” (Espuelas, 1999, p. 71).

Haciendo una comparativa entre la casa japonesa y la casa Farnsworth podríamos encontrar varias analogías, como la priorización de ambas con el contacto con la naturaleza, lo que llevaría a Mies a realizar una arquitectura lo menos perceptible posible. Así como el uso del recurso de la homogeneidad al usar colores neutrales para intentar resaltar los colores de la naturaleza. Y 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.

Sin embargo, todas estas intenciones en las que intervino Mies van der Rohe no habrían coincidido 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 cómo afecta todo desde el exterior” (Espuelas, 1999, p. 177). Al parecer el intento de vivienda no cumplía con los requerimientos funcionales y dificultaba a la señora Farnsworth la acción de habitar. El hecho de no poder realizar cambios con la idea de respetar una estética minimalista, privó al vacío de su cualidad primordial: otorgar una libertad de experiencia al habitante.

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 habría sido 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 y significación espiritual 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 lo previsto en dichos supuestos” (Hierro, 2016, p.65), 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.

Se podría decir entonces que la idea del vacío como posibilidad de atribución significativa a un objeto arquitectónico, nace a partir de un constructo social. Sin embargo,

esta significación se refiere a algo que no está presente, a una idea del mundo intangible. Que se dé o no esta significación, depende de la situación total de relación entre el ser humano y el vacío. De esa manera, dentro de las acciones del diseño arquitectónico el vacío como medio de significación simbólica quedaría como una intencionalidad.

No obstante, es posible encontrar el recurso del vacío en la arquitectura contemporánea más relacionada al mundo visible que al invisible, es decir, como un recurso perceptual donde la significación simbólica no está necesariamente impuesta como tal.

Esta perspectiva se manifiesta en las obras del estudio Sanaa, liderado por los arquitectos japoneses Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. En sus obras arquitectónicas, destacan cualidades de ligereza, austeridad y transparencia, características las cuales permiten percibir la presencia del vacío.

Dadas las características de sus obras, estas han sido vinculadas con la filosofía Zen dentro de la cultura japonesa y con su arquitectura tradicional. En algunas entrevistas se les ha cuestionado sobre esta asociación, pero ellos afirman que la tradición japonesa no actúa como principio conceptualizador de sus proyectos, aunque reconocen su posible influencia: “Por supuesto, la tradición japonesa tiene todo tipo de influencias sobre nosotros, pero no pensamos que nuestra arquitectura evolucione directamente de la cultura japonesa. No es algo consciente.” (Sanaa, 2009, p. 60). Asimismo, señalan que la arquitectura japonesa contemporánea muestra un cambio significativo en comparación a la tradicional.

Por ejemplo, respecto a la cualidad de ligereza que se encuentra en varias de sus obras, mencionan que en la arquitectura tradicional japonesa esta se logra mediante el uso de particiones móviles, las cuales permiten una relación del interior con el exterior. En cambio, en sus obras, los elementos verticales son estructurales, y, aunque se perciben como delgadas y ligeras en realidad son muy pesadas. La ligereza lograda en sus obras se logra mediante el uso de materiales delgados y transparentes. No obstante, el uso de estos elementos tiene como objetivo principal clarificar la estructura: “La estructura es sólido y vacío” (Sejima, 2007, p. 11) y está relacionada con la organización del programa. Dentro de esta organización, tanto la conexión entre el interior y el exterior como la interconexión de los espacios interiores son aspectos fundamentales en sus proyectos. Es por eso que la ligereza de sus obras contribuye a una clarificación de la organización del programa, la cual es perceptible desde el interior y el exterior.

La casa Flor (Suiza, 2006) ejemplifica las cualidades arquitectónicas logradas mediante el recurso del vacío. Esta vivienda unifamiliar, en forma de flor, se ubica en un terreno de suave pendiente. Su envolvente está compuesta de resina acrílica, lo que permite que este elemento vertical tenga función estructural y al mismo tiempo sea transparente. La ligera pendiente del terreno contribuye a generar cierta privacidad. En el caso de la habitación para invitados, esta se ha proyectado en la parte más alta del terreno como una unidad independiente, lo cual genera al mismo tiempo un jardín más privado.

En la edificación principal, la ausencia de pilares o estructuras visibles crea una baja percepción del volumen arquitectónico. La cubierta es plana y delgada, y al no contar con una estructura visible, se percibe como flotante. Esta transparencia facilita una visibilidad constante entre el interior y el exterior, difuminando los límites. De este modo, el volumen se integra con el entorno, formando un único vacío ligeramente delimitado pero continuo.

En el centro de la vivienda, dos patios circulares refuerzan la presencia del vacío y, junto con las convexidades y concavidades de la envolvente, articulan las funciones de la vivienda y permiten la libertad de circulación del proyecto. Esta búsqueda por generar diversidad y libertad al usuario es una característica muy presente en las obras de los arquitectos Sejima y Nishizawa. Si recordamos la función del vacío en la descripción de la casa Sukiya podemos encontrar esta misma cualidad.

En ambos casos, el vacío se presenta como un medio de posibilidades dentro de la espacialidad. Permitiría que sucedan cosas, permitiría la expansión del ser humano a través de su uso. El diseño de la casa Flor, ofrece muchas posibilidades de relación espacial y usos. El estudio Sanaa menciona que en sus proyectos buscan que haya una percepción de mayor libertad en el interior, de tal manera que el usuario entienda y use esta flexibilidad a través de su propia experiencia.

El vacío en la casa japonesa Sukiya permite libertad de usos en un ambiente, lo cual se ve reforzado porque los ambientes son equivalentes, es decir, no hay jerarquía, la cual en la casa occidental está relacionada con la función del ambiente. En la casa Flor la jerarquía espacial también ha sido eliminada. Los diversos ambientes de la casa tienen dimensiones y características similares. La entrada de luz en todos los ambientes es otra característica que permite que no haya jerarquía entre ambientes.

Se podría decir que todas estas características se originan gracias a la presencia del vacío. No obstante, es interesante observar cómo el estudio Sanaa presenta soluciones que generan estas cualidades espaciales en un programa donde el vacío no es tan perceptible desde un punto de vista espacial. Un ejemplo es la casa Moriyama (Tokio, 2002/2005), casa cuyo diseño está vinculado al estudio de Ryue Nishizawa.

Esta casa está ubicada en un barrio densamente poblado de Tokio. El cliente requería que el proyecto además de contar con una vivienda para él, contara también con otros espacios de vivienda para alquilar. La propuesta de Nishizawa resulta peculiar debido a la estrategia de distribución de los espacios. En vez de colocar todos los ambientes dentro de una sola edificación se han dispuesto 10 volúmenes dentro del terreno. Cada uno de estos volúmenes corresponden a requerimientos distintos de una vivienda y su disposición ha considerado la presencia de jardines alrededor de los volúmenes, los cuales están interconectados entre sí.

Esta organización del programa brinda al cliente la libertad de elegir cómo utilizar los diferentes volúmenes. Él puede decidir cuáles volúmenes usar y cuáles alquilar. Esto permite una flexibilidad en experimentar distintos espacios y diferentes formas

de habitar, característica que como hemos mencionado antes es muy importante para los arquitectos del estudio Sanaa.

En este caso el recurso del vacío no se encuentra como elemento perceptible o casi dominante como en el caso de la casa Florsin embargo, existe un vacío interconectado que rodea los volúmenes, y gracias a esto los interiores son beneficiados con cualidades atmosféricas.

Por ejemplo, la casa contemporánea japonesa es cada vez más cerrada al interior, lo que provoca que la conexión entre el exterior y el interior disminuya. Asimismo, ya no hay tanta conexión con la naturaleza y el exterior en general. En el caso de la casa Moriyama, el uso de los jardines interconectados trata de incentivar el uso de los espacios exteriores, mantener la conexión entre el interior y el exterior, posibilitando así, una vida más abierta.

A pesar de que los volúmenes están separados entre sí, la interrelación entre espacios interiores también se mantiene a través de estos vacíos y gracias al uso de amplios vanos en las paredes. Otro punto es que la equivalencia entre espacios se ha mantenido, liberando el proyecto de alguna jerarquía espacial. Hay distintos juegos de alturas de volúmenes, sin embargo, esto tiene como fin permitir una buena iluminación en todos los ambientes, lo cual es logrado también por el espacio libre entre las unidades.

Se podría decir que, en estos ejemplos contemporáneos, el vacío no se proyecta con una carga simbólica relacionada con la elevación del espíritu, sin embargo, se mantiene como un recurso perceptivo asociado a la libertad. El estudio Sanaa declara que las posibles influencias de la cultura japonesa se transmiten a su arquitectura de manera inconsciente, pero esto no hace que su diseño sea irreflexivo. Son conscientes que la idea de la experiencia no tiene una solución universal: “la idea de la experiencia resulta algo problemática (...). Pensamos que la percepción de cada individuo depende en tal medida de variables emocionales y de otra índole – de las que se nos escapa el control – que, como indagación arquitectónica, enseguida se convierte en un fin en sí misma” (Nishizawa, 2007, p. 13). Sus proyectos estudian a profundidad las posibilidades de organización del programa, lo cual involucra los otros elementos que intervienen en el diseño arquitectónico, incluida la experiencia. El objetivo de iniciar con el análisis del programa arquitectónico es asegurar la libertad espacial: “nuestras plantas siempre muestran un movimiento libre, con el diseño de las mismas tratamos de lograr libertad” (Sejima, 2007, p. 19).

Si bien el estudio Sanaa no ha teorizado sobre la presencia del vacío en su conceptualización, con lo analizado en este artículo se puede asumir un vínculo en las cualidades arquitectónicas que este ofrece. Incluso cuando el vacío no impone su presencia espacial, el valor de libertad se ha buscado a través de diversas soluciones de diseño.

Así, El vacío aporta posibilidades, lo cual otorga libertad al habitante. Este concepto sigue vinculado con el potencial latente del ser humano. Como se ha explicado: el ser humano recurre a la espacialidad para significar situaciones de su existencia y el no imponer un significado simbólico de carácter inherente, es esencial para reforzar la

percepción de libertad espacial. El vacío no exige un estado permanente de significado o función, por el contrario, invita e incentiva a ser apropiado por el habitante con libertad. Esto permite el “espaciar”, que es el permitir el acontecer de las actividades del ser humano para su respectivo desarrollo.

En esta idea recae la importancia de entender y ahondar sobre los elementos y términos que se usan, muchas veces, de manera irreflexiva dentro del campo. También es de suma importancia tener en cuenta el ámbito socio cultural donde se pretende intervenir el entorno construido. Por ello, 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.

Referencias

- Bollnow, O. F.. (1969). *Hombre y espacio*. Traducción Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona, España: Editorial Labor, S.A.
- Espuelas, F. (1999). *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona, España: Fundación caja de arquitectos.
- García Olvera, H. & Hierro Gómez, M. (2016) *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, p. 153.
- García Olvera, H. & Hierro Gómez, M. (2016). *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. México: UNAM.
- Hammershøi, Vilhelm.(1906) Street in London. [Pintura] Dinamarca. Reproducción con permiso de “Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen”. Créditos fotografía: : Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen / Anders Sune Berg.
- Hammershøi, Vilhelm.(1905) Interior. Strandgade 30. [Pintura] Dinamarca. Imagen de dominio público. Forma parte de la colección de la Galería Nacional de Finlandia. Imagen recuperada en: Monrad, Kasper. Hammershøi and Europe. Prestel. Inglaterra, 2014, p. 23.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el Espacio*. Traducción Jesús Adrián Escudero. España: Herder.
- Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar y pensar*. Trad. Eustaquio Barjau. Publicado con fines académicos en Conferencias y artículos Serbal; Barcelona.
- Janiaud, J. (2014). *Simone Weil, la atención y la acción*. México: Editorial Jus.
- Monrad, Kasper. (2014). *Hammershøi and Europe*. Inglaterra: Prestel.
- Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción de Joan Vinyoli y Michele Pendax. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

- Merleau-Ponty, Maurice. (1984). *Fenomenología de la percepción*. Traducción Jem Cabanes. Barcelona, España: Editorial Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Traducido por Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión.
- Obrist, H.U., SANAA Ltd. Sejima, K., & Nishizawa, R. (2012). *The Conversation series. Sanaa. Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa*. Verlag der Buchhandlung Walther König. Colonia, Alemania, pp. 110.
- Obrist, H. U., SANAA Ltd. Sejima, K., & Nishizawa, R (2009). “Interview by email”, entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist, pp. 57-62.
- Ransoo, K. (2006). *The “Art of Building” (Baukunst) of Mies van der rohe*. Tesis Doctoral en el College of Architecture, Georgia Institute of Technology, p. 284.
- Torero Cifuentes, MV. (2019). *Sobre las nociones del vacío y la experiencia del vacío en el campo de diseño arquitectónico*. Tesis de Maestría en la UNAM, Ciudad de México.
- Vigotsky, L. (1986). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Kazuyo, S. (2007). *SANAA (Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa), Kazuyo Sejima & Associates, Office of Ryue Nishizawa: 1983-2004*. El Croquis. Madrid, Basher.
- Kazuyo, S. & Nishizawa, R. (2008). El Croquis 139: “SANAA (Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa): 2004-2008”. Madrid, El Croquis.
- Cortés, J.A. (2008). “Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa”, El Croquis. No. 139, pp. 7-31.