

El Cerramiento Arquitectónico o ¿Cómo Expresar la Identidad a Través del Cerramiento?

Gustavo Sarmiento Peñaranda

Departamento de Filosofía, Universidad del Valle.

Maestría en Filosofía

Dr. William Álvarez Ramírez

9 de septiembre de 2020

Contenido

Introducción	3
Objetivo General	7
Objetivos Específicos	8
Capítulo 1: La Posibilidad de Perceptibilidad del Espacio	9
La Sensibilidad y el Comportamiento: <i>El Sentido Interno</i>	10
La Percepción y el Acto: <i>El Espacio Externo</i>	18
El Fenómeno como <i>Relación</i>	25
Capítulo 2: La Afirmación de la Presencia del Sujeto	30
Dialéctica de lo Representado y el Representante	32
Proyección Imaginativa	39
El Cerramiento como <i>Representación</i>	44
Capítulo 3: La Manifestación de la Identidad	53
La Presencia del Cerramiento	54
La Forma del Cerramiento	63
El Cerramiento como <i>Signo</i> de Identidad	76
Conclusiones	84
Listado de Referencias	88

Introducción

El siguiente trabajo de investigación tiene como propósito adentrarse en los diversos conceptos que pertenecen al *cerramiento* como forma de la sensibilidad y como forma y categoría arquitectónica. No será este un documento que profundice sobre los orígenes de la arquitectura ni tome como principio un enfoque psicológico que pretenda conocer los estados emocionales del sujeto. El enfoque que se le dará es fenomenológico y pretende abordar las cuestiones alrededor de la forma a través del análisis de conceptos, categorías y teorías de la estética y de la arquitectura, siempre con el cerramiento como punto de llegada.

La estrategia es plantear estructuras analíticas y estéticas concretas en aras de obtener un conocimiento específico acerca de lo que se denomina *cerramiento*. Es preciso indicar que la pregunta con que se dio inicio al proceso de investigación ha sufrido transformaciones y ha sido acotada con el fin de obtener respuestas claras y específicas. Es así como la pregunta: *¿Cuáles son las causas que han llevado al cerramiento, de ser un elemento fundamental en la arquitectura, a ser considerado una solución meramente estética?* se ha convertido en la pregunta: *¿Cómo expresar la identidad a través del cerramiento?* La segunda pregunta, y definitiva, permite un acercamiento al tema a través de conceptos como conducta, sensibilidad, relación, representación, identidad y otros, que posibilitan una reflexión estética y un entendimiento lógico que abarcan ampliamente las inquietudes planteadas en la primera pregunta¹.

La importancia del tema de investigación radica en la posibilidad de crear elementos de análisis para la comprensión de los cerramientos arquitectónicos desde una perspectiva estética que permite el reconocimiento de lo que hay más allá de la forma presente y entender que esta es el signo que representa un contenido que es, a la vez, sensible, técnico, funcional, teórico y con-

¹ Pregunta generada desde el desconocimiento académico de los temas propios de la filosofía del arte y la estética.

ceptual y que unidos al tamaño (la escala), el lugar (el contexto), el tiempo, el espacio y el propósito hacen posible la formación arquitectónica, pero que por separado no bastan para la concepción de la misma.

Este trabajo plantea unos objetivos y un desarrollo, a través de tres capítulos, que parten de un planteamiento de tipo fenomenológico² que busca descifrar y definir al cerramiento como un ente tangible que surge en la sensibilidad del sujeto y que busca representación a través de los conceptos. El estudio fenomenológico permite organizar y abordar esta investigación de una manera estructural entendiendo el todo desde sus partes y, sobre todo, que desde estas es posible crear un nuevo sistema de relaciones, de tipo conceptual, con el fin de abordar el tema en cuestión desde perspectivas alternas tendientes a clarificar premisas y generar construcciones filosóficas objetivas con resultados investigativos concretos. Y es precisamente el entendimiento de las partes lo que constituye el cuerpo central de este documento (capítulos), identificando los elementos de estudio que esclarecen el tema central a la vez que se plantea una estructura para exponerlo y definirlo. Para ello, se ha planteado un objetivo general que apunta a aclarar el cerramiento distinguiéndolo entre su modo de existencia, la diferencia con otros entes y el modo en que se presenta en el espacio; esta distinción permitirá acercarnos al tema a través de tres caminos cuyo fin será: 1) determinar el estado fundamental del cerramiento entendiéndolo como fenómeno, 2) exponer lo que surge del cerramiento una vez es entendida su existencia, y 3) reconocer que su valor como concepto y como forma tangible, independiente del sujeto, permite un entendimiento del mismo, desde su presencia, como ente con naturaleza propia (identidad).

Los tres capítulos en los que se desenvolverá la investigación responderán a lo planteado en los objetivos anteriormente descritos donde se tocarán los temas primordiales que tendrán

² Heidegger, M. (2006). *Introducción a la investigación fenomenológica*.

como función ordenar las ideas planteadas en la hipótesis y establecer conexiones entre la preocupación presentada y las conclusiones. Los temas planteados se desarrollarán así: primero, desde el reconocimiento del fenómeno y a partir de él lograr un entendimiento y lectura del espacio; segundo, desde la profundización sobre la dialéctica implicada en su presencia mediadora que permite una comunicación entre los aspectos sensibles y perceptuales del sujeto con la naturaleza del espacio exterior; y finalmente, sobre la premisa de que su existencia trasciende (y transgrede) su devenir sensible, abriendo la posibilidad de entenderlo y percibirlo como una obra independiente, abordando el concepto de identidad a través de la comprensión de los términos signo y símbolo. El espacio y el lugar serán factores de estudio que acompañarán constantemente el estudio de los conceptos y complementarán el análisis con miras a una comprensión del fenómeno cerramiento, su surgimiento y su transición hacia lo formal.

Para ampliar y ejemplificar lo descrito a través de los tres capítulos, esta investigación recurrirá a lo material, a lo artístico y a lo arquitectónico, para ilustrar los conceptos e ideas planteadas a lo largo del presente documento. Se ejemplificarán conceptos y premisas a través de la obra del arquitecto suizo Peter Zumthor (1943) con el fin de enseñar la complejidad que comporta representar la expresión sensible del sujeto y, al mismo tiempo, plasmarla en forma de contenido en la obra arquitectónica. Igualmente se incluye, a manera de referencia, la obra del escultor estadounidense Richard Serra (1939) quien explora la modificación a partir de la sensación que surge de percibir el espacio a través de la forma escultórica. Por otra parte, se hará un análisis al pensamiento y a la teoría planteada por parte del arquitecto alemán Gottfried Semper (1803) cuya investigación acerca del estilo en las artes técnicas y en la arquitectura de civilizaciones antiguas dan cuenta de la relación directa que existe entre el pensamiento estético, técnico y teórico dentro del desarrollo de la forma arquitectónica.

El objetivo de la investigación se centrará en la búsqueda de la categoría que contiene el concepto cerramiento (como fenómeno surgido del sujeto) y la manera en que esta determina el surgimiento de la forma, representando y comunicando la naturaleza intrínseca (sensibilidad) del sujeto de quien deviene. Se deberá entender al sujeto como aquel ente que, desde su propia sensibilidad y entendimiento, posee lo necesario para la formación del fenómeno del cual estamos tratando, pero además se buscará la comprensión fenomenológica del cerramiento pues su presencia determina una nueva naturaleza provista de contenidos propios. No será un estudio del sujeto, se referirá a él como el encargado de proporcionar los elementos necesarios para que aquello que se denomina cerramiento surja de una manera concreta.

Los grandes conceptos³ en los que se enmarcan los diferentes aspectos estudiados en el presente documento permiten comprender las características de cada uno de ellos (los aspectos), su funcionamiento e importancia dentro del sistema de relaciones que integran y hacen posible el cerramiento [como concepto y como obra]. Y aunque la investigación tiene como origen la observación y el análisis del fenómeno presente, es decir, de la existencia del cerramiento como elemento de la arquitectura, es importante aclarar que uno de los objetivos de la misma es razonar sobre el fenómeno inmaterial, es decir en ausencia de forma, y discernir sobre el cerramiento antes de ser cerramiento.

³ O categorías, como lo designaron Aristóteles y Kant.

Objetivo General

Demostrar que el cerramiento arquitectónico deviene de una condición propia de la identidad del sujeto y, a la vez, contribuye a la construcción de identidad a través de su presencia.

Objetivos Específicos

1. Determinar *el modo de existencia* del cerramiento
2. Reconocer *el concepto esencial* del cerramiento
3. Exponer *lo que surge* del cerramiento

Capítulo 1: La Posibilidad de Perceptibilidad del Espacio

Figura 1

Interior de la Capilla Bruder Klaus



Nota: Año de Construcción: 2007. Arquitecto: Peter Zumthor. Localización: Mechernich, Alemania.

Die erste idee ist natürlich die vorstellung von mir selbst, als einem absolut freien wesen.

Mit dem freien, selbstbewußten Wesen, tritt zugleich eine ganze welt, ausdem nichts her-

vor. // La primera idea, por supuesto, es la idea de mí mismo como un ser absolutamente

libre. Con el ser libre y autoconsciente, al mismo tiempo, emerge un mundo entero, del

cual nada emerge. (Hölderlin)

Determinar el modo de existencia del cerramiento y reconocer en el ámbito de la subjetividad lo primero en la estructura (sensible, lógica, funcional, formal)⁴ que da origen al mismo, es el primer paso para diferenciar y separar lo que significa el concepto [cerramiento] de lo que representa la forma [del cerramiento]. Este paso se dará a través de la comprensión de aspectos del sujeto que nos permitirán acercarnos desde la sensibilidad al concepto y desde la percepción a la forma. El argumento para entender el cerramiento se construirá a través del estudio de la interioridad del sujeto, una interioridad moldeada por la intuición, las sensaciones, los sentimientos y el pensamiento y que se manifiesta a través del juicio y del gusto, permitiendo explicar la relación sujeto-objeto. Según Kant (1999): “Todos nuestros juicios son, primero, meros juicios de percepción; valen solamente para nosotros, esto es, para nuestro sujeto, y sólo después les damos una referencia nueva, a saber, una referencia a un objeto” (p.127)⁵. Aquellos juicios a que hace mención Kant son relaciones que evidencian una especie de dialéctica que para el caso de la interioridad del sujeto se trata del intercambio constante entre los elementos propios de la conciencia subjetiva con la sensibilidad, estas últimas, afectadas por factores externos. La interacción dará como resultado una forma que aún no es tangible que sin importar el contenido representa la forma de la *relación*⁶.

La Sensibilidad y el Comportamiento: El Sentido Interno

⁴ No necesariamente en ese orden.

⁵ Kant, I. (1999). *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia* (§18).

⁶ A propósito de la forma, Lefebvre (1978) afirma: “Procederemos escalonadamente, y examinaremos, primeramente, una “forma” socialmente reconocida, por ejemplo el *contrato*. Hay una gran diversidad de contratos: el contrato de matrimonio, el contrato de trabajo, el contrato de compra-venta, etc. Los contenidos de los actos sociales definidos como contractuales son por tanto muy diferentes. (...). Sin embargo, estas situaciones particulares tienen un rasgo común: la *reciprocidad* en la aceptación constituida e instituida socialmente. Cada parte se compromete ante la otra a cumplir un determinado tipo de acciones estipuladas explícita o implícitamente” (p.106).

No se trata aquí de analizar los aspectos trascendentales o psicológicos propios del ser, pero sí de reconocer que estos están directamente ligados e inciden en la naturaleza del mismo, y como tal intervienen en la formación de sus representaciones metafísicas (ontológicas). Tampoco se explicarán estos aspectos desde su relación con áreas del conocimiento especializadas en la psicología; simplemente se estudiarán dentro del sistema de relaciones que se plantea en esta investigación y se describirán dentro del ámbito de la sensibilidad como parte de *lo interno* del ser, entendiendo que ella, en tanto naturaleza propia del sujeto, posee lo necesario para producir en él *lo externo*, y generar (no siempre, ni como regla general) fenómenos tangibles que representan de manera concreta lo abstracto.

Dentro del aspecto de la filosofía trascendental y práctica, como de la psicología, hay un elemento que en alguna medida representa la forma del ser del sujeto, es interno y se expresa de manera intencional pues es producto de la experiencia lo que le permite identificar situaciones determinadas y actuar de acuerdo con las características propias de ellas. Se trata de la *conducta* o el *comportamiento* socio-individual, aspecto común a todos los sujetos y que su desarrollo requiere de la interacción con otros aspectos del ser, es decir, aunque nace en la facultad racional o mente, su desarrollo se da en lo sensible, a través de relaciones que lo potencian y lo ponen en evidencia. Lo importante aquí es entender que este aspecto, común a todos los sujetos sin distinción alguna, obtiene singularidad a través de las características que cada ser, en su particularidad, le incorpora desde la experiencia y desde el conocimiento propio o, en palabras de Lefebvre (2006), desde lo vivido y lo concebido⁷.

⁷ En el libro *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*, Lefebvre define estos dos conceptos a través de varios acercamientos, por ejemplo: 1. Para referirse a lo cotidiano y lo filosófico escribe: “Lo vivido y lo concebido, términos conflictivos y solidarios, iguales en su diferencia, emergieron en el lenguaje. El conocimiento acepta el caos, el flujo heracliteano de la vivencia. Éste ya no acepta sacrificarse en el altar del saber. Se esboza una nueva problemática: conservar la fuerza del conocimiento crítico animándolo con el ardor de la vivencia” (p.117). 2. Para referirse al concepto de representación escribe: “El filósofo le otorga una promoción: se

Los términos empleados por Lefebvre para indicar la relación constante entre las experiencias vividas y el conocimiento adquirido, dentro del sujeto, se pueden vincular con las características ontológicas y en tanto prácticas, con las psicológicas y sociológicas del mismo, siendo importantes y necesarias para la comprensión de su existencia y de sus representaciones. Reconocer que el comportamiento, como componente del aspecto psicológico, es relevante porque está directamente relacionado con la sensibilidad permite establecer un punto de partida para iniciar esta investigación. Es el *comportamiento* y es a través de él que, abstraído de su condición psicológica y llevado al plano de lo sensible⁸, se puede comprender que aquello que surge de un impulso interno, de una actitud natural frente a la naturaleza (el espacio exterior) y que proviene de la intuición, es parte de una sensibilidad que activa el entendimiento, tomando caminos que pueden desarrollarlo (al comportamiento) de varias maneras (cognitivo, moral, adaptativo, intencional, condicionado, voluntario, involuntario, ético, estético, etcétera) permitiendo un amplio análisis con miras a comprender el mecanismo interno que conduce al sujeto a percibir su entorno, relacionarse y, posiblemente, establecer un vínculo con él. El *comportamiento* es una función del ser y, para el caso que nos compete, se estudiará como aquello, interior al sujeto, que se expresa a través de la sensibilidad con el propósito de trascender a un estado de representación externo.

El comportamiento puede ser de varios tipos, activarse por estímulos externos e internos y representarse a través de fenómenos que, al ser percibidos, se muestran como el tipo de con-

convierte en el intermediario entre lo vivido y lo concebido, entre la vida casi ciega que obedece a unas representaciones y la filosofía que las disipa" (p.161). Y 3. Refiriéndose al sexo escribe: "A partir del deseo, no "representa"; va como un camino hacia una presencia que lo rehúye. En ese sentido, no es una representación sino que suscita muchas representaciones del otro y de sí mismo, en el margen entre lo vivido y lo concebido, entre la emoción y el pensamiento" (p.202).

⁸ Jorge Luis Borges, en el prólogo del libro *Bartleby: el escribiente* escribe: "Bartleby define ya un género que hacia 1919 reinventaría y profundizaría Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento o, como ahora malamente se dice, psicológicas" (Melville, 1980, p.9).

ducta al que pertenecen. Pero, sin importar que tipo de comportamiento o conducta es o como este se refleja, lo relevante es comprender que, como concepto abstraído de su significado psicológico y llevado al plano de la sensibilidad, orienta (*conduce*) de manera racional a esta última (la sensibilidad) a través del entendimiento, estableciendo una posición frente a lo que es ajeno al ser, a la externalidad de este, a la naturaleza que lo rodea y afectando su entorno al grado de alterarlo perceptualmente (en principio). El *comportamiento* es pues, un proceso de alejamiento de la interioridad del sujeto que busca exteriorizar (expresar) la esencia⁹ del mismo, provocando una separación interna del *espacio originario*¹⁰. En este sentido, Kant identificó dicho “alejamiento”, de la sensibilidad del ser, desde el interior intuitivo hasta el desarrollo lógico de sus pensamientos transitando lógicamente por el juicio, como la diferenciación.

Y aquí, evidentemente no me ayuda sino la facultad de determinar la situación según un fundamento *subjetivo* de diferenciación. (...). Finalmente, puedo ampliar todavía más ese concepto, puesto que el mismo consistirá no solo en el poder de orientarse en el espacio, esto es, matemáticamente, sino, en general, en el de orientarse en el *pensamiento*, esto es, *lógicamente*. Se puede adivinar fácilmente por analogía que aquí se tratara de una operación de la razón pura: la de guiar su propio uso cuando, partiendo de los objetos conocidos (de la experiencia), la razón quiere ampliarse más allá de todos los límites de la experiencia y no encuentra absolutamente nada como objeto de la intuición, sino meramente espacio para la misma; en efecto, aquí la razón, en la determinación de su propio poder de juzgar, ya no se encuentra en situación de someter sus juicios, a una máxima determinada

⁹ Entiéndase como unidad, naturaleza propia del sujeto.

¹⁰ Ibid.

según fundamentos objetivos de conocimiento, sino únicamente según un fundamento subjetivo de diferenciación. (Kant, 2005, p.46-47)

La diferenciación es la acción por la cual el entendimiento actúa en el instante en que la sensibilidad y la intuición ya no son participes del proceso de alejamiento de la esencia del ser, su función (la de la diferenciación) es determinar lo que es ajeno a la interioridad del sujeto, sin necesariamente identificar concretamente, o conocer, la exterioridad del mismo. Es en este tránsito, o intervalo, donde *lo vivido y lo concebido*¹¹ se presentan como signos que señalan el camino y conducen por el trayecto hacia lo externo. Surge aquí la primera relación dialéctica entre el interior y el exterior, sin dejar de lado a la sensibilidad, puesto que esta posee el impulso necesario que se encarga de lograr que lo dialéctico trascienda, es decir, que se logre el paso de la intuición (o *modo de representación estético*, como diría Kant en la tercera crítica) al entendimiento.

Aprehender con la facultad de conocimiento (ya en un modo claro la representación, ya en uno confuso) un edificio regular y adecuado a su finalidad, es algo completamente distinto a cobrar conciencia de esta representación con la sensación de complacencia. Aquí la representación es referida enteramente al sujeto y, por cierto, al sentimiento vital de éste bajo el nombre de sentimiento de placer o displacer, el cual funda una facultad de discernir y juzgar completamente singular, que nada aporta al conocimiento, sino solo que sostiene la representación dada en el sujeto ante la entera facultad de las representaciones, de la que se hace consciente el ánimo en el sentimiento de su estado. (Kant, *Cfj*, §1)

¹¹ La experiencia y el saber.

Según Lefebvre, históricamente, para llegar al entendimiento es necesario el *concepto* y la *teoría*¹², el primero marca el rumbo y la segunda traza la ruta. Pero, dadas las circunstancias, las afecciones externas del sujeto y los diferentes modos de comportamiento del mismo (sociales, económicos, políticos, religiosos, artísticos, etcétera), es necesario tomar un camino nuevo que la teoría y el concepto no han recorrido por sí mismos y no son suficientes para indicarlo, ni siquiera para insinuarlo. Es pertinente entonces, en palabras de Lefebvre, tener en cuenta otros elementos, ya no para marcar o trazar, sino para señalar la ruta, la dirección. El camino que nos señala el filósofo está relacionado a la comprensión de *lo vivido y lo concebido*. Lo vivido (vivencias, experiencias posibles y el mundo de la vida) da origen a los conceptos y a las ideas, y lo concebido es aquello que nos proporciona el saber necesario para construir las teorías (la ciencia, por ejemplo). Lo último, en palabras de Lefebvre, siempre deberá estar al servicio de lo primero.

La comprensión, por separado, de estos dos elementos del entendimiento, es lo indicado para impulsar la acción diferenciadora (la diferenciación) que permite identificar el punto intermedio que separa lo interno del ser y lo externo a él, pasando de un momento subjetivo a un momento objetivo, de lo abstracto a lo concreto. No quiere decir esto que lo sensible queda atrás y que para dar paso a lo racional es necesario alejarse de él. Se trata aquí de complementar a la sensibilidad con los aspectos racionales del sujeto en una operación de acumulación, no de sustitución. Es un tránsito progresivo que deberá entenderse como una suma de elementos donde debe predominar lo vivido sobre lo concebido.

Transitar de un estado de vivencia a un estado de conocimiento es pasar de lo intuitivo a lo lógico permitiendo que el comportamiento se muestre concreto. La dialéctica que propone esta transición plantea un nuevo escenario donde el contenido sensible, experiencial, vivido y concep-

¹² Otra manera de llamar a lo vivido y lo concebido.

tual del ser tiene la oportunidad de representarse a través de una forma, a saber, la forma que resulta de la impresión de los sentidos. Estos se activan y se despliegan con el propósito de establecer contacto con el exterior del ser, busca relacionarse, como una especie de punto de conexión. El contacto se da cuando el alejamiento (*un mirar hacia atrás*) se ve interrumpido por la percepción (*un mirar hacia adelante*) que se genera al estar en presencia de la exterioridad. Esta interacción de los múltiples estados de la interioridad finaliza con la llamada impresión de los sentidos, los cuales determinan una especie de intervalo, un acento espacial si se quiere, o un “umbral de conexión” entre los estados internos del sujeto y un estado que reconoce la exterioridad del mismo pero que no es externo aún. El predominio de los sentidos proporciona la base necesaria para determinar la transición hacia el exterior, pero es solo a partir de la percepción que se establece el espacio transicional en sí.

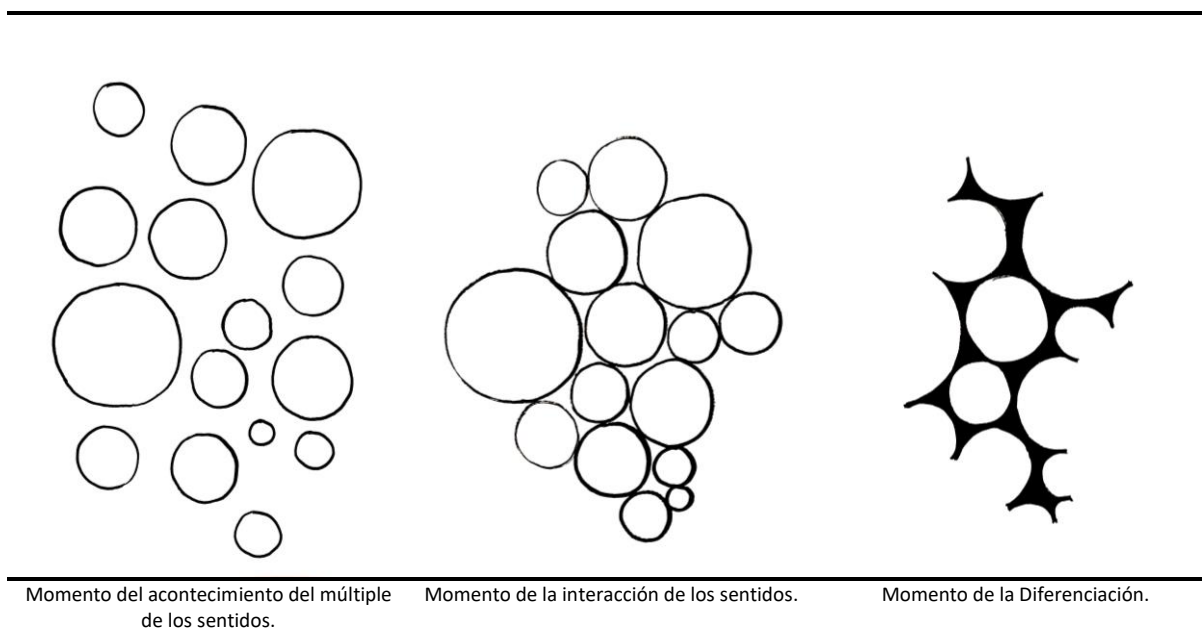
Existe pues, para efectos de esta investigación, un *espacio interior*¹³, un espacio del ser construido a partir de los sentidos del mismo. Es el lugar del acontecimiento, del primer momento. Existe entre los sentidos, que le proporcionan forma y lo conectan con el entendimiento. Desde este espacio se genera el significado, elemento clave que siempre estará ligado a las formaciones que resultan de la interacción entre lo vivido y lo concebido en su desarrollo desde lo representacional y conceptual hacia lo tangible. Podríamos afirmar que el primer concepto que surge, en el camino a la formación del *cerramiento* como idea, es el concepto de *separación* [de las representaciones del sentido interno], concepto que está presente en los momentos que hacen parte del instante de la diferenciación, desde el *sentido interno* hasta la aparición de una forma que representa la conexión entre la sensibilidad y el entendimiento. El instante de la diferencia-

¹³ Para ser precisos, en Kant (2007) el espacio es únicamente externo al ser y este “no puede ser intuitivo como algo en nosotros” (p.91). Sin embargo, aquí se hace referencia a un espacio interior como analogía del *sentido interno* (expresión kantiana) para hacer *contrapeso* (contraste) al espacio exterior y así poder transitar entre uno y otro.

ción es el impulso necesario para la transición hacia una exploración de la exterioridad del sujeto que a la vez ocasiona la *separación* entre los ámbitos de la interioridad y de la exterioridad (ver figura 2).

Figura 2

Representación de los Momentos que Hacen Parte del Instante de la Diferenciación



Se podría decir que aquí, al interior, está la forma de la conducta y el comportamiento, la forma de la sensibilidad y la forma de lo representacional (de los conceptos); incluso se podría definir a estas como *formas reales*¹⁴ aún no viciadas por el entendimiento, y que por fuera de este espacio interno surtirían una especie de transformación con el propósito de presentarse como formas a fin de un espacio exterior, ajeno a su naturaleza. En este primer espacio, sensible y con un contenido ideal, se crean los rasgos propios y esenciales de cualquier fenómeno, su singularidad. Kant (2007) lo diría de la siguiente manera: “En el fenómeno llamo materia de él a aquello

¹⁴ Al respecto de la forma real, Hildebrand (1988) la define de la siguiente manera: “La forma real es la propia del objeto, indiferente al sujeto, aunque no claramente aprehensible para este. Se la “... atribuimos a las cosas al margen del cambio de la apariencia. La reconocemos como aquel factor de la apariencia que solo depende del objeto” (p.14).

que corresponde a la sensación” (p.88), estableciendo que lo tangible, o la forma final del fenómeno, surge de lo intangible. Aquí es más clara la relación entre el *concepto de separación* (como forma de la sensibilidad) con la *idea de cerramiento* (como forma de la exterioridad).

Para esta investigación, la idea de que existe un espacio interno, que es el ámbito de los sentidos, es fundamental y necesaria pues es seguro que hay un espacio externo (al sujeto) y la existencia de este opuesto permite establecer relaciones lógicas entre forma y contenido (y al contrario) posibilitando la comprensión de las estructuras internas y externas, propias del fenómeno, y que dan cuenta de un sistema de relaciones que se renueva, cada vez, en la posibilidad que hay de establecer ideas y conceptos claros venidos de la sensibilidad y desarrollados en el múltiple de sensaciones. Sin este espacio de la interioridad, el fenómeno carecería de todo contenido y se mostraría como un cuerpo vacío e inanimado, un producto inerte que no representa el devenir sensible del sujeto, que no expresaría lo suprasensible del mismo y que anularía la capacidad de proyectar, imaginar, la reflexión y el entendimiento.

La Percepción y el Acto: El Espacio Exterior

El espacio originario (o el estado interno del ser), la sensibilidad como conductora de contenidos intuitivos y conceptuales y la dialéctica entre estos contenidos, tienen propiedades que son notorias por los sentidos, pero que aún no son perceptibles. Aristóteles aclara la distinción entre el sentido y lo sensible, pues no es lo mismo ver que ver el color, sin embargo, en ver el color está el ver y ver es la facultad del sentido que lleva su mismo nombre (la vista); pero el ver no hace sensible al sujeto, lo sensible surge en el momento en que el sentido actúa, es decir, cuando ve las propiedades de lo que se ve, activando la percepción, la sensibilidad. De este modo, para Aristóteles (1978): “el acto de lo sensible y el del sentido son uno y el mismo”

(p.218)¹⁵, hacen parte de un sistema que podría considerarse común a todos los seres pero que no habilita [en el sujeto] la posibilidad de percibir de manera diferente a otros; lo que si permite dicha posibilidad es lo que Aristóteles llama la *sensibilidad común*; esta es una facultad de lo sensible que permite establecer distinciones entre sentidos permitiendo potenciar lo que Kant llamó: la diferenciación¹⁶.

Para Kant, el sentido es la misma *facultad de juzgar*, pero este sentido es el modo de ser de las cosas (el sentido de la verdad, de la justicia, de la vida, de la belleza, etcétera) y no los sentidos expuestos por Aristóteles. Esta facultad de juzgar [las cosas] es común (natural) a todos los sujetos y recibe el nombre de sentimiento común (*sensus communis*)¹⁷.

Aunque las dos acepciones de la palabra sentido (la de Aristóteles y la de Kant) conducen a postulados diferentes se puede constituir una relación entre ambas, esto es, existe en ellas la posibilidad de establecer distinciones, desde la sensibilidad, de manera natural a través de los sentidos (Aristóteles) o de modo razonado a través del juicio (Kant). Ambas impulsan la facultad reflexionante del sujeto, elemento vinculante y necesario para que la percepción se presente logrando realizar distinciones lógicas y categoriales a través del pensamiento y el discernimiento.

La percepción es pensar desde la experiencia estética (sensible), si no hay experiencia estética no hay representación y no hay manera de pensar lo que no se muestra representado, de ahí la importancia del entendimiento en la ecuación que conduce de lo interno a lo externo del ser, pasando por lo sensible. La percepción es un aspecto racional necesario pues es el contenedor del conocimiento (lo concebido) y desde él se logra establecer una relación activa con la naturaleza fuera del ser y con las presencias inmersas en el espacio exterior. Esta relación tiende a producir

¹⁵ Libro III del texto *Acerca del Alma*.

¹⁶ Ver primera parte del capítulo uno.

¹⁷ *Cfj* §40

y evidenciar el cambio trascendental del sujeto, modificando, a través de la percepción, el espacio en el que se desenvuelve y los contenidos propios del mismo. Aquí cabe la pregunta ¿Por qué es la percepción la que modifica o determina el espacio y no al contrario? Porque al identificar lo presente en el espacio, espontáneamente esa presencia es reemplazada por la reflexión que sobre ella se hace, es decir, el sujeto hace propio lo que se muestra representado ante él y lo adopta y adapta a su propia vivencia (experiencia) y conocimiento, modificando, a la vez, el espacio gracias a “el análisis reflexivo que sustituye la presencia absoluta del objeto” (Merleau-Ponty, 1993, p.220)¹⁸.

En este punto, el concepto de separación es más evidente pues el sujeto, a través de la percepción, entra en la exterioridad, alejándose cada vez más de su *sentido interno*, toda vez que se piensa a sí mismo como un ser en relación a la naturaleza fuera de él, expresando su interioridad de las maneras que los sentidos y la sensibilidad le permiten. Entre más existe un alejamiento de su esencia (del espacio originario) y entre más existe una externalización de la sensibilidad, el entendimiento se presenta como el soporte que, a través del pensamiento y los conceptos, aporta a la adaptación lógica y reflexiva de lo que se ha venido configurando desde el interior y que está en un proceso de exteriorización. Los sentidos y su transición hacia el espacio exterior – *modo de diferenciación entre la sensibilidad y el entendimiento*– permiten al sujeto iniciar un proceso de reflexión sobre ellos (los sentidos), principalmente, y sobre lo que ellos producen en la búsqueda por adaptarse en un espacio externo, en segunda instancia. A esta operación, en la

¹⁸ Al respecto de la percepción, Lefebvre (2006) hace el siguiente análisis: Durante esas peripecias, la vivencia atacada por todas partes, reducida por diversos procedimientos, se defiende salvajemente. Esta última palabra debe tomarse aquí literalmente. La vivencia se defiende por la revuelta, por la espontaneidad bruta, por la violencia contra la agresión permanente. El análisis dialéctico de ese movimiento evidencia el tercer término: lo percibido, que toma sus materiales de ambos lados, de lo vivido y de lo concebido (la vida y la reflexión). Lucidez pero no pensamiento, conciencia pero refiriéndose a lo exterior, lo percibido desempeña el papel de intermediario (mediación) entre lo concebido y lo vivido, pero adquiere en ese juego densidad y fuerza. En lo que la psicología clásica llamaba “percepción” se captan algunas presencias, se sienten las ausencias, pululan las representaciones (p.225).

que hay un juicio sobre lo sensible, Kant la llama *modo de representación estético*, o “pensamiento estético” en la expresión de Álvarez¹⁹. Esta es una operación de la facultad de juzgar estética que no es más que un *modo de pensar amplio* en el que el sujeto ya no opera como un ente aislado, inmerso en su interioridad, sino que se enfrenta al exterior donde es afectado por otras formas de la sensibilidad y del entendimiento. Esta afección es la representación de la reacción espontánea de los sentidos y de las sensaciones, es una presencia que solo es notoria cuando dentro del entendimiento se produce pensamiento, es decir, cuando se conceptualiza sobre lo que es dado desde la externalidad del ser y afecta su interior sensible.

Pero la Afección no es ni un estado de las cosas neurofisiológico entre otros, ni una representación de la conciencia, sino la relación en virtud de la cual los objetos se tornan afectantes y los sujetos afectados. (...). Por otra parte, la afección es lo que determina el pensamiento: lo pensado tiene como referencia última lo sentido, pensamos porque somos afectados, y pensamos –clara o confusamente, manifiesta o tácitamente– nuestras afecciones. (Pardo, 1992, p.40-41)

La afección, que en la anterior cita se define como “relación”, es parte del proceso de percepción, pues percibimos lo que nos afecta a través de pensar lo que nuestros sentidos detectan. La percepción tiene relación directa con la representación que el sujeto hace de su entorno y es su capacidad de actuar frente a lo que se le presenta lo que determina el grado de experiencia y de conocimiento, afectando, a la vez, la subjetividad al dinamizar los sentidos y provocando en estos una separación del comportamiento, que tan solo es poseedor de proposiciones objetivas que no devienen de la experiencia y que al no poder representarse adoptan una posición estática.

¹⁹ Expresión contenida en el artículo *Conceptos fundamentales del pensamiento estético*. Autor: William Álvarez Ramírez. Publicado el 10 de febrero de 2020, en la Revista Guillermo de Ockham. Vol. 17, No. 2. julio-diciembre de 2019. ISSN: 1794-192X - pp. 39-49.

Esta separación de la conducta lleva al sujeto a expresarse, trascendentalmente, a través de un *acto representacional* cuya forma es la de la “intención”, forma que se desprende una vez se piensa y se reflexiona lo que se siente al conceptualizar lo dado de manera sensible. Este es el modo en que el sujeto experimenta la exterioridad.

Mientras el comportamiento tiene una condición fija (interna), el acto tiene un aspecto activo (externo) que interpreta lo que el comportamiento determina. El primero es primordial para que el segundo exista y funciona como precepto para que el sujeto conceptualice y, aunque el segundo es derivado del primero, solo a través de este es posible plantear relaciones y dar sentido a lo conceptualizado (pensado). En síntesis, podría decirse que *el acto es el procedimiento por el cual las representaciones sensibles (internas) del sujeto se consolidan en acciones perceptibles (externas)*. El acto es un proceso de externalización de los sentidos e implica un despliegue de la sensibilidad. Aristóteles y Kant lo saben, pero enfocan sus teorías y análisis a lo interno (al sentido interno del sujeto) sin hacer partícipe [aún] el límite físico y natural que lo separa de lo externo, a saber, la propia presencia del sujeto, su corporalidad.

El concepto de corporalidad enfatiza y comprende lo hasta aquí tratado y posibilita reconocer una primera forma de la idea que estamos tratando de desarrollar, a saber, el cerramiento. El cuerpo supone un primer límite entre el sujeto y el fenómeno venido de su propia sensibilidad y en el reconocimiento de este límite está la posibilidad de las primeras formaciones fenoménicas que indican claramente la representación de comportamientos y actos. El cuerpo, o corporalidad, proporciona equilibrio en el momento de la actuación de los sentidos posibilitando que interactúen entre y para sí, sin jerarquización alguna, y permitiendo una percepción completa, sin reducciones sensoriales. El cuerpo acerca el sentido interno al espacio externo y su presencia, llena

de contenidos sensibles, es lo único que proporciona un lazo tangible entre sentidos y entre sentidos y exterioridad, permitiendo la construcción de *estructuras de relación sensible*.

Merleau-Ponty, en *Fenomenología de la percepción* (1993), hace referencia al cuerpo como aquello que da significado a lo que de él proviene y a lo que a él viene, igualmente, como lo que permite la asociación entre el sentido y la percepción y que posibilita la experiencia sensible del mundo exterior a la vez que crea conciencia de él a través de representaciones, y solo en la representación misma del sujeto está la posibilidad del entendimiento de su sentido interno y de la manera de percibir su exterioridad. Filosóficamente, estamos ante la relación entre la negatividad y la positividad del ser, ámbitos que se ligan a través del sentido interno y la percepción (lo negativo), y del cuerpo y sus sensaciones (lo positivo). Tal vez las expresiones de sociedades antiguas nos permiten comprender como el sujeto hace de su entorno una construcción de su propia sensibilidad y entendimiento, esto es, expresa su negatividad (ámbito absoluto donde no hay interferencia o límite) positivamente dando significado a la naturaleza exterior a él, es de este modo como la piedra se convirtió en *menhir*²⁰, la combinación piedras se convirtió en *dolmen*²¹ y el conjunto de ellas es llamada, hoy, monumento. Todas estas construcciones son, posiblemente, paradigmas físicos del cerramiento (ver figura 3).

²⁰ Del francés *menhir*, y este del bretón *menhir*, de *men* 'piedra' y *hir* 'larga'. Monumento megalítico que consiste en una piedra alargada colocada verticalmente en el suelo. (Diccionario de la lengua española – DEL)

²¹ Del francés *dolmen*, de origen incierto. Monumento megalítico compuesto de una o más lajas colocadas de plano sobre dos o más piedras verticales. (Diccionario de la lengua española – DEL)

Figura 3
Mosaico de Monumentos Megalíticos



Imagen 1

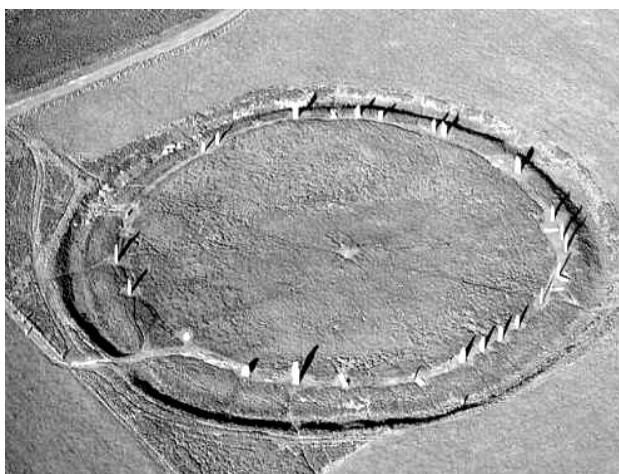


Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13

*Nota: **Imagen 1, 2 & 3:** Anillo o Circulo de Brodgar (menhires), islas Orcadas, Escocia, alrededor del año 2500 a.C. **Imagen 4, 5 & 6:** Alineamientos de Carnac (menhires), Carnac, Francia, entre el año 5000 y 3000 a.C. **Imagen 7:** Dolmen en Carnac, Francia, entre el año 5000 y 3000 a.C. **Imagen 8:** Dolmen Pentre Ifan, Gales, Reino Unido, alrededor del año 3500 a.C. **Imagen 9:** Dolmen Poul Nabrone, Clare, Irlanda, entre el año 4200 y 2900 a.C. **Imagen 10:** Dolmen en Hwansun, Corea del Sur, entre el año 600 y 400 a.C. **Imagen 11, 12 & 13:** Piedras de Callanish (menhires), islas Hébridias exteriores, Escocia, entre el año 2900 y 2600 a.C.*

El Fenómeno como Relación

La posibilidad de percibir, no solo el espacio exterior sino la propia sensibilidad y el entendimiento, se produce en la reflexión sobre lo que se conoce y experimenta en cada uno de los momentos que existen desde la intuición, pasando por los sentidos. Estos momentos están conformados por representaciones de instantes cuya finalidad es concretar una forma que represente en su totalidad la esencia del sujeto, *la forma de la sensibilidad*. Es así como la percepción se traduce en representación, a través de la expresión trascendental del sujeto, y se presenta como mediadora entre lo interno y lo exterior del ser.

El surgimiento de *eso* que representa la sensibilidad (soportada y alimentada por el entendimiento), se da gracias a algo que se prefigura libremente en el interior del sujeto, pero que solo se deja ver como un fenómeno específico cuando está rodeado de externalidad. *Eso*, al ser un ente que se presenta poseedor de un carácter originario, pues no proviene de re-presentaciones anteriores, ni externas a él, está en la búsqueda de expresarse y, finalmente, tomar forma dentro del carácter figurativo que le impone el espacio exterior²². Este ente o *fenómeno* tiene el carácter del ser del cual deviene y dentro de él tiene lo que por experiencia y conocimiento se ha traducido en conceptos y percepciones representados a través del comportamiento y el acto, y aunque el fenómeno está determinado por el sentido interno del sujeto, es el espacio en el cual se muestra el que le permite manifestarse, sin forma concreta aun y con una identidad en construcción. En otras palabras, el fenómeno del cual trata esta investigación es producto de la interacción entre factores intrínsecos (lo interno al sujeto) con factores extrínsecos (lo externo al sujeto). De ningún modo es aleatorio o fortuito. Y la manera natural en que se desenvuelve es ocupando los intervalos, los intersticios, o los lugares en los cuales se puede determinar que existe una clara

²² Es así puesto que solo se percibe lo que se ve y solo se ven las cosas en el espacio [exterior].

diferenciación entre lo que es y lo que no es, y determinar que evidentemente hay una *relación* entre lo interno del sujeto y lo externo a él. Este lugar intermedio (el de la diferenciación y el de la relación) acondiciona los contenidos propios del fenómeno, sean estos, en mayor o menor medida, de tipo sensible, conceptual o racional; no es un simple lugar aislado en el espacio, es, ante todo, aquello que revela la proximidad (o la distancia) que el fenómeno tiene con respecto al sentido interno del sujeto y al espacio exterior a este, determinando la importancia e incidencia de los conceptos planteados hasta aquí, a saber, los pertenecientes a la experiencia y al conocimiento, pues estos son el hilo conductor que permite entender la diferencia [y la relación] entre sentido y percepción.

La diferencia, como concepto, permite identificar y separar categóricamente los ámbitos de la interioridad y la exterioridad, no significa esto que lo interno no interactúa con lo externo, por el contrario, lo interno solo tiene posibilidad de desarrollo y actuación en el ámbito de la exterioridad, y lo externo es totalmente dependiente de la percepción emanada de la interioridad del ser, no puede ser de otro modo, de lo contrario habría una clase de solipsismo de parte y parte donde claramente es la exterioridad el ámbito que no podría demostrar un desarrollo claro, no tendría existencia, pues sería un ente aislado, silencioso. Esta claridad espacial, si se puede llamar así, permite vincular otro aspecto de la diferencia, un aspecto que indica autonomía, la *síntesis*. Kant (2007) define a esta última de la siguiente manera: “Entiendo por *síntesis*, en la significación más general, la acción de añadir unas a otras diversas representaciones, y de comprender su multiplicidad en un conocimiento” (*CrP*, §10, B103). Aquí es posible mencionar que el fenómeno, como ente autónomo que es en sí mismo objeto de entendimiento y productor de sensibilidad, representa *síntesis* o *unidad* puesto que tiene como componentes todos los elementos que

hacen parte del sujeto y que evidencian que hay una relación fundamental y dependiente entre el ámbito de lo interno y el ámbito de lo externo.

Entendido lo anterior, y precisado que entre sujeto y fenómeno siempre existirá relación, ¿Cómo se entiende la vinculación del espacio exterior a la relación sujeto-fenómeno? La hipótesis que se plantea aquí como respuesta a la anterior pregunta establece que, así como el sujeto es al fenómeno (ser a ente), el fenómeno es al espacio, es decir, si se advierte que desde la comprensión del fenómeno es posible entender al sujeto de quien deviene, también es posible comprender que el fenómeno es contenedor y representación de la sensibilidad del sujeto, y a partir de esta relación se puede entender que en la relación fenómeno-espacio el primero es la posibilidad de perceptibilidad del segundo y que en este último solo es posible la existencia formal, tangible, del fenómeno.

Vemos aquí relaciones complementariamente opuestas entre ellas (del ser al ente y del ente al espacio) lo cual nos indica que el fenómeno no se puede percibir sin el sentido puesto por el sujeto y sin un contexto, sin un espacio que lo contenga y, yendo más allá, sin otros fenómenos que funcionen como puntos de referencia comparativos dentro del espacio, integrándose al proceso de diferenciación, solo que esta vez desde el exterior. Aquí queda claro que el fenómeno no es totalmente sensibilidad y no es totalmente una formación que se percibe desde el exterior, pero tampoco que existe sin estas condiciones descritas. La relación que se genera entre estos tres elementos (sujeto, fenómeno, espacio) no es simétrica ni asimétrica, es una relación transitiva que permite la comunicación de un lado al otro, pasando por (entre) el fenómeno en un sentido que podría llamarse gradual.

Nótese que el orden planteado en esta investigación (para comprender el fenómeno), hasta aquí, ha sido en un sentido unidireccional, *interior-exterior*, proponiendo un recorrido desde el

interior del sujeto hacia la exteriorización de su ser a través del fenómeno, como su forma final, como lo trascendental y por ende como su fin último. Este orden es necesario. Sin embargo, al ser el fenómeno representación de un estado interno, es desde el exterior que este se logra mostrar permitiendo (o no) identificar, entender y pensar al ser del cual deviene.

Es el interés central de esta investigación observar cómo el fenómeno, que representa al sujeto, también se puede mostrar como una “limitación” para su entendimiento pues él (el fenómeno), como producto de la relación entre los conceptos y la sensibilidad, se puede entender como una reducción de su propio contenido pues al ser representación del sentido interno del sujeto oculta la interioridad de este último, pero, por otra parte, también es significativo que, al observar al fenómeno antes que a la interioridad del sujeto, este pueda ser considerado como la *síntesis* que expresa, en una unidad, todos los elementos que lo componen, siendo innecesario penetrar al interior del ser pues es el fenómeno que se muestra el encargado de representarlo. Es así como queda determinado que, de aquí en adelante (en esta investigación), el fenómeno que “representa” al sujeto es el ente que se estudiará y comprenderá, desde la exterioridad, por medio de una estructura lógica de análisis que se suma a un enfoque fenomenológico.

Así, conforme a lo descrito y explicado hasta aquí, el fenómeno se comprende como lo ontológico a través de las propiedades propias de la categoría kantiana *De la Relación* gracias a su presencia como una totalidad (una pluralidad considerada como una unidad²³) cuyo contenido es todo aquello relacionado con el sujeto y todo lo que se deriva de su relación con el espacio. A través de la categorización y de la comprensión de las propiedades propias a esta, a saber, *de inherencia y subsistencia (sustancia y accidente), de causalidad y dependencia (causa y efecto) y de comunidad (acción recíproca entre el agente y el paciente)*, el fenómeno presenta la estructu-

²³ Kant, 2007, §11, p.152.

ra que ordena su contenido y que permite su entendimiento como la forma de la interioridad, y es esta la forma que se describirá en esta investigación, forma que reviste al fenómeno cuyo contenido es producto de su intermediación en la interacción producida por su contacto con el exterior y por su relación con el sentido interno del ser. La forma, sea esta real, activa o aparente²⁴, se presenta y re-presenta en un sentido visual, a partir de la imagen, y en un sentido espacial, a partir de la funcionalidad²⁵. La forma adquiere una figura que permite reconocer lo interno y lo externo a ella, lo contenido y lo continente. Este reconocer funciona como una apertura, como un haz de luz que permite reconocer la forma del fenómeno sin que importe, por ahora, su propósito o función. Aquella forma que se reconoce, se presenta de una manera desde el interior y de otra desde el exterior, es forma de la sensibilidad, cuya envoltura la define la impresión de los sentidos, y también es forma de la percepción, determinada por el espacio. Aquí no existe el interior y el exterior (en un sentido geométrico del espacio) o el anverso y el reverso, etcétera. No existen porque esa clase de diferenciación, comporta contrarios que no admiten una comparación entre ellos pues sus definiciones individuales se alejan una de la otra limitando el entendimiento conjunto del sujeto, el fenómeno y su representación en el espacio.

²⁴ distinciones de la forma mencionados por A. von Hildebrand en su libro *El problema de la forma en la obra de arte* (1988) y que se desarrollaran más adelante en esta investigación.

²⁵ Concepto que se ampliara en el tercer capítulo de esta investigación.

Capítulo 2: La Afirmación de la Presencia del Sujeto

Figura 4

Interior de la Capilla Bruder Klaus



Nota: Año de Construcción: 2007. Arquitecto: Peter Zumthor. Localización: Mechernich, Alemania

La representación no puede reducirse a la sombra, al eco, al reflejo. No contiene *menos* que lo representado, sino *más* (salvo el empobrecimiento por la reflexión). No se define como el doble (en la conciencia) del objeto. Lo acentúa, lo vuelve intenso vinculándolo a los afectos. (Lefebvre, 2006, p.108)

Demostramos la categoría en la que se enmarca el fenómeno cerramiento como producto de la sensibilidad del sujeto, a la vez que explicamos cómo este trasciende a través de los diferentes estados del ser permitiéndole encontrar sus modos propios de representación.

En el presente capítulo abarcaremos temas ligados a la representación, y la representación misma, con el fin de determinar las formas que toma el fenómeno cuando se muestra como cosa, como producto y/o como obra²⁶. En principio, se analizará al cerramiento de acuerdo con la posición que este toma con respecto a los ámbitos de la interioridad y de la exterioridad, es decir, desde el lugar que ocupa en la relación descrita (triada). Esta ubicación, intermedia, vinculante y diferenciadora a la vez, abre la posibilidad de entenderlo desde dos perspectivas diferentes donde la presencia del fenómeno se percibe como el significante y el significado de un contenido ideal y de una forma final, respectivamente. Y aunque en primera instancia se muestra al cerramiento como una formación producto del encuentro de dichos ámbitos, solo se podrá ver en su totalidad si lo observamos y entendemos desde las dos perspectivas mencionadas, cuyos puntos de vista están situados en los dos ámbitos descritos. La primera perspectiva (o posición de análisis) tendrá como punto focal al cerramiento como un fenómeno *posterior a* [la interioridad], es decir, como una conformidad a fin del pensamiento estético del sujeto. La segunda manera de entenderlo es observarlo como aquello que se presenta *anterior a* [la exterioridad], es decir, como presencia desde la cual es posible generar sensibilidad a través de los conceptos, las sensaciones, los razonamientos y el conocimiento. De esta manera vemos que su posición, intermedia en principio, no lo es tanto y se desplaza a otros puntos gracias a la [múltiple] percepción, posibilitando el entendimiento del mismo como obra venida de la experiencia y como objeto de conocimiento sensible.

²⁶ Términos empleados por Lefebvre para referirse a los diferentes estados que pueden adquirir las diferentes expresiones del sujeto.

Dialéctica de lo Representado y el Representante

Reconocer la existencia de un momento de diferenciación en la relación que se da entre la interioridad (representación del sentido interno del sujeto) y la exterioridad (representada por el espacio) y a la vez reconocer que existe un fenómeno que surge y representa dicho concepto (diferenciación), obliga a que el análisis, hasta aquí descrito, se modifique en la forma que se abordara la investigación, pasando de un estudio de las partes constitutivas (tanto de lo interno como de lo externo, necesarias para la formación del fenómeno) a un estudio de lo que estas partes representan en conjunto, como unidad, frente al fenómeno ya formado y visto como un ente independiente que posee una existencia individual. Es así como la investigación pasa de un ámbito de los sentidos y la intuición a un ámbito de lo reflexivo, a partir de la percepción de lo tangible y lo representativo, con el propósito de determinar la naturaleza del fenómeno, definiendo su significado y por qué este se presenta en el reconocimiento de la diferencia entre la interioridad del sujeto y la exterioridad.

El análisis de las partes constitutivas identificadas en la estructura de la *relación*, expuesta en el capítulo anterior, ha sido descrita de modo categórico a través de conceptos como la sensibilidad y el entendimiento (y los demás que se desprenden y acompañan a estos dos); la descripción se ha hecho de un modo unidireccional, desde el interior del sujeto, un ámbito que no es estrictamente espacial, en el sentido geométrico de la palabra, sino un ámbito de la negatividad del ser, un espacio absoluto que permite el desarrollo de la subjetividad, los estados de ánimo, los pensamientos, las pasiones, etcétera, y que lo conducen hacia un lugar común donde la combinación de todos estos estados, junto a los sentidos y la sensibilidad, dan forma a un fenómeno que se muestra como un punto de llegada, una finalidad, en el sentido de alcanzar un propósito que, en este caso, es expresar la interioridad de un sujeto afectado por el exterior.

A partir de ahora, se tratará de presentar al fenómeno y los ámbitos de la interioridad y de la exterioridad como un solo *ámbito ampliado*; esto permitirá identificar dos acontecimientos principalmente. El primero, que existe algo común entre ellos (entre los dos ámbitos), algo que los *vincula* [y que no es precisamente el fenómeno en cuestión], que ambos son causa de la formación del fenómeno y que uno no alcanza un desarrollo pleno sin la existencia del otro. El segundo acontecimiento se produce al desligar al fenómeno de sus orígenes y entenderlo de manera abstracta y en una dimensión total, comprendiendo que en él está la posibilidad de entender y conceptualizar lo que a él lo hace posible, a saber, los ámbitos mencionados.

Lo anterior permite la formación de un cierto tipo de conocimiento, o saber sensible, que expresa claramente el propósito por el cual existe y del cual deviene. El vínculo, en el primer acontecimiento, y lo que expresa el fenómeno, en el segundo, son las dos condiciones que determinan, concretamente, el modo de abordar la estructura de relación planteada y que establece que los ámbitos de lo interno y de lo externo, vistos como uno solo, y el fenómeno, visto como un ente en sí mismo, son parte de aquello que da sentido al concepto cerramiento que se está desarrollando y su proyección hacia una forma tangible. Simultáneamente, el fenómeno se reconoce como el lazo que representa la relación propuesta en cuya estructura está implícita la *comunicación* entre todos los componentes. Lo comunicable, en este caso, es lo que surge de dicha relación.

La comunicación, o el proceso comunicativo, no genera una definición concreta del cerramiento como concepto, solo traza un camino para comprender su existencia como la expresión de las formas de la interioridad y de la exterioridad. La comunicación aquí es sensible y, por lo tanto, es objeto de reflexión, lo cual permite un razonamiento sobre lo que es *representado* (ámbitos de la interioridad y la exterioridad) y lo que es *representante* (el fenómeno). Estos dos úl-

timos conceptos, que se suman a lo sensible y conceptual del cerramiento, permiten comprender que existe una estructura interna que posee un contenido ideal (venido de los ámbitos de la interioridad y la exterioridad) y una estructura externa con autonomía formal (el fenómeno cerramiento), lo que se ve representado en un equilibrio que en sí es el objeto que comunica lo implícito en la relación descrita. Lefebvre define lo representado y lo representante a partir de lo que se forma en la interacción que existe entre estos dos conceptos, es decir, como integrantes de una triada: *Representante – Representado – Representación*.

Sin embargo, la relación de dos (dualidad, oposición, contrariedad, diada) se agota cobrando forma, volviéndose reflejo y reflexión, juego de espejo, rivalidad irrisoria por la primacía de uno o de otro. De donde resulta el aniquilamiento de un compromiso lógico en una representación mutua. (Lefebvre, 2006, p.176)

De acuerdo con lo anterior, se debe plantear una reflexión y un razonamiento sobre *lo representado y el representante* (ámbitos de la interioridad y la exterioridad y el fenómeno) con el objetivo de superar la definición genérica con la que hasta aquí se ha abordado al fenómeno cerramiento, a saber, como el objeto resultado de la interacción entre la sensibilidad y la percepción. Lo anterior, con el fin de conducirlo hacia lo específico, hacia donde se entienda como la representación de lo diferente y, en la diferencia, encontrar la definición propia de lo que representa el cerramiento como idea y como concepto.

Tenemos entonces que *diferencia y vínculo* son los dos conceptos sobre los cuales se puede empezar a ahondar en la relación entre representado y representante, y que también colaboran como puente para conectar lo hasta aquí descrito; de este modo, el mundo de la sensibilidad y el mundo de las representaciones establecen un lazo que es más evidente cuando se muestra al fenómeno como el resultado de la impresión del múltiple de la sensibilidad (y los sentidos)

del sujeto y de la afectación que el espacio exterior ha realizado sobre él²⁷. Ambos conceptos buscan salida del mundo de la sensibilidad a través de las formas del entendimiento donde encuentran un significado por sí mismos, pero solo cobran sentido cuando están inmersos en un ámbito relacional (categoría de la *relación*) y ligados al concepto de *cerramiento*. Este último los vincula como determinantes para la representación del mismo donde el proceso de comunicación, mencionado líneas arriba, cobra mayor sentido al reconocer en el fenómeno el medio y el límite de la relación planteada. En síntesis, los conceptos *diferencia* y *vinculo* aumentan la percepción que se tiene del fenómeno y amplían su contenido al establecer relaciones detalladas (conceptualizadas) hacia el interior y hacia el exterior, en una especie de ambigüedad que no remite a imprecisiones sino a la multiplicidad de relaciones que surge del análisis de dicho contenido (el tratado hasta aquí) y su posterior reflexión.

Las formas percibidas, por un lado, y el lenguaje convencional por otro –las apariencias y las palabras– son, a un tiempo, *medio y límite* de la comunicación: *ambas significan algo antes de ser empleadas; algo anterior y exterior a su manifestación que, por lo mismo, nunca será mero vehículo pasivo de la expresión del sujeto, pero precisamente gracias a lo cual la comunicación y comprensión se hacen posibles.* (Rubert de Ventós, 1989, p.287)

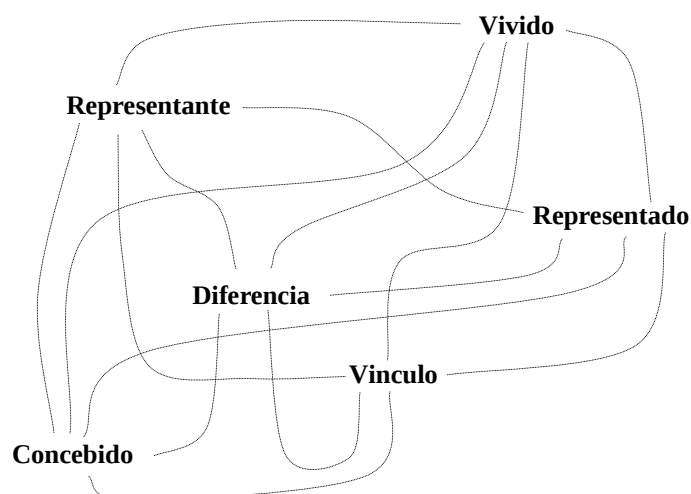
Sobre la diferencia ya se ha tratado en este documento, sobre el vínculo no. Contrario a la diferencia, cuyo carácter diferenciador está implícito en la identificación de las partes que componen los ámbitos proporcionándole la capacidad de separar categóricamente (clasificar) lo que pertenece o no pertenece, el vínculo no está implícito (o incluido) y por consiguiente se construye con el propósito de crear relaciones que permiten el tránsito de un ámbito a otro con el fin de

²⁷ Ver figura 2.

conectar la interioridad del sujeto (el sentido interno) con el espacio exterior, manteniendo la relación que surge de este contacto, a saber, el fenómeno. Mientras la diferencia cataloga las características de los componentes de la gran relación planteada, lo vinculante pone de manifiesto la presencia de estos, acaba con la indeterminación que resulta de analizar por separado los ámbitos aquí mencionados pues demuestra que el fenómeno no obstruye la relación, sino que la propicia y estimula nuevas maneras de hacerlo. Es así como los dos conceptos, intrínsecos al fenómeno cerramiento, determinan el modo en que se manifiesta la dialéctica planteada. La necesidad de identificar lo que comunica el cerramiento y, de paso, el significado de los términos diferencia y vínculo, son condición para reconocer todo aquello que está implícito en lo representado y en el representante. Y parte de esta identificación es comprender que factores como lo vivido y lo concebido siguen presentes, tal vez, en el centro de la reflexión, pues solo a través de la experiencia y el conocimiento es posible establecer nexo con los conceptos (*diferencia y vínculo*) y relacionarlos con lo existente dentro del mundo de las representaciones. La dialéctica que aquí se propone implica el reconocimiento de la multiplicidad de relaciones entre lo vivido, lo concebido, lo representado, el representante, la diferencia y el vínculo.

Figura 5

Multiplicidad de relaciones entre los conceptos pertenecientes al fenómeno cerramiento



Y aunque la figura anterior (ver figura 5) representa, de manera abstracta, las posibilidades de relación que existe entre todos los componentes analizados hasta aquí, no es tan simple como identificar cada conexión posible pues estas pueden ocurrir, como lo muestra la imagen, una a una hasta completar el múltiple de las relaciones, pero también pueden ocurrir todas a la vez, o de manera aleatoria sin cumplir con un orden aparente, u obviando la existencia de algunas alterando todo el sistema, o incluyendo factores que aquí no han sido estudiados, etcétera. No obstante, es necesario transmitir la multiplicidad señalada sin que las relaciones se presenten como parte de un proceso aleatorio y es por eso que se recurre a la formación de *triadas*²⁸ que, de manera metodológica y con el fin de organizar la relación que se puede dar entre todos los componentes, determinen el (los) tipo(s) de relación entre las mismas. Se define entonces un sistema de tres triadas que poseen exiguas maneras de relacionarse entre ellas, definiendo lo que para esta investigación es el sistema de relaciones que resume la transición entre la sensibilidad y el fenómeno cerramiento. Cada triada es completada por un adjetivo que las define. Es así como se sintetiza la multiplicidad de relaciones en las siguientes triadas: lo vivido – lo concebido – *el sujeto*, el representante – lo representado – *la representación* y el vínculo – la diferencia – *el fenómeno cerramiento*.

Tabla 1

Sistema de Triadas.

Triada 1	Triada 2	Triada 3	Triada 4
Sensibilidad	Lo vivido	Representante	Vínculo
Entendimiento	Lo concebido	Representado	Diferencia
Fenómeno	El sujeto	Representación	Cerramiento

²⁸ Siguiendo el ejemplo de Henri Lefebvre.

Cada una de ellas posee un significado y un propósito (que supera el propio) resultado de la relación con la(s) otra(s). La primera columna contiene los conceptos que permiten el reconocimiento de la esencia del fenómeno, precisando lo qué es y el porqué de su existencia como un medio para la comunicación sensible y perceptible entre sujeto y espacio. La segunda columna es determinante para reconocer el modo de existencia del cerramiento, definiéndolo a partir de la distinción con otros fenómenos al punto de poder categorizar su existencia. Y la tercera columna expone lo que surge de la relación entre las otras dos permitiendo el reconocimiento de su existencia como propia e independiente con propósitos ligados a lo formal y tangible.

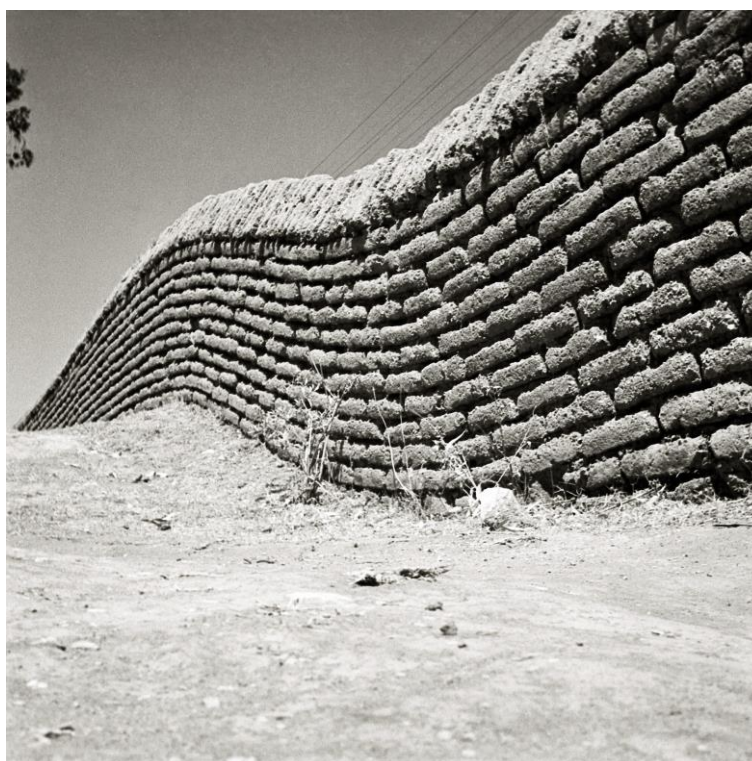
Y aun así queda algo entre los lazos descritos que no se puede definir de manera rigurosa, pues entre ellos (los lazos) queda el tiempo en que se dan las relaciones, el momento del encuentro entre las mismas y su incidencia en el espacio. Estas circunstancias también hacen parte del sistema y median en la dialéctica planteada haciendo presencia en los intersticios que deja la red generada por el múltiple de las relaciones. Eso que no es posible determinar con la certeza de lo conocido, puede plantearse desde la experiencia y desde esta vincularla al entendimiento a través de representaciones que guíen el proceso reflexivo y comunicativo. Y es la *imaginación* el concepto capaz de ayudar a tal determinación recurriendo a la experiencia y al conocimiento, con el fin de concluir la construcción del sistema de relaciones, llenando los vacíos creados por los lazos relacionales. La imaginación, junto a la *memoria* y la *razón* (otro modo de llamar a la experiencia y el conocimiento), ayuda al tránsito desde lo sensible a lo fenoménico y desde lo fenoménico a lo perceptual, creando una especie de principio ordenador que da sentido al sistema planteado y que permite su entendimiento y posterior presentación (comunicación).

Es necesaria la comprensión fenoménica de todos los conceptos abarcados en este apartado y, en este caso, no acudiremos a la referencia prehistórica, bastará con señalar cómo el sujeto

emplea (y ha empleado) su imaginación para re-significar lo que está a su alcance en la naturaleza y de manera simple, no reduccionista, lograr emparejar el sentido diferenciador, vinculante, representativo e imaginativo de acuerdo con su comportamiento y estados sensibles, percibiendo el exterior como extensión de su interioridad para formar eso que aquí se ha llamado el fenómeno cerramiento, haciendo posible la comprensión de la cita kantiana: “En el fenómeno llamo materia de el a aquello que corresponde a la sensación” (Kant, 2007, p.88) (ver figura 6).

Figura 6

Barda de adobe en Guadalajara, Jalisco. Fotografía: Juan Rulfo (1940)



Proyección Imaginativa

El momento de la imaginación es un momento de inmediatez que acompaña la estructura lógica del pensamiento y es necesaria para complementar el entendimiento de lo que ha surgido en la sensibilidad. Su función primordial es unificar el contenido heterogéneo que deviene del interior del sujeto y del espacio exterior, pero no de modo limitante o reductor, es decir, no defi-

ne lo indefinido, sino por el contrario, posibilita la transformación hacia nuevas configuraciones que están ligadas a la razón y a la memoria pero que requieren de su presencia para tomar nuevas formas. Schaeffer (2012) lo expresa de la siguiente manera: “Lo imaginario no solo no nos impide llegar a lo real, sino que es una condición indispensable para alcanzarlo” (p.83).

La estructura transicional y metodológica planteada en este trabajo, en la que se plantea el desarrollo del pensamiento estético del sujeto desde su sentido interno y la percepción fenoménica del espacio exterior, ha llegado a un punto donde el fenómeno es claramente reconocido como un ente que expresa la diferencia, la comunica y a la vez permite ser identificado en ella. La anterior es una definición concreta de lo que es el fenómeno cerramiento que proviene del entendimiento, sin embargo, lo sentencia a un estado genérico desde el cual no es posible realizar la reflexión y la conceptualización necesaria que permita distinguirlo entre otros entes. Al reconocer el fenómeno como lo que surge de un sujeto, con vivencias y conocimientos particulares, inmediatamente se admite que existe un aspecto singular que se presenta, o se expresa, de modo estético elevando su presencia a un nivel de obra [artística]. Esto permite continuar el análisis en pro de construir una definición del cerramiento, ligado a lo estético (artístico) –y posteriormente arquitectónico–. Todo lo anterior, apoyado en una facultad que posibilita determinar la condición particular mencionada y que es capaz de sobresalir en la estructura relacional identificada: la *imaginación*²⁹. Esta última actúa como unificadora entre el múltiple de la sensibilidad y el entendimiento, a través de los conceptos que [hasta aquí] han hecho posible el surgimiento del cerramiento como expresión y representación del sujeto a través del sentido interno, el comportamien-

²⁹ Kant (2007) afirma: “Pero como todo fenómeno contiene un múltiple y por lo tanto se encuentran en la mente diversas percepciones en sí mismas dispersas y aisladas, es necesario un enlace de ellas, [enlace] que ellas no pueden tener en el sentido mismo. Hay en nosotros, entonces, una facultad activa de síntesis de ese múltiple, a la que llamamos imaginación y a cuya acción, ejercida inmediatamente por las percepciones, la llamo aprehensión. Pues la imaginación tiene que llevar lo múltiple de la intuición a una imagen, y por consiguiente debe previamente acoger las impresiones en su actividad, es decir, debe aprehenderlas” (p.189).

to, el acto, la percepción, la diferencia y el vínculo, reconociendo que estos conceptos hacen parte de la naturaleza del mismo y como tal se encuentran en su interior sensible, *espacio* que les otorga formas indeterminadas, abstractas o absolutas, en el sentido de encontrarse en un ámbito negativo, metafísico, en el que no hay interferencia (*límites*). Estas formas son las que el entendimiento no puede relacionar o *referir a*, pues no llega al reconocimiento de su contenido ideal, lo que lo hace recurrir, necesariamente, a la imaginación.

Tenemos, pues, una imaginación pura, como una facultad fundamental del alma humana, que sirve *a priori* de fundamento de todo conocimiento. Por medio de ella enlazamos, por un lado, lo múltiple de la intuición, con, por otro lado, la condición de la unidad necesaria de la apercepción pura. Los dos extremos, a saber, sensibilidad y entendimiento, deben articularse necesariamente por medio de esta función trascendental de la imaginación, pues de otro modo, aquella daría, ciertamente, fenómenos, pero no objetos de un conocimiento empírico, y por tanto [no daría] experiencia alguna. (Kant, 2007, p.192)

Aquí la imaginación comporta una especie de puente a un conocimiento que se comunica de manera sensible y no de modo lógico, pues está ligado, en mayor medida, a la interioridad del sujeto, lugar del que surgen las representaciones que luego se transforman en imágenes que traen implícitas la esencia del fenómeno, que es el objeto de conocimiento en sí. Este transitar de la sensibilidad a un mundo de entendimiento (con la mediación de la imaginación) arrastra consigo una imagen que ha ido cobrando forma aprehensible en el tránsito mencionado. Dicha imagen contiene el significado de lo que representa el fenómeno cerramiento y se convierte en el signo que reemplaza los conceptos propios del mismo. La imaginación se desempeña como un receptor del múltiple de la sensibilidad cuya función es re-tenerla, unificarla y re-direccionarla con el propósito de formar una imagen [conjunta] que, a su vez, se re-presenta como un signo que, por

el momento, no tiene la necesidad de establecerse como un fenómeno con presencia tangible, con un significado definido, o con una forma concreta.

Es preciso comprender la facultad de la imaginación en dos vías (teniendo en cuenta su posición mediadora y sintetizadora), desde la sensibilidad y desde el entendimiento. Desde lo sensible, o mejor, desde el sujeto sensible que proyecta en su interior la formación del fenómeno (cerramiento) sin una imagen previa del mismo, podría pensarse a la imaginación como aquello que complementa las experiencias (lo vivido) dando lugar a una proyección conforme de formas y contenidos en equilibrio. De otro lado, desde el entendimiento, la imaginación es un vehículo que transporta las expectativas y conceptos a través de representaciones, sin referencia alguna³⁰, acudiendo a lo conocido (lo concebido) de una la realidad no vivida y que se espera conocer. La imaginación se convierte así en la posibilidad del sujeto de alcanzar eso que quiere expresar por medio de representaciones precisas que, para el caso del fenómeno cerramiento, vienen de conceptos como el comportamiento, la sensibilidad, la percepción, el acto, el vínculo y la diferencia, todos ellos tendientes a alcanzar la imagen que representa claramente el múltiple de la intuición del sujeto y que contiene la representación del cerramiento (el signo). Pero, en este punto el [termino o concepto] cerramiento es solamente representación, es solo el *esquema* que conjuga las sensaciones pertenecientes a él y por lo tanto no representa en si su significado.

La imaginación produce un elemento mediador entre el pensamiento puro y la mera sensibilidad: el esquema. Este elemento mediador garantiza cierta homogeneidad entre los dos extremos de entendimiento y sensibilidad, y hace posible así la aplicación de los conceptos puros a objetos. (Kant, 2007, p.XXXIX)

³⁰ La imaginación tiene por cualidad carecer de fuerza referencial (Schaeffer, 2012, p.81).

La imaginación, el esquema y la imagen, una nueva triada de tres conceptos que acerca al fenómeno a su constitución formal y tangible, a su representación. El primero de ellos, con su fuerza mediadora, posibilita el acercamiento de los conceptos primordiales, a saber: el vínculo y la diferencia. El segundo propicia que dichos conceptos primordiales adquieran forma (presencia) quedando en “manos” de la imagen, fácilmente confundible pero no igual a la representación (en el sentido estricto del concepto), pues al contrario de esta última carece de fuerza denotativa³¹, algo que impide que pueda ser objeto de conocimiento, determinando que su presencia sea puramente significativa (que conduce al signo) y como tal se debe entender, desde un sentido general, como una imagen que remite al concepto pero no a la esencia (a la verdad³²) del fenómeno. El signo participa en la operación comunicativa entre la interioridad sensible y la exterioridad tangible (ámbito de las representaciones), permitiendo la *interpretación* previa de la realidad. En otras palabras, el fenómeno (definido hasta ahora) es una interpretación de la representación del cerramiento como obra.

Tabla 2

Sistema de Triadas Ampliado.

Triada 1	Triada 2	Triada 3	Triada 4	Triada 5
Sensibilidad	Lo vivido	Representante	Vínculo	Imaginación
Entendimiento	Lo concebido	Representado	Diferencia	Esquema
Fenómeno	El sujeto	Representación	Cerramiento	Imagen

³¹ Schaeffer (2012) afirma “Esta manera de definir lo imaginario capta, sin duda, un aspecto de los procesos imaginativos. Sin embargo, plantea un problema: si la imaginación se reduce a la producción de representaciones sin fuerza denotativa, no está claro cómo esta podría tener una función cognitiva, al menos si se acepta –lo cual parece razonable– que una representación solo puede tener contenido cognitivo si lo que postula o afirma es efectivamente el caso” (p.82).

³² El concepto de verdad (Αλήθεια) se desarrollará más adelante.

Los conceptos pertenecientes al cerramiento, a saber, la diferencia y el vínculo, son irrepresentables en sí mismos y no tienen una clara figuración, por esa razón es que se recurre a la imagen como signo que indica que hay un contenido más allá de lo representado y que a partir de esta es posible manifestarlo. Y cuando el contenido es difícilmente representable o el signo toma su lugar en la representación, este último se torna simbólico y se vuelve él mismo objeto de interés. Rubert de Ventós (1989) afirma: “Empleamos el símbolo cuando el objeto o concepto al que se quiere aludir no es inmediatamente representable: cuando hemos de decir o representar *lo uno por lo otro*” (p.253). Y aunque lo simbólico implique representación, no es la representación en sí y por el contrario es un obstáculo para llegar a ella, pues está *abierto a*, y permite, la interpretación sensible y cognitiva, contrario a la representación [final], que logra definirse como una presencia con autonomía formal y con contenido ideal, factores que no dan lugar a la interpretación.

La representación no puede reducirse a la sombra, al eco, al reflejo. No contiene *menos* que lo representado, sino más (salvo el empobrecimiento por la reflexión). No se define como el doble (en la conciencia) del objeto. Lo acentúa, lo vuelve intenso vinculándolo a los afectos. (Lefebvre, 2006, p.108)

El Cerramiento como Representación

Es preciso indicar que lo que surge del sujeto y es expresado a través de su sensibilidad, en principio, y de su entendimiento, en segunda instancia, se produce por una afección a sus sentidos³³ que proviene del exterior. Esto implica, claramente, que por fuera del interior del sujeto existe algo, no formado por él, pero que se presenta afectado (mediado) por la percepción y a través de leyes y principios que él mismo crea e impone. Lukács (1966) llama a estos principios

³³ Esta afirmación está desarrollada en el primer capítulo de este documento.

“Formas abstractas del reflejo estético de la realidad” (p.265)³⁴, generando así un sistema representacional que, es igualmente natural pues, deviene de él.

Los conceptos que hasta aquí se han estudiado, y que dan existencia al fenómeno cerramiento como expresión sensible y representación, requieren ser analizados desde lo formal para establecer los modos en que se relacionan con el exterior. Siguiendo lo planteado en el anterior párrafo, dichos conceptos surgen por una afección de la exterioridad sobre la interioridad del sujeto, exterioridad que se desempeña como el ámbito [positivo] en el que existen los fenómenos y como el espacio de interacción entre ellos, con la particularidad de que la relación de dichos fenómenos no es producto de una condición reflexionante o perceptual a priori, es decir, ya se encuentran *ahí* y se han dado, de manera natural³⁵, antes de que el pensamiento estético del sujeto haya hecho presencia. Lo anterior es contrario a la idea de cerramiento que se ha desarrollado hasta ahora, en la que el fenómeno (como concepto) obtiene forma a raíz de un sujeto sensible que busca representarse en el espacio exterior.

Para Lefebvre (2006), la representación, en su significación filosófica, no es ni la verdad ni el error, ni la presencia ni la ausencia, ni la observación ni la producción, sino *algo intermedio*. Para Heidegger (2006), la re-presentación es *presentación* debilitada y aun ocultada. En ambas definiciones, se entiende que la representación no indica lo real (o la verdad) de la naturaleza³⁶ y, por el contrario, es algo que deja entrever sin mostrar por completo, encubre, o distrae en algunos casos. No obstante, la representación permite una auténtica experiencia sobre lo sensible, otorgándole una forma e imagen al fenómeno permitiéndole llegar (volver) a lo natural. Para

³⁴ Las formas abstractas del reflejo de la realidad, según G. Lukács, son: el ritmo, la simetría, la proporción y la ornamentística.

³⁵ Naturaleza: Lo que existe antes de mediar el concepto, la percepción o la reflexión.

³⁶ Se incluye, en el término naturaleza, la naturaleza propia del sujeto, la cual está representada en la interioridad del mismo y específicamente en su sensibilidad.

el cerramiento, como forma, poseer una situación física en el espacio, real en el sentido de lo tangible, de lo presencial, permite añadir a su existencia el termino *naturaleza*, pues, aunque deviene del sujeto que posee el (los) concepto(s) para figurarlo, adquiere identidad al presentarse como un ente autónomo que supera su condición de intermedio o de mediador (de vínculo). Hildebrand (1988) señala: “La forma no es la categoría bajo la cual nos representamos las impresiones sensibles, sino que también es concebida, de modo acrítico, como cualidad de las cosas, de la naturaleza” (p.14). Esta superación de la condición de intermedio, como lo llama Lefebvre, se da cuando el cerramiento posee un significado en sí mismo y se muestra con contenido propio y no como la repetición o transfiguración de un concepto. Esta superación es la principal propiedad que posee el fenómeno cerramiento, pues le permite al sujeto establecer una nueva *forma de comunicación* [y dominación] con la naturaleza (el espacio exterior), afirmando su presencia a través del significado propio del fenómeno. Esta nueva forma de comunicación, aquella que no contiene los símbolos y signos convencionales³⁷, es aquella que hace uso de la imagen como el sustituto de ellos. La imagen, como ya se ha señalado, contiene en sí misma todos los componentes del sistema de relaciones establecido, posibilitando la evolución del cerramiento como concepto al cerramiento como forma de la sensibilidad (como obra estética), a la vez que fija en el sujeto una forma con un significado que es suficiente para reemplazar, desde la percepción del sujeto, a la naturaleza misma.

Esa forma de la sensibilidad es la *obra* propiamente dicha, y se debe entender como el *objeto* que expresa la interioridad del sujeto, *producto* de su interacción con la exterioridad y que se presenta, materialmente, como un ente independiente. Y si al cerramiento lo identificamos de manera aislada, y se ratifica que en él se encuentran los principios y las leyes por las cuales el

³⁷ Las letras y los números, por ejemplo.

sujeto aprehende el espacio de la exterioridad (la naturaleza), se puede establecer que es un fenómeno con alto grado estético e idóneo para representar el contenido implícito y la finalidad por la cual existe. El cerramiento, como obra, es la presencia que da significado a la relación existente entre los ámbitos de la interioridad y de la exterioridad y como tal contiene todo lo necesario para su aprehensión [desde el múltiple de los sentidos], comprensión, explicación [de su estructura lógica y de los conceptos] y su posterior presentación, permitiendo que sobre ella exista la posibilidad de un pensamiento estético.

La obra no señala, sino que *es* lo que significa: no es *referencia* sino *transparencia*. O, dicho en otros términos, es un *producto* no *alienado* cuyo sentido no está más allá de él sino que es él. (Rubert de Ventós, 1989, p.396)

Para acercarse a una definición más precisa del cerramiento como obra, se acudirá a la relación *cosa-producto-obra*, introducida por Lefebvre,³⁸. Esta relación pone de manifiesto que el tránsito del fenómeno, desde el sentido interno al exterior, algunas veces desemboca en la manifestación de él como obra y en otras puede quedarse en el camino como una cosa o como un producto. El cerramiento al que hacemos referencia tiene como fin mostrarse de manera estética, formal en un sentido tangible, y desarrollarse hasta convertirse en una obra permitiendo la completa representación de la sensibilidad del sujeto y de todo el sistema de relaciones descifrado y estudiado. Se podrá ver al cerramiento como obra cuando en él se identifique un contenido unificador de toda la diversidad, compuesta por el sentido interno y la exterioridad del sujeto, y cuando dicho contenido pueda expresar, de manera clara, la complejidad propia del fenómeno. Y más

³⁸ Afirma Lefebvre (2006) "Los tres términos en presencia no están todavía bien situados y restituidos después de esos análisis reductores, sino que, no hay que establecer entre ellos ninguna separación ni discontinuidad, pues se puede decir que el producto se sitúa entre la cosa bruta y la obra producida por el artista, de tal modo que, el espacio (por ejemplo) es producido por la actividad económica y social pero trabajado por los proyectos arquitecturales y urbanísticos" (p.235).

allá, la presencia del fenómeno, como obra, debe intensificar todo aquello que lo constituye, su devenir se debe ver claramente representado en la forma final y debe ser claramente expresado por la misma, no para una comprensión ensimismada, o abstracta, del fenómeno, sino para establecer un nuevo punto de referencia en el espacio exterior, que es donde radica su existencia definitiva. Si las condiciones anteriores se cumplen (lo diverso en un solo elemento) se puede afirmar que la presencia de la obra es un regreso a la naturaleza, lo que la hace proclive a convertirse en naturaleza en sí (*segunda naturaleza*). Si no es así, no es obra y solo existe como una *cosa* más, producto de reducciones deliberadas, sometida al mundo de las representaciones sin fin.

Siendo la obra parte de la naturaleza, la cambia, cambia la realidad. En esta dirección es que empezamos a percibir el cerramiento como es, como obra definida a partir de su relación con el espacio y con los comportamientos y las actividades que se desarrollan en, desde y a través de él. En síntesis, lo que logra la forma del cerramiento, en la naturaleza, es evidenciar una espacialidad que, en primera instancia, puede parecer continua, sin limitaciones y que solo existe como un contenedor de fenómenos, pero que a través del cerramiento como obra [de la sensibilidad] se vuelve el *lugar* para que naturaleza y sujeto logren un vínculo en medio de lo que los diferencia. Es así como el cerramiento empieza a tomar la forma de una obra pues, el hecho de tener dentro de él los conceptos primordiales *vínculo* y *diferencia* (y los otros que los complementan), le permite desarrollar facultades comunicativas donde entran a operar la aprehensión, la comprensión, la explicación y la presentación, modos de la comunicación que dan paso a entender el cerramiento como una expresión de la naturaleza con una autonomía que es sensible al entendimiento y a la reflexión. El cerramiento implica una modificación del espacio y lo hace con su sola presencia, pero además posibilita la creación de nuevas relaciones entre fenómenos presentes (naturales u obras, tal vez).

La obra escultórica puede darnos indicios de lo explicado líneas arriba; la escultura es la sensibilidad del sujeto moldeada por el espacio y su sola presencia lo modifica, altera las relaciones existentes y provoca nuevas sensaciones y nuevas percepciones del mismo. Richard Serra³⁹ (1938), a través de parte de su obra escultórica, manifiesta un interés por la afectación del espacio partiendo de una sensibilidad por el mismo creando (*forjar*) formas que lo alteran, lo redefinen y, paralelamente, representan sus intenciones como sujeto, primero, y como artista, después. El trabajo de Serra nos acerca al entendimiento y nos permite analizar como el surgimiento de una obra de arte, con las características que le hemos incorporado al cerramiento, busca el medio de representación [material] adecuado para salir de su interioridad, de su sentido interno.

Al modificar el espacio, Serra nos introduce en la alteración de la percepción sobre el mismo y lo hace a través del verbo hecho acción y de la acción hecha forma, es decir, vincula directamente al comportamiento y a el acto en la representación formal y lo hace a través de esculturas (a gran escala algunas veces) que permiten la experiencia del espacio, *en, a través y desde* la obra, y no en un sentido metafórico, sino en un sentido físico, permitiendo identificar la multiplicidad de relaciones y el cambio de perspectiva que se da en el espacio gracias a la interacción [en el recorrido] *hacia, a través, alrededor y desde* ellas⁴⁰.

³⁹ Richard Serra: (1938) Escultor estadounidense, nacido en San Francisco.

⁴⁰ Serra menciona: “«Dibujar es un verbo». En lista de Verbos (*Verblast*), compiló una serie de lo que llamó «acciones para relacionarse con uno mismo, el material, el lugar, y el proceso»”. Serra ha hablado extensamente sobre el lugar central que ocupa este dibujo, basado en el lenguaje, en el desarrollo de su temprana práctica escultórica. Este trabajo en papel sugiere un lugar común subyacente en la práctica de Serra en todos los medios, desde sus esculturas iniciales hasta sus posteriores trabajos monumentales, que no solo tuerce y curva, sino que también encierran y rodean. Esto demuestra la lejanía de Serra con la pintura de acción (*action painting*) y su proximidad con las prácticas conceptuales y de actuación (*performance*); la lista fue publicada en el diario *Avalanche* en 1971 y da testimonio de la relación cercana que tenía el artista con bailarinas como Yvonne Rainer y Simone Forti, con quienes compartió no solo un medio (*milieu*) sino el compromiso por traer a la superficie los verbos. (Gallery label from *From the Collection: 1960-69*, March 26, 2016 - March 12, 2017 - MoMA) [Traducción propia]. Texto original en inglés, tomado de la página web del MoMA.

Serra manifiesta que inicia su trabajo con una imagen que se convierte en modelo físico inmediatamente, es una imagen que no pasa por el papel, no hay un dibujo a priori, lo cual refuerza la idea, expuesta aquí, de que representaciones previas de la imagen sensible debilitan la posterior existencia formal y física de la misma. La obra debe ser ella misma su propia representación, un hecho sensible que no transite por espacios intermedios o momentáneos, impidiendo la confrontación de lo conceptualizado y de lo imaginado con el espacio exterior. No utiliza el dibujo como medio de representación pues este sería un modo equivoco de representar el espacio y una reducción de la imagen que tiene de la obra. Actúa sobre el espacio directamente porque las formas se moldean en él y finalmente se *funden* en él.

En orden de contener el espacio y dar contenido al espacio, está la búsqueda por comprender la relación con la forma (o el volumen como lo llama Serra). Lo anterior está cercano a afirmar que el fenómeno y su forma final (la obra) permiten un reconocimiento del espacio que lo rodea y lo contiene y, más allá, de la sensibilidad del sujeto del cual deviene. Particularmente, el interés de este artista es que el sujeto, en este caso, transitorio (espectador), se sensibilice en el espacio que contiene a la obra (antesala) y haga uso de su facultad reflexionante una vez se halla en el espacio contenido por la misma (el interior de la escultura) cuando entra en ella. La reflexión, espera Serra, no se debe dar en el espacio o lugar del que viene o estará el sujeto, debe ser dentro de la obra, por esa razón “las esculturas con formas curvilíneas intentan desorientar al caminante cuando las recorre” (Serra), haciendo evidente y más fuerte la idea de que la obra no cobra sentido ni significado en la identificación de la cosa en sí, en su *forma aparente*, sino en la percepción y reflexión de ella a través de su *forma real*⁴¹.

⁴¹ Forma aparente y forma real son dos conceptos que desarrolla A. Von Hildebrand, en el libro *El problema de la forma en la obra de arte*, al referirse a la obra de arte y su relación con el espectador. Estos se ampliarán en el tercer capítulo de este documento.

Serra menciona que la escultura que desarrolla no tiene relación, para el espectador, con construcciones arquitectónicas o el paisaje [natural], y eso precisamente hace que sientan el espacio como algo desconocido, e incómodo algunas veces, lo cual no les permite ubicarse de manera racional o común, y desde esa perspectiva es que Serra apela a su imaginación para afectar la sensibilidad del espectador tratando de ubicarlo en un espacio “desconocido” al punto de obligarlo a acudir a sus propias facultades del entendimiento (incluida la imaginación) para reflexionar y conceptualizar de maneras no convencionales, de maneras no pautadas. La obra de Serra no comporta una intención específica por *construir* el espacio, su intención es modificarlo a través de un método experimental en el que la *función no es primordial* y sí la forma final, pues esta debe representar claramente las intenciones del artista.

Con el trabajo de Serra es posible establecer que el comportamiento y el acto, conceptos que admiten la acción, se pueden elevar a un grado significativo tal que es posible evitar su representación por medio de los símbolos convencionales, llevándolos directamente a presentarse de manera tangible; lo mismo aplica para la diferencia y el vínculo. Lo planteado aquí nos permite determinar que el proceso natural de relacionar el sentido interno del sujeto con el espacio exterior es a través de lo contenido en los conceptos y de lo que implica la afectación de estos sobre la representación sensible del fenómeno (la obra). En este punto del trabajo el espacio no es solo una manera de permanecer, sino que ante todo es lo que nos dispone a la acción o a los acontecimientos. “El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja (Bachelard, 1975, p.42).

Figura 7

Mosaico de esculturas de Richard Serra, creadas entre 1970 y 2016.



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18

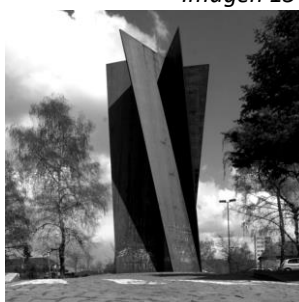


Imagen 19



Imagen 20

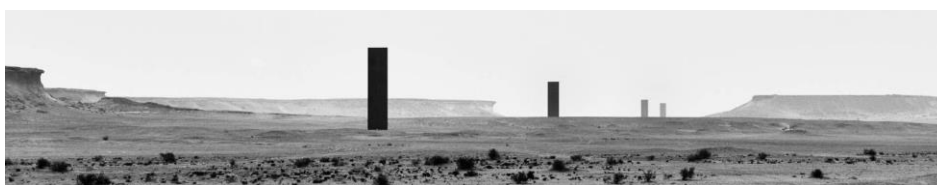


Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23

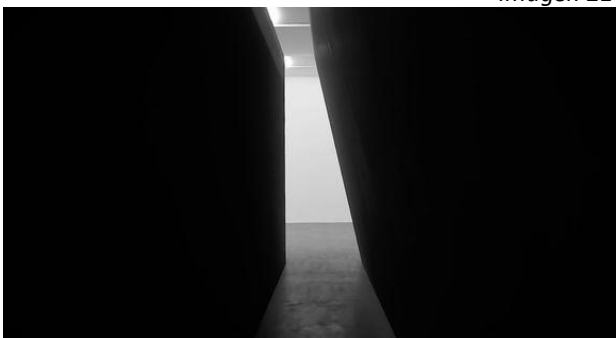


Imagen 24



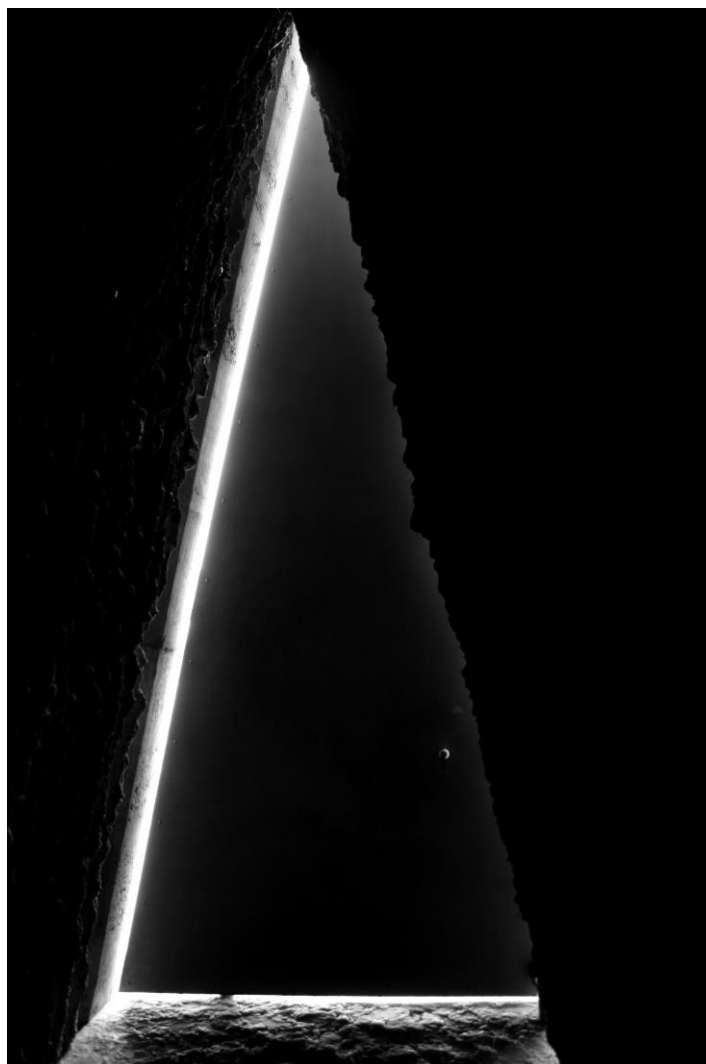
Imagen 25

Nota: Imagen 14, 15 & 16: Shift, 1970-72. Ontario, Canadá. Imagen 17 & 18: Curves, 1896. Berlín, Alemania. Imagen 19 & 20: Torque, 1992. Saarbrücken. Alemania. Imagen 21 & 22: East-West/West-East, 2014. Catar. Imagen 23, 24 & 25: NJ-2, 2016. (Gagosian) Londres, Inglaterra.

Capítulo 3: La Manifestación de la Identidad

Figura 8

Interior de la Capilla Bruder Klaus



Nota: Año de Construcción: 2007. Arquitecto: Peter Zumthor. Localización: Mechernich, Alemania

En la arquitectura hay aun algo muy especial que me fascina: **La tensión entre interior y exterior**. Encuentro increíble que con la arquitectura arranquemos un trozo del globo terráqueo y construyamos con él una pequeña caja. De repente, nos encontramos con un dentro y un afuera. Estar dentro, estar fuera. Fantástico. Eso significa –algo también fantástico–: umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijo, espacios imperceptibles de transi-

ción entre interior y exterior, una inefable sensación de lugar, un sentimiento indecible que propicia la concentración al sentirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio, bien seamos una o varias personas. Y entonces tiene lugar allí un juego entre lo individual y lo público, entre las esferas de lo privado y lo público. La arquitectura trabaja con todo ello. Tengo un castillo, vivo en él y, hacia fuera, os muestro esta fachada. Esta fachada dice: yo –el castillo–, soy, puedo, quiero, independientemente de lo que haya querido tanto el propietario como el arquitecto. Y la fachada también dice: pero no os enseñe todo. Ciertas cosas están en el interior, y no os incumben. Esto ocurre tanto en el caso del castillo como en el de una vivienda en la ciudad. Utilizamos signos; observamos. (Zumthor, 2006, p.45)

Exponer lo que surge del cerramiento como hecho cultural, como aspecto de la externalidad del sujeto, y plantear los modos en que es posible que su forma se presente mediadora entre el espacio exterior, ámbito de la positividad donde están presentes los fenómenos, y el espacio ideal, inmerso en el sentido interno del sujeto o ámbito de la negatividad, es el objetivo del presente capítulo y en este sentido nos referiremos a la forma desde su expresión estética (sensible), pero también desde su expresión formal (técnica y constructiva), en ambas expresiones las artes plásticas tienen gran influencia pues actúan como medios de representación estética que enfatizan la relación sensible entre el sujeto, el fenómeno y el espacio exterior.

La Presencia del Cerramiento

Fuera del sujeto, el fenómeno cerramiento ha pasado, de la subjetividad, a la objetividad originada a partir de su presencia en el espacio gracias a la exteriorización de los factores que lo han hecho tangible. Como representación, empieza a ser percibido como obra, es decir, como un *modo* para entender los valores estéticos que le permiten expresar su contenido sensible. Por otra

parte, y gracias a su presencia, el cerramiento también se comprende como un *medio* a través del cual es posible afectar el espacio que lo contiene permitiendo conceptualizar y hacer uso de la facultad reflexionante sobre el fenómeno en sí y sobre las condiciones que lo han llevado a situarse en un punto específico en el espacio. Ambos acercamientos permiten comprender el proceso de transformación que ha tenido el cerramiento, primero, desde su surgimiento sensible, pasando por el campo de la percepción hacia el entendimiento a través del cual se forma una imagen más precisa que, finalmente, cobra forma como la representación del fenómeno. Tres momentos que se pueden describir a partir de lo que Hildebrand (1988) llama: la forma real [de la sensibilidad], la forma activa [de la imagen] y la forma aparente [artística]. Y, en orden de alcanzar respuestas a la tesis planteada en este trabajo, nos ocuparemos de la segunda parte de la misma donde se piensa al cerramiento como un fenómeno que contribuye a la construcción de identidad a través de su presencia, es decir, a través de su forma aparente.

Así pues, la forma activa sustituye en importancia a la real en las representaciones artísticas; ella es la que induce la mirada en perspectiva o la percepción del movimiento, la que exige una determinada actitud en el espectador y, sobre todo la que provoca en él la “forma aparente” cerrada en sí misma y creadora de un espacio virtual, en el que la naturaleza se da, en una relación visual, tranquilizadora y placentera para el hombre. Esta es la razón por la que el conflicto entre lo táctil y lo visual se resuelve siempre en favor del último. Mientras que el movimiento, la profundidad o el volumen, valores táctiles que también ayudan a definir el espacio, pueden representarse en una imagen visual, la sensación visual del espacio como algo uniforme y simultáneo no es representable sino visualmente. El placer de la forma quieta y ordenada solo es posible en un espacio virtual

que no es penetrable, sino visible. La naturaleza para el arte es algo puramente visible, y al contrario, el arte es la imagen de la naturaleza pura. (Hildebrand, 1988, p. 15)

La forma real y la forma activa fueron objeto de análisis en los dos primeros capítulos de este trabajo y en este será la forma aparente la que nos ayude a comprender cómo el cerramiento, ya como obra, se presenta de un modo que incorpora los dos momentos explicados, sumando este último para generar una comprensión estética del mismo permitiendo asociar el aspecto *funcional* que comporta su sistema interno [de relaciones sensibles y conceptuales] con los factores externos que impone el espacio [exterior] en el que se desenvuelve, transformando así su presencia temporal, como producto, en una presencia permanente, como obra. La asociación de lo interno y lo externo significa que uno y otro se mezclan en un solo ámbito espacial posibilitando obtener una nueva experiencia (vivencia) del espacio contenido en la obra y del espacio que contiene a la misma.

El tránsito entre el espacio contenido en la obra y el espacio que contiene a la obra debe permitir una experiencia sensible de todo aquello que hace posible el surgimiento de la misma y que se organiza en un sistema de relaciones internas que le dan origen; este sistema comporta un orden y una manera específica de relacionar conceptos, y aunque sabemos que desde la forma aparente es difícil la comprensión de dicho sistema (que hace parte del sentido interno del sujeto) es posible experimentarlo a partir de la facultad juzgar (Kant), a través de la conceptualización y del análisis de lo representado en la obra y de su afectación en el espacio exterior. La experiencia debe darse de manera clara permitiendo la identificación de la interioridad de la obra, no como lo sensible, pues esto último está en el sujeto, sino como lo que posibilita la existencia de la obra, es

decir, lo *funcional*⁴². Lograr identificar el modo de funcionar de la obra permite una correcta comunicación con la misma.

Aquí debemos comprender la expresión de los rasgos funcionales en su sentido más amplio, no solo en la acción momentánea y directa, también en el reposo. En tanto la forma no sea expresión de una función, no exteriorizara ninguna relación directa con una sensación corporal. (Hildebrand, 1988, p.81)

Lo funcional se reconoce en la forma concreta cuando la subjetividad se separa de lo abstracto permitiendo la comprensión de los conceptos que hacen posible la formación del fenómeno. Y tal como menciona Hildebrand (1988), esta comprensión no solo se da en el comportamiento y el acto del sujeto sino en el reposo de la obra misma, en el *lugar* que toma: “La forma en estado de reposo permite reconocer su modo de funcionar” (Hildebrand, p.84). Esta es la clara diferencia entre el cerramiento como forma real y el cerramiento como forma activa que interviene en la construcción del espacio (arquitectura), pues el primero mantiene un carácter abstracto inmerso en un espacio absoluto (en un ámbito interno de la negatividad del ser) y el segundo se debe al espacio en el que se encuentra, un espacio determinado (finito) que le exige relacionarse con la obligación de re-presentar aquellos factores que el sujeto puede experimentar con sus sentidos y puede percibir con su sensibilidad.

Lo anterior permite deducir que el lugar del cerramiento es una condición determinante para la formación arquitectónica del mismo y para el reconocimiento de su modo de ser⁴³ pues, como mediador del contenido heterogéneo de un interior sensible y de la totalidad contenedora de una realidad exterior, está obligado a situarse en un lugar específico permitiendo la estabilidad

⁴² Nos referimos al sistema de relaciones interno resumido en las tablas 1 y 2 de este documento.

⁴³ Otra forma de decir *modo de funcionar*, como lo hace Hildebrand (1988).

formal de la obra y el funcionamiento de la misma. Si cambia el lugar, cambian las condiciones de la relación, si cambia la relación cambia la representación, y si esta última cambia, cambia el cerramiento como obra de la arquitectura y como expresión de un sistema [funcional] que hace posible la relación propiamente dicha.

Rosalind Krauss (1979) determina que la forma escultórica (una forma activa a los sentidos) tiene como espacio propio (o lugar) aquello que no es paisaje [natural] ni es construido (arquitectura), es así puesto que no es una forma determinada por aspectos funcionales y técnicos y no es parte del paisaje propiamente dicho, esto le concede, a la escultura, una especie de desarraigo que le permite “llevar consigo” su base (o lugar) sin importar el contexto desde y para el cual fue creada⁴⁴. No estar clasificada como arquitectura o como paisaje le ha permitido, a la escultura, establecerse como un elemento independiente. Cabe mencionar que tanto paisaje como arquitectura son construcciones del sujeto⁴⁵ y ambas tienen propósitos funcionales más allá de la experiencia estética (sensible), la primera como pretexto contextual para la producción de la segunda y la segunda como respuesta constructiva a las necesidades planteadas por la primera. La escultura lleva pues su “lugar” con ella, lo que la convierte en un objeto autorreferencial, ya que no necesariamente necesita del contexto en el que es creada para representar y presentar el significado contenido en ella, no tiene un lugar propio. Obras como las de Richard Serra pueden ser expuestas en cualquier sitio, aunque su origen y encargo hayan sido pensados para lugares espe-

⁴⁴ Rosalind Krauss (1941), crítica y teórica del arte, hace esta afirmación en el ensayo *Sculpture in the expanded field* (en castellano: *La escultura en el campo expandido*) que aparece en la Revista *October* N° 8 (1979), MIT Press, p. 30-44. Específicamente trata sobre la escultura moderna y posmoderna, sin embargo, para efectos de esta investigación, acogemos esta reflexión como una generalización para la escultura de todas las épocas sobre todo cuando los museos, actualmente, son el lugar de permanencia de la mayoría, evidenciando de manera clara una ausencia de lugar (propio o de origen).

⁴⁵ Borges sobre el paisaje: El campesino no ve el paisaje, el que ve el paisaje es un hombre culto (...), en Martín Fierro el que narra es un gaucho, por eso no ve el paisaje, el campesino que mira al cielo es para saber si va a llover o no, pero no por ese goce estético (Entrevista televisiva en el programa A Fondo, España, 1976).

cíficos, esto último no la hace más o menos significativa y, por lo mismo, le permite una existencia fuera de su lugar original, llevando su forma y contenido a lugares diversos. La anterior es la gran diferencia con los monumentos megalíticos referenciados en el primer capítulo; estos, al poseer un carácter ritual y/o religioso⁴⁶, son hechos culturales que poseen un aspecto arquitectónico que construyen lugar y se deben al lugar en el que se erigen a la vez que modifican las condiciones originales del espacio asumiendo un carácter indicativo, como señales que determinan el espacio en el que se encuentran, es decir, comportan una funcionalidad de la cual carece la escultura.

Aristóteles y sus estudios y teorías sobre el lugar posibilitan un mayor entendimiento pues plantea la existencia de una relación dialéctica entre los cuerpos presentes (fenómenos) y el lugar que ocupan en el espacio; es una relación que no se puede obviar desde el punto de vista físico (no estético aún) puesto que el lugar determina unos parámetros (de medida, superficie, volumen) que hacen que el cuerpo se pose de determinada manera y se acople al mismo. Es una manera de decir que los fenómenos de la naturaleza pertenecen a los lugares que ocupan gracias a sus propiedades físicas y relacionales. De acuerdo con lo anterior, se puede deducir que la existencia del lugar se manifiesta una vez se posiciona una *cosa* (fenómeno) en él, reforzando la idea de que es necesario definir al fenómeno como condición para definir el lugar y aclarando que este último no es parte de esta *cosa* (fenómeno) y que no es “ni menor ni mayor que la cosa con-

⁴⁶ Durante milenios las artes vigentes en las sociedades llamadas primitivas no fueron creadas con una intención estética ni con vistas a un consumo puramente estético, “desinteresado” y gratuito, sino con fines principalmente rituales. En estas culturas, lo estilístico no puede separarse de la organización religiosa, mágica, de los clanes y los sexos. Inscritas en sistemas colectivos que les dan sentido, las formas estéticas no son fenómenos con funcionamiento autónomo y aislado: la estructuración social y religiosa es lo que ordena en todos los aspectos el juego de las formas artísticas. En estas sociedades las convenciones estéticas, la organización social y lo religioso aparecen estructuralmente integrados e indiferenciados. Reflejando la organización del cosmos, ilustrando mitos, expresando la esencia de la tribu, del clan, del sexo, pautando los momentos importantes de la vida social, las máscaras, los peinados, las pinturas del rostro y del cuerpo, las esculturas, las danzas tienen ante todo una función y un valor rituales y religiosos (Lipovetsky y Serroy, 2016, p.11-12)

tenida” (Aristóteles, 1995, p.234). El lugar no es ni interior ni exterior, no incluye y tampoco excluye, su función es *sostener* los acontecimientos⁴⁷ que en él se desarrollan. No obstante, tiene una condición cambiante conforme acontecen fenómenos.

Porque al ser continente, puede parecer que el lugar es la forma, ya que los extremos de lo continente y lo contenido son los mismos. Ambos son ciertamente límites, pero no de lo mismo: la forma es el límite de la cosa, mientras que el lugar es el límite del cuerpo continente. (Aristóteles, 1995, p.237)

El lugar es pues una entidad aparte del cerramiento que cobra significado a través del cerramiento mismo. El cerramiento, como fenómeno tangible (construcción espacial y arquitectónico), plantea unas relaciones de carácter técnico y funcional que se arraigan al lugar en el que se desarrolla haciendo más evidente la estructura relacional identificada previamente en el capítulo uno de este trabajo. El lugar toma así un papel determinante, no solo como base y soporte de lo que acontece en el cerramiento, sino que delimita su presencia permitiendo identificar su forma real, activa y aparente.

Aparece, entonces, la noción de límite, entendido como aquello que define el lugar que ocupa el cerramiento y como lo que surge de la experiencia sensible que produce el percibir [a través de los sentidos] la relación de la forma con el espacio. No se asemeja este al marco de una pintura o al contorno de una escultura, este límite manifiesta la diferencia y el vínculo del que el cerramiento es representante y que representa en una forma [arquitectónica]. El cerramiento ya no es más una imagen [estática] que contiene el múltiple de la sensibilidad interior del sujeto que se termina de formar al contacto con el espacio exterior. Ahora, el cerramiento, junto a los límites de su forma, permite el tránsito [dinámico] entre interioridad y exterioridad a través de la

⁴⁷ Entes, fenómenos, sujetos.

experiencia directa (la vivencia) y sin interpretaciones de por medio; de este modo hay una superación de las representaciones que el sujeto se hace previamente, a través de la forma aparente, al percibir la obra en su dimensión total, a través de la forma real.

La idea de limite se encuentra incluida en el entendimiento de las relaciones lógicas (funcionales) que el sujeto se plantea a si mismo entre la estructura relacional que da forma al ámbito de la interioridad y la estructura lógica que da forma al ámbito de la exterioridad. Este entendimiento permite un retorno a la sensibilidad para establecer una especie de reconfiguración del sistema que impulso, en primera instancia, el surgimiento de los conceptos que dieron soporte al surgimiento del cerramiento como forma de la sensibilidad. Es retorno porque se parte del entendimiento, desde la presencia, para llegar a la sensibilidad (esencia) de aquello que hizo posible la obra, ahora ausencia; y es reconfiguración porque se parte del cerramiento como obra arquitectónica y no del cerramiento como imagen de la sensibilidad. Esto último plantea que los limites se forman en la experiencia del espacio confrontada con la forma real del cerramiento.

A la visión física de Aristóteles se le puede sumar la visión fenomenológica del arquitecto Peter Zumthor (1943) quien sostiene que el lugar es un todo que existe antes de la obra y se transforma con la presencia de esta última, el lugar es una especie de *atmósfera* que conjuga elementos naturales⁴⁸ y elementos sensibles⁴⁹ que complementan la existencia de la obra y que la hacen posible en un sentido tangible. Pero el lugar, en Zumthor, no es solo lo espacial o lo físico, analiza a fondo y se refiere a él en términos de la *sustancia*⁵⁰ que lo compone, se refiere a que el lugar también son los materiales que forman parte y dan forma a la [primera] naturaleza. Estos son la materia prima (sustancia) y componen la *esencia* misma de cualquier obra. En un juicio

⁴⁸ La luz, la oscuridad, la sombra, el sonido, el silencio, etcétera.

⁴⁹ Algunos de ellos descritos en el primer capítulo de esta investigación.

⁵⁰ Categoría Aristotélica.

más amplio, el lugar es, para Zumthor, una combinación de factores que están en la naturaleza y en el sujeto y que este último transmite a través de sus sentidos y su sensibilidad; Lefebvre le llama a esto el *momento de la inmediatez*.

Ese movimiento condensa, no sin añadirle y sin modificarlo, el vasto movimiento que va de la primera naturaleza (lo sensible, las cosas) a la segunda naturaleza, los productos y las obras. Esto pasando por la abstracción. En la obra, la primera naturaleza se afirma al principio: el color, los sonidos, las sonoridades verbales, etc. Luego, se supera por la labor, los bosquejos y los esbozos, el empleo aventurado de esta o aquella técnica. Por último, se restituye en la plenitud de los sonidos, de los colores, de los sentidos. Así, se supera la oposición: “expresión” – “significación”. (Lefebvre, 2006, p.255)

Aquel movimiento y la abstracción a los que hace referencia Lefebvre son una analogía de lo que en este documento se ha llamado *el tránsito entre ámbitos a través del cerramiento*. Ambas condiciones de la obra (movimiento y abstracción) hacen evidente la existencia del lugar, de lo funcional y del límite, los tres aspectos que intervienen para transformar un fenómeno de la sensibilidad (interioridad del sujeto) en un fenómeno con presencia (externo al ser).

La arquitectura se ha hecho para nuestro uso. En este sentido, no es un arte libre. Creo que la tarea más noble de la arquitectura es justamente ser un arte útil. Pero lo más hermoso es que las cosas hayan llegado a ser ellas mismas, a ser coherentes por sí mismas. Entonces todo hace referencia a ese todo y no se puede escindir el lugar, el uso y la forma. La forma hace referencia al lugar, el lugar es así y el uso refleja tal y cual cosa. (Zumthor, 2006, p.69)

La relación entre *lugar, uso y forma*, en Zumthor, es análoga a la relación *lugar, función y límite*⁵¹. Estas tres maneras de abordar la presencia [formal] del cerramiento, como obra arquitectónica, hacen posible el reconocimiento del espacio contenido y del espacio contenedor, de la naturaleza de la cual deviene y de la naturaleza en la que se presenta, de los conceptos que posibilitan su surgimiento y de los conceptos que posibilitan su entendimiento. Son, a la vez, *modos* del entendimiento que permiten demostrar que el cerramiento arquitectónico deviene de una condición propia de la identidad del sujeto y a la vez contribuye a la construcción de identidad a través de su presencia.

La Forma del Cerramiento

Este apartado abordará el tema de la forma desde el problema estético (expuesto en gran parte de este trabajo) y también desde el problema que se desprende de posicionar al cerramiento como obra [arquitectónica] que refleja los hechos culturales de un sujeto que se representa entre los ámbitos de la interioridad [del sentido] y de la exterioridad [del espacio], y que como resultado de esa interacción originan la aparición de un nuevo espacio relacional contenido en la forma final del cerramiento propiamente dicho. Ambas acepciones encuentran relación en lo sensorial y en lo vivencial.

Hablar de la forma es hablar de una condición de la obra que se encuentra, a priori, en las representaciones internas del sujeto y que se expresa a través de la sensibilidad, los conceptos, la imaginación, los esquemas y las imágenes, y que como formas de la interioridad se presentan ante el espacio exterior de maneras que podrían llamarse artísticas o estéticas. En otro sentido, podría afirmarse que la forma [arquitectónica] es producto de la relación lugar, función (el uso en Zumthor) y límite, como formas de la exterioridad, con las formas de la interioridad (ver capítulo

⁵¹ Relación descrita en el presente documento.

uno). Las formas de la exterioridad pueden ser consideradas, también, como elementos estructurantes (esenciales) para el surgimiento y sustento de la forma final del cerramiento. Entiéndase por estructurante: requeridos y necesarios; tanto el lugar como la función y el límite pueden abordarse como condiciones que tienen especial repercusión (o influencia) en la interioridad y la exterioridad de la obra que, sumadas a la estructura de relaciones internas, proporcionan la forma final de la misma.

Se ha manifestado que el lugar está ligado al paisaje (externalidad del sujeto) y a la arquitectura misma de la obra y que ambas son construcciones (representaciones) del sujeto que se desarrollan gracias a lo vivido (la experiencia) y a lo concebido (el conocimiento) del mismo. La función, o el uso, hace parte de una estructura que da *orden*⁵² al espacio relacional contenido en la obra [arquitectónica], determinando el carácter de la misma y expresando claramente (o, por lo menos así debe ser) la relación *representante – representado – representación*. Por último, el límite se puede entender en dos vías, desde el interior, como un signo de terminación de la obra y el vínculo de esta con el exterior de la misma y, por otra parte, desde el exterior, como expresión de la diferencia que existe entre la forma que contiene y la forma contenida⁵³ en el espacio exterior. En resumen, la forma se manifiesta a partir de unos elementos estructurantes que, a la vez, se presentan como parte del contenido [ideal] de la misma; se ha mencionado, en este trabajo, que el contenido y la forma deben estar en una especie de equilibrio para que la obra se perciba como tal, dentro de un carácter dinámico y representacional, como expresión coherente de la sensibilidad y como objeto de conocimiento sensible.

⁵² Orden entendido como la verdad de las cosas: Αλήθεια.

⁵³ Ambas formas son la misma.

Se prosigue así el juego dialectico entre el conocimiento de la obra (la reconstitución de su génesis, su técnica, su lugar y su fecha, o sea las descodificaciones según diversos códigos prefabricados) y su presencia en calidad de obra inagotable. Si el saber suplanta la presencia, esta es una manera de matar a la obra como tal. El saber la ejecuta, en el doble o triple sentido de esta palabra: la trata como un producto. (Lefebvre, 2006, p.259)

Lefebvre defiende a lo vivido (la presencia) sobre lo concebido (el saber) y esto, trasladado al problema de la forma, resume lo hasta aquí descrito pues cada uno de los componentes del sistema de relaciones se identifica, en mayor medida, con la sensibilidad de un sujeto que busca presencia y representación a través de la forma y ella debe ser suficiente (el todo) para expresar la dimensión de cada uno de los elementos (sus partes) que hasta aquí han interactuado en la formación del cerramiento, además de destacar el valor e importancia que cada uno tiene. Es así como la forma del cerramiento se ha convertido en representación de la sensibilidad del sujeto y de la percepción que este tiene de la naturaleza exterior, dos maneras de entender al cerramiento ubicándolo en un punto intermedio que evidencia su condición dialéctica y que nos hace mirarlo desde dos perspectivas. Ahora bien, Hildebrand también posee una visión de la forma que complementa las ya descritas; en primera instancia denomina a la forma como *forma real* y a partir de esta distinción le da dos alcances. El primero, hacia una *forma activa*, cuyo valor está en lo visual, es decir, como representación a partir de la imagen, y el segundo, hacia una *forma aparente*, donde se define a la forma como contenedora de un espacio virtual y cerrada en sí misma. Ambas interpretaciones se determinan en relación al *lugar*, cuya existencia (presencia) afecta inevitablemente la percepción de la forma [real].

De este modo, el contraste en el que el objeto se encuentra en su entorno participa en su caracterización. Según se fijan en nosotros las distintas situaciones con la representación

del objeto, se fijan también en nuestra representación determinados acentos, que caracterizan la forma real. (Hildebrand, 1988, p.36)

Lo cierto es que la obra arquitectónica, en su magnitud y complejidad, no es posible comprenderla ni definirla a partir de perspectivas por separado (representaciones abstractas) ya que el carácter dinámico de esta obliga a recurrir a una especie de visión cinética que amplíe las impresiones obtenidas por primera vez y eleve la experiencia que comporta entrar en el espacio contenido por la misma. De acuerdo con lo anterior, la visión de Hildebrand es insuficiente, pues se da a partir, y en mayor medida, de un análisis de lo visual y no de lo espacial⁵⁴, y para poder llegar a una definición, o interpretación, de la forma del cerramiento como obra arquitectónica es preciso incorporar más elementos que ayuden a la completa visualización del mismo sin desconocer su devenir sensible y conceptual. Para esto, se introducirá el pensamiento de Gottfried Semper (1803-1879)⁵⁵, cuyos principios ordenadores de su investigación están direccionados a una comprensión de la arquitectura desde lo práctico y no desde lo estético (en principio), es decir, Semper se opone al estudio filosófico y fenomenológico –y por ende a esta investigación– como el principal impulso de la formación de la arquitectura porque cree que es un estudio especulativo, no es concluyente y no aporta al *entendimiento*⁵⁶; y soporta su estudio a través del planteamiento que indica que el *estilo arquitectónico* es la señal que indica el camino para “enseñar

⁵⁴ Esta apreciación se debe entender aclarando que el texto de Hildebrand se enfoca principalmente en el arte de la pintura y la escultura, artes plásticas no espaciales.

⁵⁵ Gottfried Semper (29 de noviembre de 1803, Hamburgo - 15 de mayo de 1879, Roma) fue un arquitecto y teórico alemán.

⁵⁶ Este camino a través del territorio del arte lleva a las mayores dificultades y en el mejor de los casos tan solo a un resultado lleno de lagunas, categorías vacías, y errores; pero el método ordenativo y comparativo necesario para esta búsqueda, para agrupar lo emparentado y referir lo derivado a lo original y simple, al menos facilitará la visión general de un vasto campo en su mayor parte todavía yermo, reservado para que otros lo cultiven, y aunque mas no sea en este sentido no será totalmente en vano. (Semper, 2013, p.128)

los factores que condicionan la forma” (Mallgrave, 1981)⁵⁷. Además, Semper señala a la forma como la composición de elementos que: “**no son en sí mismos forma**, sino idea, fuerza, material, y método; de alguna manera los precomponentes y los condicionantes básicos de la forma” (2013, p.128). El enfoque de Semper no es historicista y no pretende dar una base arqueológica a sus teorías sobre la forma arquitectónica, pues niega que cualquier muestra de arquitectura ancestral o tribal, como la conocemos, sea un principio de entendimiento de la arquitectura de épocas recientes; al contrario, piensa que esas “primeras arquitecturas” son representaciones reducidas de civilizaciones en decadencia cultural⁵⁸. Algo similar nos cuenta Lukács (1966) en el inicio del capítulo cuatro de la *Estética*, vol. 1: “Vale la pena repetirlo cada vez que viene a cuento: no sabemos prácticamente nada del origen histórico real del arte” (p.265)⁵⁹.

⁵⁷ Harry Francis Mallgrave (1947) escribe esto en la introducción de *Style in the technical and tectonic arts; or, Practical aesthetics* (Getty Research Institute, 2004), traducción estadounidense del libro *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica*, de Gottfried Semper.

⁵⁸ De modo que las formas sociales en apariencia más primitivas manifiestan ser fragmentos arrancados de grandes troncos culturales anteriores por fenómenos naturales o por catástrofes políticas, como si fueran bloques erráticos; y a la inversa, allí donde dentro del horizonte conocido de la historia cultural aparece el fenómeno de la conjunción de nuevas formas sociales, se trata de fragmentos como los descriptos, conglomerados por algún fenómeno natural, o más frecuentemente por la necesidad de defensa o una codicia compartida por la propiedad del vecino rico; cada elemento de esta síntesis, a su vez, es un conglomerado o una fusión de restos sumamente heterogéneos de conformaciones sociales todavía anteriores, destruidas mucho tiempo antes.

Sin esta presuposición de la supervivencia en la conciencia de las tribus más rudimentarias de ciertas reminiscencias de condiciones políticas anteriores, el desarrollo súbito de nuevas formas sociales tal como las muestra la historia resultaría directamente inexplicable.

Si este es el caso, y todo sugiere que lo es, resulta inútil entonces tratar de detectar los primeros procesos de conformación de la sociedad en el suelo del mundo antiguo, e imposible rastrear allí la arquitectura, que crea la expresión y el albergue de los organismos sociales, hasta sus comienzos más tempranos. Así es que por ejemplo el arte aparentemente más primitivo, el egipcio, en un examen más detallado se revela como mínimo secundario, y en la secuencia de grados de desarrollo posterior a otros que según la efectiva antigüedad de su origen son muchos milenios más recientes y ofrecen combinaciones mucho más complejas – como por ejemplo el asirio, cuya naturaleza y gran importancia para la historia del arte y la cultura solo los hallazgos más recientes nos han permitido reconocer un poco más claramente. (Semper, 2013, p.160)

⁵⁹ Y continua Lukács (1966): “En muchas artes de importancia, como la poesía, la música, la danza, etc., es incluso inútil por principio el buscar documentos “originarios”. Lo que la etnografía puede ofrecernos en este punto – incluso cuando se trata de los pueblos más primitivos– corresponde ya a un estadio que ha dejado muy a sus espaldas los comienzos artísticos. E incluso cuando la arqueología y la etnografía disponen de monumentos de la cultura material, resulta imposible trazar con un mínimo de exactitud histórica la divisoria entre formaciones

Por lo anterior, y para crear un balance en este trabajo, se enfocará la última parte de esta investigación en relacionar al cerramiento con la dirección que Semper le dio a la historia de la arquitectura desde su visión teórica y práctica.

Para Semper existen tres características que inciden en la formación de los fenómenos arquitectónicos⁶⁰: El tema central, los factores intrínsecos y los factores extrínsecos. Ninguno de ellos motivado o encaminado por la sensibilidad, por el contrario, están ligados a cuestiones externas o ajenas al interior del sujeto. El tema central está ligado a la idea que se quiere transmitir, esta idea que se produce en la subjetividad del sujeto se da, no como expresión de la sensibilidad sino como una conceptualización racional que presenta, sin tapujos o sin velos, lo esencial de la obra arquitectónica. Los factores intrínsecos, tampoco son factores internos venidos de la sensibilidad del sujeto, son lo propio de la arquitectura, lo que posibilita su existencia material, entre ellos está: el propósito de la obra, los materiales empleados, la técnica constructiva, etcétera. Por último, están los factores extrínsecos que comportan todo aquello que la obra arquitectónica debe tener en cuenta en su formación, entre los factores más significativos están: las influencias locales, el clima, la topografía, la política, la cultura, la religión, las tradiciones, etcétera.

Encontramos así la relación entre lo que deviene de la sensibilidad, con lo que se evidencia cuando se genera el contacto con la exterioridad, con la visión fenomenológica (estética) que sobre la arquitectura tiene Peter Zumthor y lo que se acaba de describir con respecto al pensamiento de Gottfried Semper. Claramente hay correspondencia entre lo filosófico, lo estético y lo teórico-práctico (ver tabla 3).

preartísticas y obras de arte. El proceso de desprendimiento de lo estético a partir de la cotidianidad mágica no puede pues estudiarse tampoco aquí –filosóficamente– más que partiendo de lo ya estéticamente formado y procediendo hacia atrás”. (p.265)

⁶⁰ No llamados así por Semper.

Tabla 3

Relación de los Conceptos Generadores del Cerramiento como Forma Arquitectónica

Desde el sentido (Lo interno)	Desde el espacio (Lo externo)	Desde lo formal (Hildebrand)	Desde lo estético (Zumthor)	Desde lo teórico (Semper)
Comportamiento	Diferencia	Forma activa	Limite	Factores intrínsecos
Acto	Vinculo	Forma real	Función / Uso	Tema / Idea
Percepción	Representación	Forma aparente	Lugar	Factores extrínsecos

Semper continua y, para complementar su teoría de los factores que inciden en la formación arquitectónica, le adiciona el componente técnico que la hace posible (tangible), relacionándola con cuatro características que toda arquitectura posee, sin importar el lugar, el uso o los factores externos a la misma, estos son: el corazón o el *hogar*, la plataforma o el *terraplén*, la cubierta o el *techo* y el muro o la *pared*. Estos *elementos* manifiestan la esencia misma de la arquitectura; el primero tiene una acepción *funcional-simbólica* (principal diferencia con los otros tres elementos) pues comporta una especie de origen, o centro, para la formación arquitectónica. Esta relación, o mejor, esta existencia de un elemento central sobre, y desde, el cual se construye y cobra significado la arquitectura fue considerada por los griegos (en la antigua Grecia) como representación de la verdad (Αλήθεια)⁶¹. Los otros tres elementos, el terraplén, el techo y la pared (plataforma, cubierta y muro), poseen una importancia que, en principio, es *funcional-estructural* pues su presencia se valora por sus características tectónicas y elementales.

En definitiva, los cuatro elementos determinan lo *funcional*⁶² de la arquitectura, sin aportar (aún) a la representación formal de la misma, lo cual se logra cuando el sujeto le incorpora un

⁶¹ Si a la Αλήθεια se le llama, incluso, “el hogar del resplandor que ilumina todo y luce a través de todo, que proporciona medidas y las rehúsa”, el fogón de lo presente (...). El hogar congrega y protege el κόσμος, en tanto brinda y sustrae la custodia de la llama brillante del aparecer (Heidegger, 2008, p.37).

⁶² Funcional-simbólico y funcional-estructural.

*sentido*⁶³ a la utilización de los cuatro elementos y le añade la *destreza* que desarrolla a través de la manipulación de los compuestos materiales (la materia) que conforman a cada uno de ellos. La destreza se representa en la *técnica* y en el *estilo* que el sujeto le proporciona al material que manipula⁶⁴, esto lo definió Semper como técnica artística (o arte técnica) e identificó cuatro que se destacan por su antigüedad y universalidad, ellas son: la *cerámica*, la *albañilería*, la *carpintería* y la *textilería* (o arte textil); cada una de estas artes es manifestación de la manipulación de los materiales de la naturaleza de manera distinta y con propósitos diferentes, es decir, por ejemplo, la cerámica es resultado de la manipulación de agregados⁶⁵ naturales blandos, maleables que se endurecen (toman forma final) al contacto con el aire o con el fuego; la albañilería está directamente ligada al concepto de estereotomía⁶⁶ que a su vez remite a la manipulación de agregados naturales, esta vez, densos y pequeños, que apilados crean una resistencia a la compresión; la carpintería, claramente relacionada con las armazones estructurales, tiene al material vegetal, robusto (ramas, troncos, raíces), como la base formadora de lo que se conoce con el concepto de tectónica⁶⁷; y la textilería, que, al igual que la carpintería, tiene a lo vegetal como su materia prima, pero esta vez de manera fina y en delgadas fibras, resultando así resistente a la flexión.

Semper reconoce en la cerámica y en lo textil los principales aportantes en la representación de la forma arquitectónica (y de un estilo en la misma). Y, aunque entre los cuatro elemen-

⁶³ Se volverá a este concepto y se ampliará su definición en la tercera parte de este capítulo.

⁶⁴ Definición de artesanía.

⁶⁵ En geología se llama roca a cualquier material constituido como un agregado natural de uno o más minerales, entendiendo por agregado, un sólido cohesionado.

⁶⁶ La estereotomía es una rama de la cantería que estudia el modo en que pueden tallarse, partirse y aprovecharse las rocas extraídas de la cantera con arreglo a su colocación específica en obras de arquitectura e ingeniería; la RAE la define como Arte de cortar piedras y maderas.

⁶⁷ De lo construido, lo que se forma a partir de la unión de piezas.

tos hay una clara relación, en la que cada uno toma de otro(s) sus modos de representación⁶⁸ (y construcción), es el arte textil el que, según Semper, se presenta como original e independiente.

En cualquier caso no puede haber duda de que las dos consideradas en primer lugar, el arte textil y la cerámica, son aquellas en las que junto a la búsqueda funcional se manifestó primero la búsqueda del embellecimiento a través de la elección de la forma y la decoración. Entre estas dos artes a la textil le corresponde a su vez la precedencia absoluta, pudiendo entenderse de alguna manera como el arte originario ya que todas las otras artes, **sin excepción de la cerámica**, tomaron de la misma sus tipos y símbolos, mientras que ella misma parece totalmente independiente en este sentido y generó sus tipos dentro del mismo arte o los tomó directamente de la naturaleza. (Semper, 2013, p.167)

Vemos, entonces, que la materialidad colabora con la determinación de la forma posibilitando la expresión de la obra a través del estilo y los motivos⁶⁹. En el caso del cerramiento arquitectónico es preciso indicar que dicha expresión es necesaria para comunicar los rasgos conceptuales, funcionales y estructurales que han sido necesarios para consolidar el contenido y la forma del mismo y que han sido objeto de análisis en esta investigación. Y, aunque lo que se analizó en esta parte del presente capítulo parece escapar a lo descrito en el primero, la intención no es otra que complementar dicho análisis, que presenta el surgimiento del cerramiento de un modo sensible, y comprender que por diferente que pueda llegar a entenderse, el surgimiento de la forma esta en la suma de todas las partes (condiciones) descritas hasta aquí, en este trabajo de investigación. Puede percibirse ambivalente, pues como se ha mencionado, la forma puede nacer

⁶⁸ La mampostería tomó por, ejemplo, los motivos artísticos que se producen en el arte textil y los representó en los agregados blandos y gruesos aplicando color a los mismos. La carpintería evolucionó a motivos decorativos cuando este tomó una presencia más arquitectónica dentro del espacio.

⁶⁹ Estos, como parte de la identidad, serán estudiados en la tercera parte de este capítulo.

de una expresión sensible donde factores como la experiencia indican el camino a tomar hacia la forma deseada (final, activa y aparente) de la obra, pero también está el conocimiento, factor sin el cual no es posible establecer los parámetros requeridos para la producción de la misma. En esta ambivalencia también se enfrentan y complementan, los factores funcionales y conceptuales, donde cada uno, de acuerdo con la intención del sujeto, puede ser tomado, en mayor o menor medida, como valor estructurante de la forma. Lo funcional (el conocimiento o lo concebido) conecta a la forma con aspectos técnicos, teóricos e históricos, que le dan un carácter de objeto de conocimiento a través del cual se pueden establecer relaciones lógicas con otras formas presentes⁷⁰ y pasadas. Mientras que lo conceptual (lo sensible o lo vivido) apela por un sentido experiencial que busca relacionar, de manera natural (no sistemática), a la forma con los sentidos buscando, a través de la sensibilidad, generar nuevo conocimiento y no re-presentando uno existente, es decir, no de manera referencial sino presencial.

En este punto, donde la forma es objeto de análisis, se puede considerar que el cerramiento arquitectónico se antepone, conceptual y posicionalmente, a cualquier aspecto sensible y a cualquier componente funcional, técnico o estructural, que permiten su manifestación formal. Esta simple razón transforma al cerramiento en el *signo* que indica todo aquello que está incorporado en él, que expresa todos sus componentes y que representa a la estructura relacional que le otorga su forma real. Por otro lado, también lo podemos entender como obra independiente, totalmente desligada de su devenir sensible, pues su forma significa lo que hay precisamente en su presencia. Y esto no es contradictorio, pues algo que ha estado presente a lo largo de este trabajo es que el cerramiento se debe siempre a dos momentos que ocurren en simultaneo: *el momento de la sensibilidad y el entendimiento, el momento de la interioridad y de la exterioridad,*

⁷⁰ Entiéndase el lugar, el uso, la actividad, la función y los demás factores (internos y externos) que inciden en la formación de objetos.

el momento del contenido y la forma, el momento del vínculo y la diferencia, el momento de lo contenido y lo continente.

La obra implica el juego y lo que está en juego, pero es algo más y es otra cosa que la suma de esos elementos, de esos recursos, de esas condiciones y circunstancias. Propone una forma, que tiene un sentido multiforme –sensorial, sensual, intelectual– con predominio de tal o cual matiz de sensualidad o de la sensibilidad, de tal o cual sentido, de tal o cual técnica o ideología, pero sin que ese predominio aplaste los demás aspectos o momentos. (Lefebvre, 2006, p.244)

La forma del cerramiento es la posibilidad de la perceptibilidad del espacio por parte del sujeto. Pero la forma del cerramiento arquitectónico involucra un elemento adicional, y es el hecho de que es condición para que exista la *relación* entre un espacio que es contenido y un espacio que es continente, permitiendo identificar el vínculo y la diferencia que existe entre ambos. Regresamos aquí a los ejemplos dados a lo largo del presente trabajo, tanto los monumentos megalíticos como algunas de las esculturas de Richard Serra permiten percibir el espacio y son, sobretudo, elementos que se deben al exterior y están pensados de esa manera, no contienen en sí mismos espacio, están cerrados, pero su sola presencia denota un significado que remite a un contenido sensible y cultural que ayuda al entendimiento de la obra. En la forma arquitectónica, sin embargo, se suman otros factores (Zumthor y Semper nos lo han señalado), en ella se integra lo funcional (o el uso) sin sacrificar lo sensible y lo espacial, un claro ejemplo de lo anterior es la capilla Bruder Klaus, diseñada por Peter Zumthor. El ejemplo, un edificio de carácter religioso, permite la comparación con los monumentos prehistóricos y con las esculturas de Serra porque los tres son hechos culturales antropológicos, que surgen como creaciones metafísicas que tienen como propósito afectar el sentido interno del sujeto, su sensibilidad. En la capilla podemos ver

reflejado toda la estructura relacional (ver tabla 3) que demuestra que el cerramiento arquitectónico no es ajeno a ninguno de los factores que le dan forma. En la capilla, los materiales son representaciones –conductos– para trascender, el espacio interior representa una idea antropológica del encierro, y su manera de emplazarse en el espacio exterior permite una reflexión sobre su forma real, activa y aparente.

Figura 9

Representaciones de la forma de la Capilla Bruder Klaus, diseñada por el arquitecto Peter Zumthor.



Imagen 26



Imagen 27

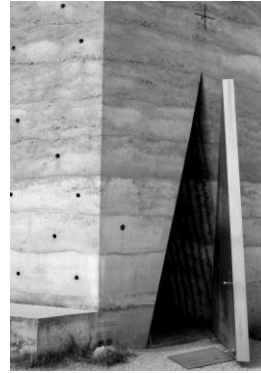


Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32



Imagen 33



Imagen 34



Imagen 35



Imagen 36

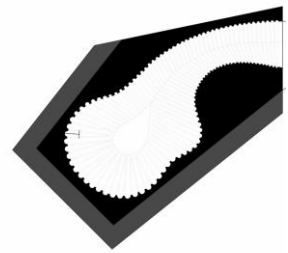


Imagen 37



Imagen 38

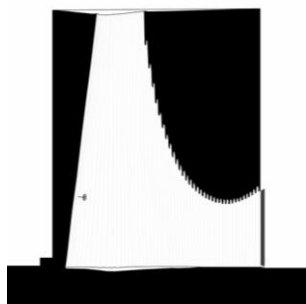


Imagen 39

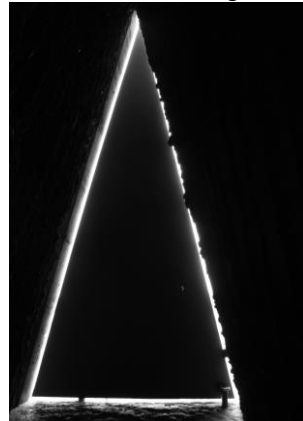


Imagen 40



Imagen 41

El Cerramiento como Signo de Identidad

Hemos visto como el sujeto, a través del comportamiento y de los actos representados por medio de ideas y conceptos que hace (construye) sobre lo percibido en el espacio, hace posible el surgimiento de un fenómeno tangible que contiene en su interior lo propio de su ser (esencia), pero también lo propio del lugar en el que aparece [y pertenece]. Con los análisis y definiciones que sobre el cerramiento arquitectónico se han realizado en el presente trabajo, es posible considerarlo, cada vez más, como un ente autónomo cuya presencia [mediadora] es, en sí misma, un [nuevo] espacio relacional y, dependiendo del ámbito desde el cual se percibe, es posible identificar en él un sentido (venido del sujeto) y un contenido representacional que lo caracteriza y que expresa su existencia como fenómeno formado por la sensibilidad y el entendimiento, por lo vivido y lo concebido.

Sin embargo, el fenómeno cerramiento por sí solo no es muestra estética que expresa los contenidos sensibles y teóricos que lo hacen posible aparecer. Hasta aquí, el cerramiento es: 1. Una *cosa* (objeto) que señala ámbitos y momentos, 2. Un *producto* de la interacción y de la relación de condiciones y factores pertenecientes a la interioridad del sujeto y al espacio exterior y 3. Una *obra* contenedora de funciones, usos y actividades, que a la vez está contenida en una exterioridad que le exige considerar el lugar y los factores que acompañan a este último. No obstante, como fenómeno estético (sensible), su presencia está obligada a expresar todo lo que lo faculta, o como lo hemos denominado aquí, toda la estructura relacional interna la cual posee todo el contenido sensible (ideal) que es necesario expresar para encontrar en él lo que lo diferencia y lo vincula con otros fenómenos (similares o no), para encontrar su identidad. Por lo anterior, es necesario sumar, a los tres componentes descritos, un cuarto elemento que complete lo desarrollado hasta aquí y permita que el fenómeno se muestre de manera autónoma (una manera de pen-

sar en él de modo abstracto sin que dependa del sujeto y del espacio), ampliando la visión estética que tenemos del cerramiento como cosa, como producto y como obra, este es: el *signo*.

La estilización de las formas es, por doquier, correlativa de esta autonomía creciente del mundo funcional y de la organización óptima de la extensión. También las formas se vuelven más autónomas, se apartan cada vez más de una morfología del cuerpo humano y del esfuerzo y sin embargo hacen siempre alusión a él de una u otra manera. Se organizan libremente, pero perdida su relación con las funciones primarias, persiste siempre en la abstracción de un signo. Es su connotación. (Baudrillard, 2004, p.57)

El cerramiento ya no es más representación del sentido interno del sujeto relacionándose con el espacio exterior, es lo que debe permitir la comprensión y el entendimiento de estos dos ámbitos, y su forma, por sí misma, no es suficiente. La forma del cerramiento, contenedora de un espacio que tiene un propósito definido (una función/uso), responde a múltiples factores que la generan e inciden en el modo en que esta se presenta ante otros fenómenos y en la manera en que se expresa en el espacio. Podría decirse que la forma del cerramiento es una extensión del sujeto pues deviene de él, transmitiendo su sensibilidad a través de la acción de los sentidos reflejados en su corporalidad, No es que la forma de la sensibilidad sea en sí la forma del cerramiento, no lo es porque expresar la sensibilidad requiere de la mediación de aspectos externos, o factores extrínsecos (Semper), que inciden directamente en ella y en su funcionalidad. Es en este punto donde el contenido sensible del fenómeno trasciende y se muestra como el significado del mismo, integrándose a la forma final (forma aparente diría Hildebrand) con el fin de expresar transcendentalmente (estéticamente) el sentido interno del sujeto que ahora es parte del fenómeno.

El significado del cerramiento, lo que significa realmente, está oculto en el sentido interno del sujeto y este último lo ha transmitido al fenómeno a través de la manipulación de com-

puestos materiales (Semper), a través de la sensibilidad (Zumthor) y a través del sentido interno (Kant), pero este no está a la vista, hace parte de la formación sensible de la obra y no es percibida con claridad. Es entonces el fenómeno el único indicio que puede llevar a ese significado oculto que, por ser parte de la sensibilidad del sujeto, no es un aspecto formal que se pueda percibir a través de los sentidos. El fenómeno se convierte, de esta manera, en aquello que es capaz de contener el significado sin remitir a la raíz del mismo pues su forma, simple y determinante, basta para definir toda la espacialidad, pero no para comunicar los estados internos del sujeto y la percepción que este tiene de lo exterior. Para lo último, es necesario demostrar que no solo basta con el elemento en sí, sino que se debe remitir a tal significado a través de un cierto modo de representarse ante el espacio exterior, desde un lugar específico, esto es, a través de una *expresión estilística*, una *forma poética (artística)* en la expresión de Rubert de Ventós, que permita un entendimiento del significado implícito.

La palabra y la forma artística no solo dicen del mundo conceptual y físico, sino que dicen más y más inmediatamente. La palabra o la forma poética enriquece al objeto en el que descubre matices y ritmos desconocidos. No nos cuenta lo que conocíamos, ni nos descubre lo que desconocíamos sino que, sorprendentemente, nos descubre lo que conocíamos, lo que creíamos conocer. (Rubert de Ventós, 1989, p.376)

Una expresión estilística potencia la facultad reflexionante y posibilita el acercamiento sensible a un fenómeno que, por principio, también lo es. Una expresión estilística permite comprender, de modos estéticos, la funcionalidad del fenómeno, revela su sentido y está, estrictamente, relacionada con la *forma aparente* haciendo que esta se muestre como el vínculo que permite la comprensión de la *forma real* y de la *forma activa*. Una expresión estilística acentúa la diferencia haciendo uso de *motivos* que pueden revelar los factores intrínsecos y extrínsecos

(Semper) que hacen posible la aparición del fenómeno. Estos motivos, estéticos y que en sí mismos cargan con un carácter simbólico, revelan al fenómeno como un hecho cultural antropológico que está enmarcado en un contexto histórico específico.

Con respecto al cerramiento como forma de la arquitectura, debemos resaltar que este se ha convertido en un fenómeno con aspectos funcionales (de uso) que recurre a la representación como medio de expresión de ese carácter interno que lo hizo surgir y es precisamente ese medio de expresión el que se estudiará a continuación.

La pared, según la definición de Semper, posee un carácter individual y no está subordinado a los otros tres elementos, por el contrario, se emplea como unidad complementaria a los otros, los *reviste*, y aun así puede no ser vital, como el *hogar*, y puede no ser estructural, como el *techo* (la carpintería) o el *terraplén* (plataforma). Esta particularidad es la que identifica a la pared como el elemento (el revestimiento) al cual se le puede reconocer una especie de condición artística y un valor simbólico permitiendo, en ella, la implementación de un estilo como lo hemos descrito. Además, al no ser estructural ni vital, su función puede estar definida, únicamente, por aspectos sensibles que, indiscutiblemente, le permiten expresarse de manera estilística haciéndola indispensable para la obra arquitectónica y para la representación de la misma.

Entre estos elementos formales de tradición inmemorial heredados por el arte heleno, ninguno tiene una importancia tan profunda como el principio del revestimiento y la encostración⁷¹, que dominó en la totalidad del arte prehelénico y en nada disminuyó o se atrofió como parte del estilo griego sino que sobrevivió en una forma altamente espiritualizada, sirviendo exclusivamente a la belleza y a la forma, más en el sentido constructivo simbólico que en el constructivo técnico. (Semper, 2013, p.295)

⁷¹ La encostración es el material superficial (costra, cáscara, corteza) de protección del material del núcleo.

En los postulados de Semper se advierte que tres de los cuatro elementos de la arquitectura, excluyendo la pared, surgieron en condiciones pre-arquitectónicas, su aparición y temprana existencia no obedecía a la construcción espacial, contrario a la pared, pues su aparición, de origen textil y ligada a una concepción originaria como elemento decorativo y no solo funcional, transfiguró el espacio y dio cabida a lo que hoy llamamos arquitectura, proporcionando a la misma un principio de revestimiento que, siendo de origen textil, libera a los componentes del mismo de una carga estructural y funcional llevándolo a competencias de tipo estético.

Gottfried Semper reconoce que las artes y técnicas ancestrales han sido parte estructurante en la concepción de una arquitectura con apariencia significativa y describe, desde su percepción, cómo la arquitectura está compuesta por cuatro elementos donde quizá el principal sea el *hogar*⁷². Todos los otros elementos, principalmente la pared, crean un velo alrededor de este centro (llamado hogar, fuego, cosmos, verdad) y constituyen lo que Heidegger llama el *ocultar desocultante*⁷³, término utilizado para describir aquello que muestra una verdad (Αλήθεια) aparente o forma aparente en la expresión de Hildebrand. Una verdad que no está presente del todo, pero que lleva a esta. El cerramiento [arquitectónico] podría considerarse como velo y verdad al mismo tiempo pues él es lo que vemos y lo que representa.

Mostrar es un dejar ver, que, como tal, vela a la vez que guarece lo velado. Tal mostrar es el acontecimiento por excelencia en el ámbito de la Αλήθεια, que ocasiona la estancia en el antepatio de lo sagrado. (Heidegger, 2008, p.45)

⁷² El significado de hogar cobra importancia cuando se hace la analogía con el entendimiento griego acerca de lo que se denomina verdad (Αλήθεια), aquello que posee el significado real y que no permite interpretación pues es el centro de las cosas, de la arquitectura en este caso.

⁷³ Δήλος, la isla sagrada, el centro de Grecia, de sus costas y mares, revela en tanto oculta. ¿Qué es lo que así reluce en ella? ¿Hacia dónde advierte? Hacia aquello que desde la previsión más amplia para los poetas y pensadores de los griegos ha sido lo presente y han experimentado y nombrado como tal: la unicidad de desocultamiento (desescondimiento) y ocultamiento (escondimiento): la Αλήθεια (Heidegger, 2008, p.36)

Para que Semper pudiera formular teoría a partir de sus descubrimientos, debía enfatizar en el aspecto material y en la técnica empleada (el estilo) dejando de lado lo sensible, aun cuando este, según él mismo, se representa en el tema central o en la idea esencial que debe transmitir toda obra arquitectónica. Gran contradicción. Sin embargo, nos valemos de esta situación y continuamos esta investigación desde el desarrollo simbólico (sin desconocer el desarrollo técnico y tecnológico) y su influencia determinante en la aparición de la arquitectura, su *apariencia*.

Por principio, el revestimiento (la pared, lo textil) debe ser liviano, no puede comprometer cargas estructurales, algo que le corresponde a la carpintería. Aquí radica la verdad de los elementos (Αλήθεια) de la arquitectura pues la forma en que se presentan nos indica si la forma es aparente o real. Aparente si existe una adición de *atributos significativos* a los rasgos estilísticos propios. Real si ella misma es forma (εἶδος⁷⁴) y contenido. Para explicar mejor ambas acepciones es preciso acudir a los términos alemanes *bekleidung* cuyo significado es *revelar*, del modo en que la expresión (lo que se ve) es coherente con la estructura, y *verkleidung* cuyo significado es *revestir*, enmascarar lo ya revelado. El primero se traduce como *vestido* y el segundo como *disfraz*, ambos provienen de un sentido textil.

“Bekleidung” y “Verkleidung”, revelar o enmascarar, son conceptos de una problemática cada vez más actual, apremiante y dramática en el mutado horizonte técnico y tecnológico que no contempla ya solo la solución tradicional de una estructura continua muraria que resuelve la envoltura y a la cual el revestimiento añade un alto grado de calidad material y de acabado, sino también la afirmación ineluctable de la estructura en esqueleto de hierro y en hormigón armado que exaspera la diversidad de naturaleza y de función del revestimiento y de la construcción, volviéndose irresoluble, desde el punto de vista de la

⁷⁴ Forma, tipo, aspecto.

verdad, su relación si esta viene informada por la voluntad de seguir conservando la imagen de la arquitectura lapídea. Un revestimiento en bloques de piedra, con sus implicaciones simbólicas relativas a la tectónica trilítica clásica, impedía la consecución de la verdad de una estructura en esqueleto estática y constructivamente distinta de la lapídea. (Fannelli y Gargiani, 1999, p.13)

La cita nos muestra los elementos que resumen lo mencionado en el presente capítulo. Es así como la *imagen* y la *verdad* se conjugan en el término *identidad* conformando una nueva triada que permite reflexionar sobre el cerramiento como un fenómeno que carga sobre sí múltiples “obligaciones” (vínculos) de tipo relacional, representativo y estético.

Tabla 4

Ampliación de la Estructura Relacional Generadora del Cerramiento como Forma Arquitectónica

Desde el sentido (Lo interno)	Desde el espacio (Lo externo)	Desde lo formal (Hildebrand)	Desde lo estético (Zumthor)	Desde lo teórico (Semper)	Desde el revestimiento
Comportamiento	Diferencia	Forma activa	Limite	Factores intrínsecos	Identidad
Acto	Vínculo	Forma real	Función / Uso	Tema / Idea	Verdad
Percepción	Representación	Forma aparente	Lugar	Factores extrínsecos	Imagen

La identidad, en el caso del cerramiento arquitectónico, tiene dos caminos para reflejarse que están ligados a los conceptos de revelar y revestir, ambos plantean estructuras de comprensión diferentes (paralelas) que están ligadas a la sensibilidad y el entendimiento, a lo vivido y a lo concebido en la expresión de Lefebvre. Ambas estructuras validan la representación formal hasta aquí descrita. Lo que las diferencia está relacionado con el modo en que hace presencia el cerramiento en la subjetividad, en el sentido interno del sujeto. Una primera estructura posiciona al cerramiento después de la relación sensibilidad – entendimiento (*sensibilidad – entendimiento – fenómeno*); el hecho de que la razón medie en la representación del fenómeno impide la posibilidad de una presencia con una identidad definida por la sensibilidad propia del sujeto. La segun-

da estructura ubica al cerramiento en medio de la relación sensibilidad – entendimiento (*sensibilidad – fenómeno – entendimiento*), aquí la razón no media, es una especie de reflexión *a posteriori* que, a partir de una experiencia de la forma dada y de su imagen, permite el reconocimiento del fenómeno sin velos de por medio.

Vemos como el principio de *identidad* emerge como el elemento diferenciador entre las estructuras planteadas y es precisamente, a raíz de esa doble condición del cerramiento, que este principio puede tener dos acepciones. La primera se denominará *identidad abstracta*, entendida así cuando la forma (el cerramiento) es el resultado de la superposición de contenidos racionales sobre lo sensible del sujeto, determinando su aparición y formación a partir de razonamientos lógicos enmascarando (revistiendo) la interioridad del ser. Y la segunda, *identidad concreta*, como aquella donde la forma, al ser una representación directa de la sensibilidad, relega la razón a un tercer plano utilizándola como medio para llegar a la comprensión y conceptualización de la misma (la forma) permitiendo que la comunicación o el diálogo se dé sin atavíos (velos).

Existen al menos dos identidades, la abstracta y la concreta, con relaciones y soportes diferentes. La identidad abstracta se define claramente por la repetición, la redundancia. La identidad concreta se define menos claramente por la capacidad de resolver las contradicciones y de dominar el devenir; lucha contra el tiempo produciendo diferencias mediante las representaciones.

Entre ambas se esboza una dialéctica de la identidad. ¿Con qué derecho separar lo dialectico de lo idéntico? Al contrario, la dialéctica actúa en el centro de lo idéntico. Y recíprocamente. Entre ambas identidades, la abstracta y la concreta, se desarrolla el drama de la percepción formal y de la validación práctica. (Lefebvre, 2006, p.100)

Conclusiones

Varios conceptos se desprenden del trabajo de investigación y quedan a merced de ser desarrollados a partir del reconocimiento del cerramiento [arquitectónico] como un fenómeno tangible que regresa al sentido interno del sujeto, en una especie de reintegro, buscando afectar la sensibilidad del mismo, pero esta vez a través de la forma y de una identidad propia. La imaginación y demás facultades del entendimiento ya no están a merced de la creación pues el fenómeno está presente, habrá que recurrir a ellas para entender qué ha dejado este *detrás*, lo que no vemos, lo ausente, pero que está representado en la forma final del cerramiento. Todo lo aquí descrito se ha puesto a disposición de comprender cómo el fenómeno, a través de un surgir sensible, hace tránsito entre los ámbitos de la interioridad y de la exterioridad con el fin de hacer presencia, dejando una *estela* de conceptos y facultades que hacen de él como objeto de conocimiento desde el cual es posible la estructuración de nuevos sistemas relacionales que permitan su entendimiento, en la identificación de su contenido y de su forma, vinculados al contenido y a la forma de otros fenómenos.

Queda establecido que el fenómeno cerramiento no hace parte de un juego de contrarios⁷⁵ con el que se ha relacionado, sistemáticamente, su forma arquitectónica, pues no es solamente una separación entre las diferentes construcciones sociales que el sujeto ha creado a lo largo de la historia, por el contrario, su presencia permite la comunicación, o así debería ser. Su forma debe ser entendida como la puerta para el conocimiento sensible y comprender que ella (su forma) es también objeto de conocimiento, ella demuestra el contenido ideal de la obra.

Hemos visto como el aspecto sensible del sujeto guía la aparición del fenómeno llevándolo hasta instancias tangibles, acompañada siempre por el entendimiento. Sin embargo, es perti-

⁷⁵ Interior – exterior, adentro – afuera, público – privado, individual – colectivo, etcétera.

nente mencionar que la formación de fenómenos, es decir la construcción de la sensibilidad puesta en un entorno natural [externo], está obligada a representar una nueva naturaleza (segunda naturaleza) por el simple hecho de ser un producto de la interacción constante entre el sentido interno del sujeto (absoluto) con los factores externos (cambiantes). Esta interacción, entre el ámbito de la negatividad y de la positividad del ser, respectivamente, debe re-presentar un producto que dé cuenta de un conocimiento adquirido que no solo deviene de la sensibilidad y que se expresa a través de la identidad del fenómeno, o en la expresión de Semper: del estilo.

“La razón, había dicho Kant, tiene que anticiparse y obligar a la naturaleza a que conteste sus preguntas; no dejarse llevar de ella como de las riendas.” Cassirer lo cree fielmente y para él el estilo es en el arte aquello con que el hombre (el artista) se anticipa a la naturaleza obligándola a contestar sus preguntas. (Rubert de Ventós, 1989, p.258)

El cerramiento, como concepto, cobra importancia en la utilización que se hace de este para explicar y entender las distintas representaciones del espacio. Del mismo modo, otros conceptos hacen uso del significado del cerramiento para explicarse a ellos mismos, el espacio también es uno de ellos. Su presencia posibilita la percepción de este último y sin ella no habría lugar para el discernimiento y la comparación. Es, como lo hemos definido, un vínculo y un diferenciador que, además de su función relacional, cumple con ser el objeto que representa la expresión metafísica del sujeto.

Las distintas apreciaciones con que se reconoce al cerramiento, como la pared, la fachada, el muro, la reja, la división, etc., son determinantes para entender la existencia y el sentido del mismo, a la vez que nos permiten comprender las diferentes representaciones que sobre él han hecho diferentes sujetos a través de sus distintos comportamientos, percepciones y tiempos, logrando crear (imaginar) formas que comunican las imágenes representadas en el sentido interno

y que están relacionadas con contextos específicos (espacio exterior). Sin embargo, la reproducción [masiva] de ellos, y la presentación de los mismos como una forma final, comporta una especie de pérdida del significado real (de la verdad) del fenómeno, en el sentido de que solo se ejerce la facultad reflexionante sobre su forma aparente (Hildebrand).

Conceptos contemporáneos como el de fachada⁷⁶ y, en un sentido estético, el de libertad de expresión, quedan abiertos a una investigación más amplia agregándose, a los ya mencionados en el presente trabajo, como conceptos de carácter socio-cultural. La fachada, parte de lo que consideraría Hildebrand como la forma aparente, ha logrado posicionarse “por delante” del cerramiento como una especie de velo que deja entrever de quien deviene al tiempo que oculta el contenido estético (ideal) que ha dado posibilidad a la formación de sus diferentes representaciones. En una misma línea argumentativa podríamos tratar el tema de la libertad de expresión como aquello que ha colmado de contenido formal y comunicativo a un cerramiento (o mejor fachada) que cada vez está perdiendo referencia a sus orígenes sensibles al agregar elementos con un carácter más comunicativo que significativo, que se suman de manera superficial afectando el acercamiento a su contenido (el sistema de relaciones que estructura el cerramiento en todas sus etapas formales). Estos elementos, *ornamentales*, hacen parte de lo que Lukacs (1966) llamó: las formas abstractas del reflejo estético de la realidad (p.265) y como tal hacen parte de la construcción de la identidad que expresa el cerramiento, pero su utilización desmedida ha propiciado una interpretación de su contenido estético que lo ha llevado a tomar el lugar de la forma real (Hildebrand), convirtiéndolo en el principal *medio* de comunicación entre la sensibilidad, la percepción y el entendimiento.

⁷⁶ Este concepto es, relativamente, nuevo pues su aparición se da en el siglo XVIII.

Aquí la voluntad de la apariencia, de la ilusión del engaño, del devenir y del variar (por engaño objetivo) es considerada como más profunda, más original, más “metafísica” que la voluntad de verdad, de realidad. (Nietzsche, 2000, p.567)

Lista de Referencias

- Álvarez, W. (2020). Artículo. *Conceptos fundamentales del pensamiento estético*. Cali, Colombia: Revista Guillermo de Ockham. Vol. 17, No. 2. julio-diciembre de 2019. ISSN: 1794-192X. p.39-49.
- Aristóteles. (1978). *Acerca del alma*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (1995). *Física*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Audi, R. (Ed.). (2004). *Diccionario Akal de filosofía*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. México D.F., México: Siglo xxi editores.
- Cassirer, E. (1965). *Las ciencias de la cultura*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Fannelli, G. y Gargiani, R. (1999). *El principio del revestimiento: Prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Heidegger, M. (2008). *Estancias*. Valencia, España: Pre-textos.
- Heidegger, M. (2008). *Identidad y diferencia*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.
- Heidegger, M. (2006). *Introducción a la investigación fenomenológica*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Hildebrand, A von. (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, España: Visor.
- Kant, I. (2005). *Como orientarse en el pensamiento*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Quadra-
ta.
- Kant, I. (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.

- Kant, I. (1999). *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*. Madrid, España: Ediciones Istmo.
- Krauss, R. (1979). Ensayo. *Sculpture in the expanded field*. October magazine N° 8 (1979), MIT Press, p. 30-44.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona, España: Ediciones península.
- Lefebvre, H. (2006). *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica (Edición conmemorativa 70 Aniversario)
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2016). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Lukács, G. (1966). *Estética, vol. 1*. Barcelona, España: Ediciones Grijalbo.
- Melville, H. (1980). *Bartleby: el escribiente*. Barcelona, España: Editorial Bruguera. Prólogo y traducción de Jorge Luis Borges.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *El mundo de la percepción*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Editorial Planeta-De Agostini.
- Normas APA. (2020). Séptima Edición.
- Pallasmaa, J. (2008). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia, España: Pre-textos.
- Rubert de Ventós, X. (1989). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Schaeffer, J-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo: Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Biblos.

Semper, G. (2013). *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica*. Buenos Aires, Argentina: Azpiazu Ediciones.

Van de Ven, C. (1977). *El espacio en arquitectura*. Madrid, España: Ediciones Catedra.

Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona, España: Ediciones Apóstrofe.

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.