



**Universidad Nacional Autónoma De Mexico**

Facultad De Artes Y Diseño

Retratos de hotel. El habitar como devenir del sujeto.

Tesis

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:

Adriana Lucía Izquierdo Mendoza

Director de tesis:

Maestro Víctor Manuel Monroy De La Rosa

**Ciudad de México, 2019**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



# Agradecimientos.

He pasado tanto para llegar a este momento, que es difícil saber por donde iniciar para poder agradecer a todos los que lo hicieron posible.

Agradezco al cuerpo de sínodos, por la disposición para brindarme su tiempo y consejos. A mi maestro y director de tesis, Víctor Monroy, por la paciencia, los comentarios y la motivación para emprender este sinuoso camino; a Jarumi Dávila por la disposición para leerme y por las sugerencias y observaciones; a Martha González por la confianza que mostró en mi trabajo; a Pedro Alayón, por las recomendaciones y comentarios; a Seiko Velasco por los cuestionamientos a mi texto que ayudaron a aclarar ideas.

Me encuentro sumamente agradecida con mi familia, que siempre me ha apoyado de manera incondicional y que fundaron los cimientos sobre los cuales me he construido.

A mi mamá, que ha sabido brindarme ayuda, aún cuando yo no supiera como pedirla. Por la comprensión con la que ha aguantado todos mis altibajos. Por ser quien es, que me ha enseñado a ser quien soy, toda esa fortaleza que combina con cariño para que aprendiera a seguir mi camino y mis sueños, siempre fiel a mis ideas.

A mi padre, su apoyo incondicional y su ejemplo me enseñaron lo que es la disciplina y la perseverancia, por la preocupación que mostraba para que no flaqueara y siguiera en el camino concentrándome en mis fortalezas.

A mi hermana, Sofía, a quien no tengo manera de agradecerle lo suficiente todo lo que ha hecho por mí, que desde pequeñas ha sido una figura a seguir, que me ha

abierto tantos senderos los cuales hemos podido recorrer juntas, quien conoce mis locuras y con quien he podido construir un refugio de este mundo.

A mi abuela, que gran parte de lo que soy se lo debo a ella. A Raquel, por brindarme las facilidades para llevar acabo esta propuesta.

A Topo y Andrea, compañeros de vida, de esta y de tantas aventuras más, que en las buenas y en las malas siempre hemos estado juntos sin importar la distancia que nos separe.

A Gaba, por las horas que pasó ayudándome y por todas las otras que pasamos perdiendo el tiempo.

También quisiera agradecer a mi otra familia, mis amigos, esa red de apoyo que he construido en estos años. A Marco Antonio, que es por tanto que no sabría ni de que agradecerle. A Laurita que ha sabido escucharme y ser un soporte; a Carla, Javi, Ricardo y Natán, por todos esas charlas y el entusiasmo que siempre mostraron en mis proyectos.

A Yhali y Ximena que me han acompañado en muchas y diferentes etapas de mi vida; a Simone, por que, sin saberlo, fue pieza clave en la etapa gestacional de este proyecto y continuo siéndolo hasta las ultimas hojas de este trabajo.

Y a algunas otras personas, que en su momento fueron parte importante para este proceso, pero por diversos motivos, sólo quedarán dentro de esta mención.





**Retratos de Hotel.**

**El habitar como devenir  
del sujeto**





# Contenido

|  |            |
|--|------------|
| <b>Introducción</b>                                    | <b>13</b>  |
| <b>1. Habitáculos. El espacio habitable</b>            | <b>19</b>  |
| 1.1 Barreras de comportamiento. El espacio geométrico  | 29         |
| 1.2 Destino encantador. El hotel                       | 41         |
| 1.3 El espacio común. Las ciudades                     | 57         |
| <b>2. La identidad. Soy el espacio en el que estoy</b> | <b>56</b>  |
| 2.1 Identidad subjetividad cultural                    | 57         |
| 2.2 Identidad y espacio. El lugar del ser              | 67         |
| 2.3 La identidad en los objetos.                       | 73         |
| 2.4 La identidad representada                          | 78         |
| 2.4.1 La imagen del humano                             | 79         |
| 2.4.2 El huevo o la gallina.                           | 95         |
| 2.4.3 Arqueologías del presente                        | 105        |
| <b>3. Retratos de Hotel</b>                            | <b>111</b> |
| <b>Conclusiones</b>                                    | <b>141</b> |
| <b>Bibliografía</b>                                    | <b>147</b> |



# Introducción

La presente investigación es la reflexión derivada de una propuesta fotográfica, en la cual se explora la construcción de la identidad a partir de cómo habitamos de manera temporal un espacio específico, una habitación de hotel. Una identidad se genera a partir de apariencias, proyectamos una imagen exterior de cómo queremos ser concebidos por el otro y estamos en un continuo proceso de búsqueda para identificarnos. En los procesos de habitar nos apropiamos de los espacios a través de los objetos que poseemos, los cuales son parte de la imagen personal, es decir, personalizamos el espacio, lo impregnamos de lo que *quer(cre)emos* ser ¿Somos el espacio donde nos encontramos? ¿Quiénes somos y cómo nos concebimos a nosotros mismos? ¿Cuál es nuestra relación con el espacio en el que nos encontramos? ¿Cómo nos apropiamos de los espacios?

A través de lo fotográfico como objeto teórico encuentro la manera adecuada para aproximarme a estos cuestionamientos y para ello utilizo una aproximación contemporánea al retrato, es decir, un enfoque donde la figura antropomórfica no sea el aspecto esencial de la imagen sino las cualidades que se le confieren a la imagen de los objetos personales, así como a las relaciones entre el espacio, los objetos y el sujeto. La serie de retratos que aquí se presentan son una construcción de personajes ficticios, tomados a partir de la documentación de un periodo de trabajo como recamarera dentro de un hotel del Centro Histórico de Morelia.

Para conceptualizar el proyecto, en los primeros dos capítulos se definen nociones clave como *espacio*, *identidad* y *habitar*: sin restringirse únicamente al área de lo fotográfico y el arte, los conceptos se exponen desde áreas como la arquitectura o las ciencias sociales y son expuestos desde diferentes enfoques y puntos de vista. En el último capítulo, los conceptos que se han trabajado a lo largo de la investigación convergen en una reflexión sobre el trabajo fotográfico presentado.

Para el análisis sobre la identidad se discuten definiciones que van desde aspectos sociales, el efecto de los objetos, la imagen de uno mismo, hasta la identidad representada; por otro lado, el espacio, siendo un tema que ha causado amplio interés en el pensamiento contemporáneo, es entendido desde las relaciones entre todos los elementos que lo conforman -incluidas las relaciones humanas y las relaciones de poder- y el análisis aquí desarrollado se centra en los espacios construidos, la arquitectura y el papel que desempeña socialmente.

Por su parte, la función de habitar se puede entender como un sistema de apropiación y re-apropiación de un espacio, es una dinámica constante que practicamos todo el tiempo, no sólo dentro de los espacios arquitectónicos sino también en las calles y en los barrios. El primer capítulo, "*Habitáculos*", gira en torno al espacio como

habitáculo, entendido como un lugar construido específicamente con el fin de ser habitado y en el cual se establece una red de relaciones entre los diferentes elementos que lo componen y que lo accionan. Para poder tener una mejor comprensión de este término se profundiza en la definición de habitar, siendo esta la relación que establece el sujeto con el espacio, la necesidad por un espacio propio, modificable y apropiable. De tal manera hablo del acto de habitar como un proceso realizado de dos maneras, el que se lleva a cabo de manera material, a través de los objetos y otro que se lleva a cabo en la manera en la que hacemos uso del lugar y cómo se construye en el recuerdo una imagen de los lugares, los objetos y las vivencias.

En esta primera parte también se concibe al espacio desde la arquitectura como manifestación social, por lo que responde a intereses políticos, económicos y sociales, lo que significa que toda edificación tiene un fin y establece formas específicas de comportamiento. Asimismo, con el fin de entender la relación del sujeto con los espacios, desde el estudio proxémico se establecen categorías a partir de los sentidos fisiológicos y las manifestaciones culturales según las características de los espacios. Se establece una diferencia entre lo público y lo privado, con la intención de hacer una reflexión sobre cómo el sujeto actúa al encontrarse frente al otro en un espacio público en contraste al desdoblamiento dentro del espacio privado.

Puesto que el proyecto realizado se centra en un tipo de espacio determinado y habiendo establecido que el espacio determina los comportamientos de las personas que los ocupan, esta investigación se centrará en aquellos espacios que son habitables, en los que existen las condiciones necesarias para realizar las funciones básicas biológicas y de la vida social cotidiana, el capítulo “Destino encantador” se centra en las características específicas del lugar en el que se lleva a cabo la propuesta fotográfica: el hotel. Los hoteles son edificaciones concebidas para la recepción de viajeros y peregrinos de todo tipo, en sus inicios fueron realizados como lujosos palacios para

acoger personas de alto estatus y con toda clase de entretenimientos, actualmente han devenido en una amplia variedad que se ajusta a diferentes tipos de usuarios. De igual manera que cualquier otro tipo de edificio arquitectónico los cambios presenciados en la hostelería son respuesta a las condiciones sociales y económicas.

Reflexionando sobre la relación que se establece entre el inquilino y cada tipo de hotel, los servicios que ofrece o la catalogación a la que pertenecen, se sienta una base en la que estos lugares delimitan al sujeto que lo utiliza, las características de uno van a corresponder de cierta manera con las características del otro, por lo que se propone que cada individuo, al ocupar las habitaciones y por corta que sea la estadía, le va a asignar ciertas características propias de sí mismo que develan ante una mirada ajena algo de su personalidad. Al habitar se lleva a cabo un proceso metonímico en el cual “Hasta una anónima mirada de hotel dice mucho de su huésped al cabo de unas horas” (Certeau, 1996, pág. 147).

Una habitación de hotel provee al peregrino con un refugio de la mirada pública. El lugar común en el que se circunscribe cualquier edificio, sea en una ciudad o pueblo, cuenta en sí mismo con una historia y una identidad, pero aun así va a responder a cierta lógica global que determina si una localidad va a ser tal o cual cosa según ciertos estándares, así como ciertas normas de comportamiento a seguir. Las ciudades y sus calles se vuelven el escenario en el que los individuos interactúan, se muestran ante el otro, y donde fluyen diferentes puntos de vista y subjetividades. Tanto en una ciudad como en una habitación, los sujetos que la habitan van a encontrar una manera de apropiarse de los espacios y de reinterpretarlos, que confluye con la manera en cómo los vivimos.

Esclarecida la relación entre el sujeto y el espacio, el segundo capítulo de esta investigación versa sobre la noción de identidad, para el análisis se lleva a cabo la revisión

de autores como Félix Guattari, Mauricio Castells o Marc Augé, cuyos trabajos tienen un enfoque cultural y social; por otro lado se trabaja con conceptos esbozados por Hans Belting, Vilém Flusser, Abraham Moles y John Berger, quienes se centran en la identidad como imagen, la apariencia de las cosas y la construcción de la imagen de uno mismo. Así, al trabajar con la identidad, convergen ideas que presentan distintas problemáticas en torno a este mismo concepto, pero se entiende identidad como una construcción que guarda una relación con el lugar en el que se encuentra, así como con condiciones sociales y económicas.

Continúa la reflexión de la relación planteada entre el individuo y la imagen, dando pie para tomar un enfoque desde lo fotográfico, acudiendo a autores como Susan Sontag, Gisèle Freund y Roland Barthes; los diferentes puntos de vista que brindan cada uno de estos, permiten reconocer en el retrato la forma de representación de la identidad, y en específico dentro de la fotografía, como la disciplina que ha servido desde su invención, a la democratización del derecho a ser representado. Asimismo estos autores concuerdan que este género estandarizó y asignó un significado social a la pose y los objetos que están siendo retratados, imponiendo la forma en la cual nos mostramos ante el otro.

A través de los planteamientos de proyectos artísticos que requieren del retrato, y entrelazándolo con las consideraciones teóricas, reflexiono desde el arte y haciendo uso de la práctica de lo fotográfico como herramienta teórica, se logra entender la apariencia, punto de partida para la construcción de la identidad, las implicaciones sociales y como ésta moldea la manera de representarse. Propuestas como los retratos realizados por Auguste Sander y aquellos de Ari Versluis y Ellie Uyttenbroek, ven en los sujetos que fotografían, modelos representativos de una realidad social: los objetos que los rodean, la ropa que usan, así como la pose que adquieren, son elementos que describen y remiten a grupos específicos en una sociedad con los que se identifican.



Partiendo desde la obra *Retrato Ausente* de Manuel Álvarez Bravo y transitando al trabajo de Cindy Sherman, se analizan las nuevas maneras en las que se ha llevado a cabo el género del retrato, que han llevado a pensar éste no únicamente como la figura humana o la imagen del cuerpo, sino que a pesar de la ausencia de éste y tomando en cuenta los demás factores que constituyen la identidad puede reconocerse un sujeto.

El segundo capítulo cierra con un proyecto específico que sirve como referencia al que se propone en esta investigación: *L'Hotel* de Sophie Calle. En este, la artista construye una serie fotográfica a partir de las cosas encontradas dentro de una habitación, aunado a esto realizó un breve texto en el que expone las cosas que va encontrando hurgando en las pertenencias de los huéspedes para documentarlas, usando las fotografías como una evidencia de un ente ausente.

Finalmente, el último capítulo se adentra en la descripción y presentación del proyecto del que surge este trabajo de investigación. Explicando con mayor precisión los detalles sobre el hotel, el tipo de cliente/huésped que lo asidua, se delimitan las características de algunos personajes, los cuales van a corresponder con los retratos construidos a partir de los objetos registrados en esta estadía. Intentando exponer la identidad como una construcción social, el montaje de las fotografías es descrito como un juego en el que se combinan los registros obtenidos para generar nuevos sujetos que parten de sujetos reales que ocuparon un espacio y tiempo determinado, así, la fotografía no se conserva únicamente como un registro fiel de los acontecimientos sino que es utilizada para apropiarse de estos y darles una nueva interpretación.

# 1. Habitáculos. El espacio habitable

Todos los espacios que se construyen están ligados a una función, cumplen un propósito para el cual fueron creados, en ese sentido, hablar de habitáculos es referirse específicamente a aquellos espacios destinados para ser habitados. Los habitáculos, predestinados a que los sujetos tengan una estadía prolongada, proveen los elementos básicos materiales para las necesidades fisiológicas y es sobre estos a los cuales se va a referir esta investigación. A diferencia de otros tipos de inmuebles en los cuales la socialización es obligatoria y se mantiene contacto con el otro ajeno, en los habitáculos se produce una socialización electiva o ensimismamiento del ser. La estrecha relación que se establece entre sujeto y espacio, la simbiosis y adaptación que ocurre entre estos dos elementos es la determinante de los habitáculos y es esta relación el punto de partida para esta investigación.

Definir el espacio no es una tarea sencilla y tampoco es una tarea innovadora. Cada periodo histórico ha tenido su propio concepto correspondiente con la ideología dominante de la época, éste se ha modificado y transformado por los avances en las diferentes ramas del conocimiento, tanto en el ámbito científico, como en el filosófico. La historicidad, el tiempo como sucesión de eventos interrumpidos y cíclicos que tanto obsesionó al pensamiento del siglo pasado, cedió el lugar al espacio como el nuevo campo en el que se vierten las preocupaciones contemporáneas, inclusive como lo menciona Augé (1992), el término ha pasado a ser utilizado de manera indistinta dentro del lenguaje, un sufijo al que se le suma cualquier motivo temático contemporáneo (vital, publicitario, aéreo, recreativo). Partiremos de la idea contemporánea que toma en cuenta las relaciones que se establecen entre los diferentes elementos que se encuentran, relaciones de coexistencia que involucran al individuo con su espacio y como conformador de identidad. Las relaciones que se involucran dentro de un espacio no se refieren, únicamente, a la distribución de los objetos, sino también a la coexistencia de elementos distintos y singulares, y cómo estos dotan de sentido a los individuos que los habitan y en algunos casos las determinantes impuestas que pueden ser constitutivas para la identidad individual.

Tanto Foucault como Castells concuerdan con que el espacio es una red de relaciones complejas que involucran un amplio espectro de factores y elementos que componen a la sociedad <sup>1</sup>, el entorno construido, las fronteras físicas establecidas por la arquitectura y el diseño son estructuras socio-espaciales que determinan comportamientos.

Para Castells, la sociedad actual ha sufrido muchos cambios por la inserción de las nuevas tecnologías, las redes informáticas y cómo estas funcionan a partir de los flujos establecidos por las estructuras de poder para establecer una red global. El espacio no es un producto de la sociedad sino que es la sociedad misma, por lo que Castells lo

describe como “un producto material en relación con otros productos materiales -incluida la gente- que participan en relaciones sociales determinadas [históricamente] y que asignan al espacio una forma, una función y un significado social” (2001, pág. 488), es el lugar donde se llevan a cabo todas las acciones de la sociedad y sin el cual esta no podría existir.

Respecto a esto, Michel Foucault, en su breve texto *Des espaces autres* (1967) hace un análisis que se enfoca en el espacio en el que vivimos y donde se llevan a cabo las acciones fuera de uno mismo, describe al espacio como una red de relaciones de proximidad entre los diferentes elementos que la componen, estas redes las denomina como emplazamientos. El problema de los emplazamientos humanos se perfila en cómo y qué tipo de “relaciones de vecindad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de ubicación, de clasificación de los elementos humanos deben ser preferentemente retenidos en tal o cual situación para alcanzar tal o cual fin” (Foucault, 1999, pág. 17), se condiciona el desenvolvimiento con el otro y con el espacio a partir del conjunto de relaciones que identifican los espacios.

Puesto que el espacio es un término muy amplio, es más pertinente hablar de habitáculos. El habitáculo se define como un lugar limitado y cerrado -una habitación o un edificio- que está destinado a ser habitado. En biología se refiere a un sitio que cuenta con condiciones apropiadas para que viva en él una determinada especie de animal o planta. Los habitáculos son, entonces, los lugares provistos por la naturaleza o creados por el humano a través de la construcción, que permiten llevar a cabo las funciones de la vida diaria, y no sólo eso, sino que son un lugar íntimo en el cual se pueden realizar actividades de introspección. De manera más específica, el habitáculo es un lugar autónomo dentro de un espacio que permite al individuo apropiarse de éste, y que contrapone lo propio de cada ser con el exterior y en el cual resguardamos elementos constituyentes del mundo personal.

Bruno Munari, al plantear el problema del espacio del niño dentro de la casa paterna, desarrolla un mueble al que nombra “habitáculo”, el cual puede albergar los objetos del infante y puede ser modificado a su antojo, dice sobre este término:

En los aviones monoplaza es el espacio reservado al piloto con los mandos e instrumentos, espacio que en los grandes aviones se convierte en la cabina de pilotaje. En los vehículos de cualquier tipo es el lugar que da cabida a las personas. En las naves espaciales es el espacio reservado a los astronautas con todo lo necesario para vivir y controlar la navegación. Habitáculo es el espacio habitable reducido a lo esencial. Figurativamente es también el íntimo retiro individual, es el lugar interior donde está situado todo lo que constituye su universo propio (2004, pág. 199).

A modo de juego, el usuario modifica el espacio, cambia el entorno a voluntad, distribuye sus objetos de tal o cual manera, encuentra su lugar en el interior de la casa paterna. Las modificaciones del espacio a conciencia pueden influir en la construcción del individuo ya que es una forma en la cual se relaciona con el entorno y desarrolla su lugar en el mundo, exponen las particularidades de cada infante, al construir se construyen a sí mismos. De esta definición, cabe retomar tres aspectos: el espacio modificado como detonador para la construcción de uno mismo; la movilidad del espacio, si bien se encuentra dentro de un espacio fijo, en sí aquello que nos pertenece por apropiación puede ser trasladado; por último la dinámica entre espacio, tiempo e individuo.

En este primer acercamiento, el concepto de habitáculo se comprende como la relación de significación entre un individuo y un espacio delimitado. A partir de esta idea, vale la pena recalcar ciertos conceptos para ampliar y tener una idea mucho más clara y entender con mayor profundidad su significado y su relevancia en la investigación. En primer lugar, es necesario comprender la necesidad de delimitar y

encontrar un espacio cerrado en el cual refugiarse; el segundo punto es el concepto de habitar y los procesos mediante los cuales se lleva a cabo, es decir, cómo nos apropiamos de los espacios; finalmente, de la propuesta de Munari es importante recalcar la función constitutiva del espacio para la construcción de la identidad, así como la noción de movilidad, la función entre el espacio-tiempo, sobre todo para posteriormente entender a los que se refiere Augé como los *no lugares*.

Las primeras delimitaciones, tal como lo plantea Spiro Kostof (1985) en la revisión exhaustiva que realiza de la arquitectura, fueron aquellas dadas de manera natural por las divisiones y limitaciones geográficas de un terreno: montañas, ríos, llanuras, cuevas, etc., que fueron ocupadas y aprovechadas por los seres humanos de la Edad de Piedra. La búsqueda de un refugio es una función instintiva y puesto que el humano como especie se encontraba en clara desventaja ante las inclemencias climáticas, se encontró en las cuevas el refugio perfecto para desarrollar actividades organizadas. La arquitectura, como la plantea Kostof, es el acto de construir lugares para uso ritual: la variedad de funciones de nuestra vida diaria, el escenario material de las actividades humanas.

Dentro de estas cavidades naturales no se han encontrado vestigios que indiquen que estos humanos buscaran manipular para generar otras condiciones dentro de las cuevas, no se realizaron modificaciones a las condiciones que ya estaban dadas de manera natural. Actividades como comer y dormir se llevaron a cabo al interior de estas sin pretender alterar las cosas, sin embargo, se llevaron a cabo actividades con funciones mágico rituales como las pinturas rupestres, que añadieron un carácter mágico a estos lugares.

El Neolítico se define como la búsqueda por encontrar un lugar fijo bajo el cielo. El cambio climático que acaeció durante este periodo hizo del entorno un lugar mucho menos agreste y aunado a esto, la evolución de objetos y herramientas contribuyó a la evolución del hábitat. A diferencia del periodo de las cavernas, ahora se modificaba la naturaleza, ya no sólo se tomaban las formas como eran, sino que se manipulaban para cumplir las necesidades de refugio. La arquitectura, la cual hasta ese momento se conservaba como las divisiones y límites impuestos por las fallas geográficas, pasó a ser parte de las preocupaciones del humano, quien ahora buscaba definir un espacio, limitarlo y repartirlo.

Progresivamente, con el dominio de la agricultura y la domesticación de animales, se llevó a cabo el proceso de sedentarización, las primeras comunidades se fueron asentando, la tierra comenzó a dividirse y, a través de la construcción, se formaron las primeras civilizaciones. El proceso en el continente europeo fue de lento desarrollo comparado con el que se dio en este mismo periodo en África, naciendo así las primeras ciudades de la civilización mesopotámica. La edificación de las ciudades tipificaba una transformación social y dio paso a un proceso más agresivo de aseguramiento del territorio. A partir de este punto la arquitectura pasó a formar parte de las actividades sociales y se transformó en un medio de expresión cultural que contiene un mensaje, esta función social de la arquitectura se tratará con mayor profundidad en un apartado posterior.

Ahora que se ha establecido que siempre ha existido en el hombre la necesidad por delimitar su lugar en el mundo, de construir un espacio en el cual resguardarse y encontrar cobijo, esta necesidad será la base sobre la cual se crea la noción de la propiedad privada, y con esta, la noción del espacio privado y el espacio público como dos entidades diferenciadas. Nos aproximaremos a lo que es la necesidad de habitar, esta acción que marca la diferencia entre cualquier tipo de edificio y los habitáculos, el vínculo emocional y subjetivo.

Podría decirse que existen dos procesos por los cuales habitamos, los cuales se producen de manera simultánea. Por un lado, se encuentra el proceso mental, en el cual creamos la imagen del espacio en el recuerdo, y por otro lado, está el proceso material de dejar una huella en el espacio tangible. De acuerdo con Pablo Sztulwark (2009) “el habitar es la ocupación material y simbólica de un territorio” (pág. 2). Desde la arquitectura moderna, en donde la estandarización en la construcción de espacios responde a la lógica capitalista, la singularización de la vivienda se suprime, no importa en qué punto global se encuentre uno, las casas de interés social, hoteles, restaurantes o aeropuertos conservan un ambiente prefabricado, la estructura se mantiene y repite, cada cuarto o división física tiene asignadas diferentes tareas. Dentro de estas estructuras de los espacios fijos, el habitar se vuelve el proceso mediante el cual experimentamos los espacios, ya no se procura que el espacio se proyecte en torno al sujeto sino las estrategias que utilizamos para desenvolvernos en los espacios, es una tarea constante de apropiación y re-apropiación para generar vínculos subjetivos que nos brinden un modo de estar en el mundo.

Al hablar del lugar de las imágenes, Hans Belting (2007) sugiere que los lugares son en sí mismos imágenes en tanto que guardan una relación con las designaciones culturales de valores. Los espacios físicos devienen una imagen en la mente, construimos la imagen del lugar en el que nos encontramos, esta imagen-espacio va a ser almacenada por el cerebro y formará parte de nuestra memoria, se establece un parámetro con el cual medimos los lugares a partir de la imagen que conservamos de estos. Revivimos y habitamos los lugares a partir de los recuerdos, de cómo nos ubicamos dentro de estos, y de las experiencias que vivimos: “Mientras que las imágenes en el mundo exterior nos ofrecen básicamente tan sólo ofertas de imágenes, las imágenes en nuestro recuerdo corporal están ligadas a una experiencia de vida que hemos hecho en el tiempo y el espacio” (Belting, 2007, pág. 72).



Los espacios también reciben estímulos por parte del cuerpo que se encuentra en ellos, se transforman ante cada individuo no sólo por la imagen que cada quien se hará de este, sino que cada quien tomará en cuenta diferentes características que le constituyen, algunos se fijarán en ciertos detalles que otro usuario pudo pasar por alto. El usuario influye en el espacio a través de sus experiencias y la manera particular de desenvolverse dentro de éste. Las acciones que se realizan dentro de los espacios, así como colocar un suéter sobre una silla o mover un mueble para poder transitar, constituyen una forma de transformación del espacio.

Dentro de los espacios considerados como privados e íntimos, afectamos el espacio para hacerlo nuestro, para hacer del recuerdo una imagen particular, a la cual le adjudicamos valores y de esta manera los habitamos. Así como el anidar de los pájaros, ajustamos el espacio desde lo corpóreo con las herramientas y elementos propios de nuestro ser, los ítems que seleccionamos para identificarnos y mostrarnos ante los otros (vestimenta, libros, gadgets) son dispuestos en estos espacios y el orden que le otorgamos a las cosas responde a asociaciones personales. El estudio que realiza Bachelard en *La poética del espacio* (2009), expone la relación de los espacios interiores con los espacios exteriores a partir de la imagen que evocan las representaciones de los espacios en nuestra memoria, al volver los espacios geométricos en espacios interiores les adjudicamos valores, los cuales van a adquirir un cierto grado de intimidad.

La “función de habitar” es la manera en la que los seres vivos llenan un espacio para convertirlo en un refugio, convertimos las habitaciones en pequeños mundos en donde descubrimos a nuestro ser dentro del espacio. Cuando Certeau habla de la diferencia entre los espacios y los lugares, el lugar se encarga únicamente de la distribución y configuración de posiciones, el cada cosa en su lugar, el acto de hablar, el acto de andar o de devenir, mientras que el espacio, al ser un lugar practicado, tiene en cuenta otras variables, como la dirección, la velocidad o el tiempo.

Andar una ciudad o habitar un lugar son los procesos mediante los cuales nos apropiamos del sistema topográfico, el orden espacial que organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones, las cuales son modificadas y actualizadas por el sujeto al tomar atajos, caminar por lugares en los que no suele transitar, hacer caso o no de las señalizaciones. De esta manera es como habitamos los espacios públicos.

Pero habitar el espacio privado “equivale a disponer de un lugar protegido donde se separa la presión del cuerpo social del cuerpo individual” (Certeau, 1996, pág. 148), las barreras físicas que estos lugares nos proveen permiten llevar a cabo las pequeñas acciones de la vida cotidiana, dentro de estos es en dónde se llevan a cabo la mayoría de las “artes de hacer” (habitar, cocinar, leer):

Este territorio privado hay que protegerlo de las miradas indiscretas, pues cada quien sabe que el menor alojamiento descubre la personalidad de su ocupante. Hasta una anónima recámara de hotel dice mucho de su huésped temporal al cabo de algunas horas. Un lugar habitado por la misma persona durante un cierto periodo dibuja un retrato que se le parece, a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que estos suponen (Certeau, 1999, pág. 147).

La manera en la que se organiza el espacio y cómo se desempeñan las actividades dentro de este, reconoce a sus ocupantes y sus sueños, ambiciones, el estilo de vida, o inclusive el nivel de ingresos componen un relato de vida. Podemos decir entonces que el espacio es una red de relaciones y flujos entre todos los componentes y elementos que ahí convergen. La necesidad primordial por protección de las condiciones ambientales se transforma en la necesidad de protección de la mirada del otro.

Más que hablar de espacio se habla de habitar, es decir, apropiarse de un espacio a través de acciones, de las relaciones entre un sujeto y el espacio, cómo a través de

las experiencias y las vivencias de los individuos dentro de estos se rehace el espacio. Habitar es vivir el espacio, como nos apropiamos de este, sin que se vuelva necesariamente de nuestra propiedad, por medio de acciones particulares. Los habitáculos en los que en esta investigación vamos a centrarnos son, sobretodo, edificaciones, espacios privados que nos refugian del espacio común, lugares diseñados específicamente para que pueda llevarse a cabo la experiencia de habitar.

## Notas

1 Esto también incluye el espacio virtual y cibernético, que aunque por definición no cuentan con un lugar físico, se llevan a cabo en ellos interacciones e intercambios, nuevas formas de relaciones.

# 1.1

## Barreras de comportamiento. El espacio geométrico

El espacio geométrico es el término que utiliza Bachelard en contraposición con el espacio poético o espacio de la mente. Los escenarios de la vida real son los lugares donde llevamos a cabo las actividades cotidianas: las oficinas, la escuela, la casa, las calles, los parques, los supermercados.

En palabras de Kostof, quien se ha enfocado en la historización de la arquitectura más allá de los aspectos puramente técnicos, “la arquitectura, como es obvio, es un acto social: es social en su método como en su propósito” (Kostof, 1985, pag. 24) es decir que la realización de un edificio, cualquiera que sea este, y cualquiera que sea el uso que se le va a dar, involucra el trabajo de un grupo de personas, obreros, ingenieros, arquitectos, y este mismo edificio va a estar destinado para la utilización de un grupo, o varios grupos, desde una casa en la que el grupo se reduce al núcleo

familiar o aquellos espacios creados para el flujo de grandes masas de gente, como son las plazas públicas, los mercados o los edificios administrativos. Cada edificio en su particularidad va a transmitir un mensaje a aquel que se encuentra en él.

Kostof considera que el estudio de la arquitectura debe procurar los aspectos sociales, económicos y políticos, para un correcto análisis arquitectónico sugiere tomar en cuenta el aspecto material de cada edificio, así como el entorno natural o artificial. El aspecto material se refiere a la unión de todos los aspectos tangibles, cómo se conjunta la decoración con el edificio y el estilo, y la utilidad y el estilo como correspondientes, es decir, uno como función del otro (los vitrales dentro de una iglesia, el estilo de las columnas, etc.). Por otro lado, el entorno natural o artificial tiene que ver con los cambios que pueden alterar la presencia y el funcionamiento de los edificios, estos pueden ser ocasionados por desastres naturales (como el hundimiento del centro histórico de la Ciudad de México) o efectuados por la mano del hombre durante guerras e invasiones.

Otro elemento por el que apela Kostof es por la democratización de los edificios dignos de ser estudiados, desde las más suntuosas iglesias, hoteles o los edificios gubernamentales, hasta las pequeñas casas de lámina en las favelas brasileñas, pues la arquitectura, como parte de un sistema económico y de clases, usualmente ha funcionado para los estratos de la sociedad más altos. Las implicaciones monetarias para la construcción, la compra de materiales, el pago de los arquitectos y todo el equipo involucrado, hace que la edificación de una vivienda o cualquier tipo de inmueble no sea algo accesible para toda la población. Usualmente los edificios que conocemos y a los que se les ha otorgado más valor son aquellos que fueron construidos por grupos privilegiados.

Ya sea en construcciones con fines comerciales, edificaciones simples de bajo costo, las cuales van a generar más dinero (rentas, locales comerciales) o en edificios suntuosos que siguen el lema “comodidad, solidez y deleite” prevalente en las construcciones de principios del siglo XIX, y donde atribuye a los aspectos estetizantes un mayor peso,

la arquitectura siempre va a transmitir un mensaje. Los Palacios Reales, las Iglesias, edificios de gobierno, son denostaciones del poder de quienes los construyeron y de aquella institución a la que representan.

En arquitectura se habla del espacio real de uso o espacio geométrico como el contenedor de las experiencias humanas, aquel que independientemente de la cultura (Hall, 2003), se ha definido como una extensión del cuerpo y la relación entre los cuerpos que se ubican dentro de éste. Los edificios son la extensión de las funciones que cumple la piel: proteger nuestros órganos de los elementos externos; a diferencia de la ropa, la casa nos protege en colectividad, es el espacio por excelencia del núcleo familiar y en los espacios públicos es en donde desempeñamos las funciones de socialización con el otro.

En el tránsito de las sociedades nómadas a las sociedades sedentarias, la necesidad de reclamo por la posesión de un pedazo de superficie determinado, arraiga el concepto de propiedad privada, surgiendo así la noción de lo público y lo privado, es en este proceso en donde se adoptó la figura rectangular en las construcciones, ya que a diferencia de las casas circulares y movibles de los nómadas, el rectángulo provee una sensación de fijación y de estabilidad (Coppola Pignatelle, 1997).

El espacio arquitectónico es un recurso: “en el concepto de recurso está implícita la utilización de un potencial del que se puede disponer y la intervención de un actor consiente que utiliza ese potencial con miras a conseguir un fin” (Coppola Pignatelle, 1997, pág. 177). El espacio arquitectónico se convierte, dentro de una sociedad capitalista occidental, en una fuente de poder, la cual es capaz de remarcar y determinar diferencias sociales. La edificación está regida por normas cautelosas que responden a las necesidades específicas del sistema cultural y su control de uso establece reglas del derecho de acceso.

Según Coppola Pignatelli, el espacio arquitectónico es la manipulación espacial para satisfacer las necesidades biológico-funcionales. A las necesidades biológicas se le suman las necesidades tanto psicológicas como sociales, por lo que se han desarrollado disciplinas que toman en cuenta estas preocupaciones al momento de construir. Una disciplina es la proxémica, la cual “estudia las distancias recíprocas que caracterizan los comportamientos humanos en circunstancias distintas y en los diferentes grupos étnicos” (Coppola Pignatelle, 1997, pág. 148), cómo se configuran las relaciones sociales *en* y *con* el espacio. La conciencia que tenemos acerca del espacio también va a estar permeada por la ideología de la sociedad específica, desde pequeños se enseñan comportamientos que adoptamos en los espacios en los que nos desenvolvemos, organizamos y actuamos condicionados a los instrumentos y recursos que la habitación nos ofrece.

Edward T. Hall (2003) emplea un sistema de clasificación proxémica. En un primer nivel, al que llama infra cultural, ubica los factores fisiológicos donde analiza la relación del sujeto con su entorno a través de sistemas receptores, los cuales están divididos en receptores inmediatos y receptores de distancia, según la inmediatez con la que nos permitan percibir las señales del exterior, a su vez, estos se subdividen según el sentido que se ocupe. El primer grupo corresponde al sentido del tacto y del gusto, por lo que se dividirá en el espacio táctil y térmico; los segundos son los propios del oído, la nariz y los ojos: espacio visual, olfativo y auditivo, respectivamente. Los sistemas receptores se han ido adaptando según las condiciones en las que ha vivido el hombre. A través de las señales visuales, vocales y olfativas, es como comienzan a establecerse los límites territoriales, realizando poco a poco la transición de una civilización nómada a una sedentaria.

Seguido del establecimiento de las comunidades en espacios fijos se inicia la definición dentro de los límites territoriales de lugares específicos para actividades particulares

(dormir, comer, anidar), en este proceso se pasa al segundo nivel, el precultural, en el que se comienzan a manifestar las necesidades específicas, las cuales deben ser tomadas en cuenta para determinar las diferencias culturales. La propiedad privada y la territorialidad son las primeras formas de apropiación del capital y es en este proceso en el que el espacio pasa a ser un recurso en el que se involucran las relaciones sociales y las relaciones de poder, las cuales son la base de la sociedad actual.

Existe un tercer nivel, el micro cultural, el cual divide el espacio según sus características en espacio *fijo*, *semifijo* e *informal*. Los *semifijos* son los espacios comunes, públicos, en los que interactuamos y están divididos entre los socio-fugos, que son hostiles y alejan a las personas, y los socio-petos, que buscan generar una comunidad y promueven la convivencia. Por último, están los espacios informales que se rigen por las distancias de persona a persona, la distancia se divide en: *distancia íntima*, que es la relación directa de un cuerpo con otro cuerpo, donde las personas involucradas tienen una relación de correspondencia; *distancia personal*, como la separación que mantiene un sujeto con los demás y en la cual hay una clara visualización del otro; distancia social es la que permite la realización de actividades comunes sin interactuar con el otro; y finalmente, la *distancia pública* es la que se establece con personajes públicos (políticos, actores en escena) y en la cual, la comunicación que se entabla con el otro no requiere de respuesta inmediata e involucra un lenguaje no verbal.

Los espacios fijos están relacionados con las funciones predeterminadas de las habitaciones y con las funciones sociales. Los edificios están divididos interiormente según normas o diseños culturalmente determinados, y según para qué estén diseñados van a determinar el comportamiento que adoptemos en ellos. Es en la casa donde se satisfacen las necesidades más básicas para el humano: dormir, comer, cohabitar, la higiene del propio cuerpo, el abastecimiento, el descanso, y elementos



como “la forma, la iluminación, la altura del techo, el color de las paredes, el aislamiento acústico, tienen obviamente una enorme importancia para obtener estos resultados” (Coppola Pignatelle, 1997, pág. 146), pues deben facilitar las acciones que se van a desempeñar; la recámara debe prestarse al descanso; la sala como lugar de socialización interfamiliar debe facilitar la comunicación, etc.

Los conceptos en oposición del espacio privado y el espacio público, el espacio de la familia y el espacio social, se mantienen como espacios sacros, intocables, “lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad” (Foucault, 1999, pág. 2). La arquitectura, al ser una manifestación cultural, no puede desembarazarse de estos conceptos e inclusive podría decirse que ayuda a perpetuarlos. En el nivel microcultural, Coppola Pignatelli hace un análisis de la función del espacio fijo y el comportamiento humano, explica cómo en la delimitación de un territorio y su división modular de acuerdo a las funciones, se genera una dialéctica entre lo público y lo privado, del adentro y el afuera. Es sobre todo en el espacio urbano en el que existe una mayor necesidad de división entre las esferas de lo público y lo privado, y donde se imponen barreras de comportamiento, a diferencia de los espacios rurales en el que la convivencia con el otro es más cercana y directa. En la esfera pública, al confrontarnos con la colectividad, se adopta un comportamiento estilizado, de presentación, ya que la única relación que se entabla con el otro es principalmente visual. La casa y el departamento pertenecen a la esfera de lo privado, no sólo ofrecen un lugar de descanso por el agotamiento físico que pueda haberse acumulado a lo largo del día, sino también ofrecen un descanso de las máscaras que adoptamos ante lo ajeno. Se denomina usuario al “sujeto que se mueve en el interior del espacio, lo utiliza, lo goza y le extrae elementos para su subsistencia y bienestar” (Coppola Pignatelle, 1997, pág. 9) y es la posición de este con respecto a lo demás la que establece la diferencia entre adentro y afuera en la esfera privada. Las habitaciones se dividen entre sí por barreras y pasos que establecen la división del adentro y el afuera, en-

tendiéndose por barrera a cualquier objeto, cualquier material que delimite el espacio. Las conexiones y aperturas con los espacios exteriores, paredes, puertas y ventanas son los elementos que crean la dialéctica entre interior y exterior, conceptos indisociables en la arquitectura.

El habitáculo que corresponde a la casa está erigido a partir del núcleo de lo familiar, así, el hogar es el espacio por excelencia en el cual la familia va a cumplir sus funciones, se construyen los departamentos habitacionales pensados para una familia heterosexual con hijos, provistas con un mínimo de dos habitaciones, una destinada a los padres y la segunda para los hijos. La recámara, pieza predeterminada para el reposo, el descanso y el ensimismamiento, es el lugar en donde nos refugiamos, en donde podemos ser nosotros mismos, con un comportamiento personalizado y emotivo, y al mismo tiempo es el contenedor de todos los objetos que utilizamos para caracterizarnos cuando salimos al exterior, cuando entramos en la esfera de lo público.

En la dialéctica entre lo público y lo privado en la urbe, según el sistema Chermejeff y Alexander (Coppola Pignatelle, 1997, pág. 112), se determina una jerarquía que responde a los niveles de intimidad y de colectividad: Partiendo del nivel más amplio se habla de un espacio *público urbano*, el cual responde a los lugares de propiedad pública, a los cuales todos pueden acceder de manera libre, por ejemplo, parques, plazas, calles, carreteras; el *semipúblico urbano* se refiere a los espacios institucionales sobre los cuales existe un control por parte del gobierno o alguna empresa privada, como hospitales o escuelas;<sup>1</sup> el *privado de grupo* es aquel que se encuentra dentro de un conjunto habitacional y es para uso de los que en este radican, son gestionados y cuidados por los mismos habitantes; el *privado familiar* alude a los espacios comunitarios, destinados a la convivencia y recreación dentro de la casa habitación, por ejemplo la cocina, el comedor o el baño; y por último, el *privado indi-*

*vidual*, en donde podemos apartarnos de cualquier individuo, en donde no tenemos que entablar ninguna relación con el otro, este espacio está destinado a funciones como dormir, meditar, o la creación.

Según este sistema, encontramos que los habitáculos corresponden dentro de lo *privado familiar* y lo *privado individual*, esta división implica que aunque estemos fuera de contacto de la esfera pública, seguimos teniendo contacto con otros individuos, nunca estamos completamente aislados, más que en la intimidad del cuarto. En lo *privado familiar*, además de aquellas reglas predeterminadas por la división arquitectónica, existen las normas impuestas por el grupo de personas que los conforman, los cuartos que pertenecen dentro de lo familiar son aquellas zonas a las cuales se permite el acceso a desconocidos, en donde recibes a la gente que invitas a tu casa, estos espacios suelen mantenerse con un mayor orden, y a través de la decoración y la disposición de los muebles es en donde encontramos el carácter de aquellos quienes la habitan, es decir que la sala y el comedor son lugares que habitan en colectivo.

Para Hanna Arendt (2009) la división entre lo público y lo privado dentro de la sociedad contemporánea, viene de la construcción de la sociedad, en dónde las cuestiones de la intimidad son parte de la agenda de lo público.

La sociedad moderna, y la concepción de lo público y lo privado, tal como está construida hoy en día, deriva del ascenso de la esfera privada dentro de lo público, Hanna Arendt estudia cómo se ha modificado dentro del mundo occidental esta diferenciación. En las sociedades griegas, con la instauración de la Ciudad-Estado, existía una división entre la vida familiar o lo privado y la polis, la vida política, la propiedad que poseía el hombre significaba el tener un sitio para uno mismo en alguna parte concreta del mundo y por lo tanto pertenecer al cuerpo político, pues si no eras

acreedor de un espacio privado, no eras parte de la vida pública y la casa era un símil de la misma familia que lo habitaba. Las casas y la propiedad privada eran una barrera que impedía ver los procesos biológicos como el nacimiento, la muerte, la enfermedad, o los procesos biológicos de la vida familiar, así, carecer de un lugar privado propio significaba dejar de ser humano. El *bios politiko* que Aristóteles describe, el cual cuenta con la *praxis* (acciones) y el *lexus* (el discurso), se desenvuelve en la vida pública o dentro de la polis, esfera en la cual el individuo tenía que destacar de los demás y esto lo realizaba por medio de sus acciones y sus discursos, la sociedad griega era una de las sociedades más individualistas.

El Mundo Moderno<sup>2</sup> se distingue por la inserción del campo de lo social. Esta nueva esfera lleva consigo el ascenso de lo privado a lo público, acciones que se asignaban únicamente dentro de la casa son ahora temas de importancia colectiva y el interés de lo privado adquiere significado público. El crecimiento exponencial de las poblaciones permitió el desarrollo de las ciencias sociales y los estudios estadísticos llegan a funcionar mejor en grandes escalas, en estos se excluye cualquier actividad o acontecimiento extraordinario se remarca como fuera de la norma.

Las ciencias sociales, los estudios del comportamiento y la economía se transforman en herramientas de control para las sociedades, generan patrones que estandarizan a las sociedades occidentales y las conductas sociales de los individuos que las conforman: “La sociedad espera de cada uno de sus miembros una cierta clase de conducta, mediante la imposición de innumerables y variadas normas, todas las cuales tienden a ‘normalizar’ a sus miembros, a hacerlos actuar a excluir la acción espontánea o el logro sobresaliente.” (Arendt, 2009, pág. 51). La perspectiva científica que explica y determina su existencia disuelve las diferencias generando una sociedad conformista sumergida en la rutina del vivir cotidiano, en la cual, las explicaciones

brindadas sirven como explicación de uno mismo y son incuestionables, de esta manera se ha logrado controlar a todos los miembros de una sociedad determinada.

En la sociedad de masas, el espacio público se refiere al lugar común a todos, “el propio mundo” y Arendt distingue el mundo de lo que sería la Tierra o la naturaleza, en tanto que es el espacio limitado en el que los hombres transitan, más bien se refiere aquello que “está relacionado con todos los objetos fabricados por las manos del hombre, así como con los asuntos de quienes habitan juntos” (Arendt, 2009, pág. 62). Este mundo construido por los sujetos une y separa, les da a los integrantes un sentido de pertenencia, de agrupación y de relaciones, en el que construyen juntos por un bien común, pero en la sociedad de masas, el poder para agrupar y unir se ha perdido. Cada cual ve por sí mismo, no le interesa generar ningún vínculo con el Otro, no existe interés por el mundo común y sus integrantes ya no se sienten relacionados con la sociedad.

El interés que existía por la superación del tiempo, por la inmortalidad terrenal, el dejar una huella, ya no es algo relevante en nuestros días, ha sido suplantado por el “vicio privado de la vanidad” (Arendt, 2009, pág. 65), la necesidad de admiración pública en nuestros días difiere mucho a la que se daba en las sociedades griegas, actualmente los intereses se remiten a cosas fútiles, mostrar el dinero, mostrar si llevas ropa de marca o no, si sigues las tendencias, usar y consumir una posición social.

En la esfera de lo común el sujeto depende de la mirada del otro, pero cada cual va a ver a partir de su propio punto de vista, es en esta diversificación de puntos de vista en donde reside la riqueza del espacio común, en donde las diferentes subjetividades y puntos de vista convergen en la manera en la que miramos las cosas, la actual sociedad y las fuerzas dominantes se han encargado de unificar estos puntos de vista y de eliminarlos para que, sin importar las condiciones, todos vean bajo un mismo aspecto.

El espacio de lo público significa que todo lo que aparece y acontece dentro de este “puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible. Para nosotros, la apariencia es algo que ven y oyen otros al igual que nosotros constituye la realidad” (Arendt, 2009, pág. 59). Todas las experiencias, para pasar al plano de lo real, tienen que ser expuestas, aparecer en público, si no son públicas, entonces no existen. Esta idea en la que las cosas existan bajo la luz de lo público deja afuera una amplia gama de emociones subjetivas las cuales son difíciles de expresar y que no se quieren expresar en el plano de la intimidad. Pero no todo es digno de mostrarse en público, la sociedad determina lo que se considera apropiado, digno de verse u oírse.

Las cosas inapropiadas se convierten *ipso facto*, en asunto privado, pero no por este hecho se les resta importancia, ya que las acciones realizadas dentro de lo privado tienen un encanto, las pequeñas cosas que nos hacen felices dentro de las cuatro paredes del hogar, el espacio privado por excelencia, los pequeños rincones que escapan a “la rápida industrialización” que “elimina constantemente las cosas de ayer para producir los objetos de hoy”. El lugar, como diría Certeau, donde realizamos las prácticas cotidianas, los esquemas de acción de las pequeñas cosas que hacemos día con día, (leer, cocinar, recorrer las calles de la ciudad) aquello que denomina como “las artes de hacer”.

En este caso, la relación del sujeto con el espacio está determinada por factores determinados dentro de una sociedad, el espacio geométrico, que se materializa dentro de lo arquitectónico, impone una normativa, reglas a seguir las cuales van a verse reflejadas en el actuar del sujeto, en cómo este lo experimenta y lo vive. Al delimitar el espacio se habla de un adentro/lo privado y un afuera/lo público, e implícitamente de la relación con el Otro.

# Notas

1 Opté por omitir el espacio público de grupo, ya que no considero que sea un espacio que corresponda al sistema organizativo de la urbe mexicana.

2 En *La condición humana*, Hanna Arendt caracteriza a la Edad Moderna como el periodo que se ubica entre el siglo XVII y el s. XX y la diferencia del el Mundo Moderno, que es el que sucede después de la Segunda Guerra Mundial y la utilización de armas nucleares.

# 1.2

## Destino encantador. El hotel

El Hotel se define como una casa amueblada donde se alojan las personas y donde se encuentran toda clase de comodidades (Candilis, 1973). El origen de estos recintos es casi tan antiguo como el origen del correo postal y la creación de rutas que comunicaban las diferentes civilizaciones y su evolución, al igual que la evolución de cualquier tipo de creación arquitectónica, ha respondido a factores económicos, políticos y sociales (Kostof, 1985). Algunos de los cambios que influyeron más en las modificaciones con las cuales identificamos la mayoría de los hoteles hoy en día fueron el inicio de las vacaciones pagadas y el auge de los viajes de negocios, estos dos factores implicaban un cambio tanto en la esfera económica como en la esfera social y desembocaron en una resignificación de los habitáculos de los hoteles.



Los hoteles tal como se conocen ahora y todos los diferentes tipos de hospedaje a los que se puede tener acceso actualmente surgen de la transformación y adaptación de lo que en la antigüedad se conoció como casas de postas. Las casas de postas, ubicadas en las principales rutas entre las urbes, fueron creadas para que los mensajeros pudieran realizar la toma y cambio de las caballerías, suministraban los caballos necesarios para llevar a cabo los viajes y la asignación de postillones. Además de estas amenidades, algunas de estas casas ofrecían al transeúnte un lugar de descanso y de alimentación. En la edad Media, además de las postas se conocieron los *xenodochium*<sup>3</sup>, lugares que solían recibir a extranjeros y peregrinos, también podían funcionar como instituciones caritativas destinadas a albergar enfermos y gente mayor o con pocos recursos. Asimismo, la fachada de los conventos edificados en la Nueva España contaba con un portal, el cual era conocido como el *portal de los peregrinos*, ya que este, además de servir como lugar de confesión de los indios, acogía a los visitantes y viajeros (Franco Flores).

El término *hotel* fue utilizado como tal hasta 1763 (Pevsner, 1979, pág. 206), antes de eso, los servicios de hospedaje eran brindados por posadas o fondas que constituían una sala común y habitaciones individuales, estas estaban reservadas a personas muy ilustres y no es sino hasta la llegada del siglo XIX que se distinguen los verdaderos hoteles: “por lo general, es mayor que la fonda, sobretodo en sus zonas comunitarias, El hotel tiene un determinado número de salas para el público, no sólo un mostrador y algunas mesas donde comer” (Pevsner, 1979, pág. 203). El crecimiento de las urbes y el intercambio comercial que se daba entre estos puntos derivó en la ampliación de rutas y caminos y el servicio de los hoteles se fue ampliando así como las amenidades que ofrecían, dando lugar a que las pequeñas ruralidades distribuidas en estos caminos comenzaran a ofrecer servicios de posada y albergue, casas adecuadas para los huéspedes y el crecimiento del comercio. Los tipos de viajes y por lo tanto

el tipo de viajeros se ampliaron, ya no eran únicamente para brindar un servicio de mensajería sino también para comerciantes y gente adinerada. En Europa se fueron encontrando maneras para que la gente contara con un refugio en los caminos, usualmente las posadas y hostales se mantuvieron de bajo costo, ya que las personas que los frecuentaban eran comerciantes o peregrinos que no podían costearse muchos lujos, por otro lado, los hoteles construidos en el siglo XVIII se convirtieron en verdaderos centros de entretenimiento, el paso de las posadas a hoteles consistió en la ampliación y creación de espacios comunes de convivencia, debían tener aparte del comedor, una cafetería, una sala de estar, salas de conversación y un bar, ofreciendo a los distinguidos huéspedes comodidades y lujos.

En el siglo XIX el desarrollo de la hostelería en Estados Unidos tuvo un crecimiento distinto al que se dio en Europa, los edificios construidos en este país eran de una magnitud mucho mayor. Pevsner identifica que esta diferencia radica en tres factores: en primer lugar, los precedentes de los hoteles eran “las más escabrosas posadas”, no existían albergues que contaran con una tradición y que brindaran la certeza de poder proporcionar todas las comodidades; por otro lado, no existía la costumbre de ser hospedado por amigos y conocidos; finalmente, las ciudades de negocios entre las cuales se solían realizar los viajes implicaban largas distancias, por lo que se volvía necesaria la fragmentación de viajes, de ahí que los primeros grandes hoteles contarán con un amplio número de habitaciones.

La mayoría de los hoteles ofrecía pequeños departamentos amueblados con cocina, sala de estar y recámaras, llamados *suites*, los lujos que ofrecían estos recintos eran difíciles de obtener dentro de las residencias privadas, así que se acostumbró vivir de forma fija en los hoteles (Pevsner, 1979). Gran parte de los hoteles construidos en esta época eran una combinación de suites y habitaciones para viajeros de paso y era común que las habitaciones individuales fueran un servicio prestado únicamente

a hombres, ya que no se acostumbraba que las mujeres viajaran solas e inclusive, si se llegaba a presentar esta situación, se les negaba el acceso.

La creación de grandes cadenas hoteleras homologó los servicios que se prestaban. La mayoría de los hoteles actuales siguen un patrón de distribución que los desarraiga del lugar en el que se encuentran, lo que brinda al huésped una sensación de seguridad porque hay un estándar de lo que se va a encontrar y no se van a presentar situaciones extraordinarias. En el sexto capítulo de la quinta temporada de la serie *Mad Men*<sup>2</sup>, el personaje principal Don Draper, jefe creativo de una empresa publicitaria, es encomendado para realizar una investigación acerca de los hoteles Howard Johnson, “Me encanta el colorido, la atmósfera y las almejas” son las tres características que otro de los personajes utiliza para describir, no un hotel en específico, sino todos los pertenecientes a la misma cadena, sin importar su ubicación. La estandarización de los servicios hoteleros surge en respuesta a varios factores: la democratización del turismo, la creciente idea del viaje como forma de vida y el cambio del espacio de trabajo producido por los avances tecnológicos, los cuales permiten la realización de las tareas en cualquier localización.

La democratización del turismo fue la adaptación de esta clase de edificaciones a las demandas de la sociedad, pues se busca brindar al turista una libertad de elección que se acomode mejor a sus posibilidades y necesidades. Se ha mencionado que en sus inicios, los hoteles se crearon por la necesidad de transportarse de un punto a otro para trasladar mercancía o enviar mensajes, esto tuvo como consecuencia la creación de posadas, en su mayoría casas adecuadas para ofrecer un refugio a los viajeros. Seguido de esto se comenzaron a generar complejos que ofrecían un espacio de esparcimiento y recreación a los aristócratas y a las clases adineradas, puesto que estos grupos eran los únicos que disponían del tiempo y de los recursos para poder realizar viajes, la hotelería se desarrolló como un concepto de lujo. Después de la Se-

gunda Guerra Mundial, y con el inicio de la difusión de las vacaciones pagadas en los sectores de la clase media, el turismo dejó de ser exclusivo para clases privilegiadas e incrementó el número de turistas que podían realizar viajes de placer. El “*turismo de masas*” (Fuster Fernández, 1991) adquiere un valor económico que provocó una evolución en la industria hotelera y en el sistema económico, el cual ahora ve en este sector una nueva fuente de ingresos.

Los hoteles son parte de aquello que Augé (1992) denomina como *no lugares*, estos no son completamente opuestos a lo que define como *lugares antropológicos*, sino que los primeros se circunscriben dentro de los segundos, son puntos de tránsito, de ocupaciones provisionales y son construidos con fines específicos: hospitales, clínicas, supermercados, hoteles, campos de refugiados, medios de transporte. La relación que se establece dentro de los *no lugares* es a través de imágenes, señalizaciones, carteles y espectaculares que conforman parte del lenguaje contemporáneo, estos mensajes interpelan al “*hombre medio*”, el hombre totalizado, y están dirigidos a “sí” y a cualquiera, creando una identidad provisional compartida. Las palabras que llegan a emplearse en el espacio son de modo prescriptivo e indican las condiciones del lugar, los modos de circularlo, así como indicaciones sin necesidad de una interacción, cada cual hace su lugar y la manera de comportarse dentro de estos espacios.

En este tipo de lugares ocurre un fenómeno que corresponde al exceso de espacio y el exceso de imágenes cuando se realiza un viaje de ocio a un punto específico, las guías turísticas, actualmente los blogs de viaje, construyen un imaginario de cómo lucen las ciudades, es posible reconocer lugares que nunca han sido visitados precisamente por las fotografías, las noticias y las películas, este mismo fenómeno ocurre dentro de los *no lugares*. Sabemos qué tipo de comercios va a haber en un aeropuerto, en una estación de autobuses, en los supermercados, en las calles principales y carreteras al transitar dentro de un automóvil. Esta es una de las características de

estos lugares, no importa en qué parte del mundo se encuentren, las condiciones de los lugares van a ser las mismas.

Una de las características de estos lugares es que son espacios de anonimato, se realiza un contrato en el que la identificación individual va a dar acceso al lugar, pero a partir del momento en el que se ingresa, “esa persona sólo es lo que hace o vive como pasajero, cliente, conductor [huésped]” (Augé, 1992, pág. 106). Cuando se llega a un hotel se hace un registro de la persona que va a ocupar la habitación, en algunos hoteles inclusive se le exige un documento que sirva de identificación, a través de acciones casi mecánicas, el recepcionista realiza la documentación requerida, entrega las llaves y da las indicaciones para encontrar la habitación (algunos hoteles cuentan con personal que se encarga de llevar al cliente y ayudarlo con las maletas). En el momento en el que se cruza la puerta, la persona se encuentra en total libertad, puede hacer con ese espacio lo que desee, ser uno mismo y dejar al cuerpo descansar de los espacios públicos en los que hay que enfrentarse con la mirada del otro.

Del mismo modo, Augé, al referirse a este tipo de espacios, menciona que son una de las consecuencias de la conquista de espacio; las redes de transporte y traslado sumadas a la tecnología, las redes de información y los aparatos electrónicos de comunicación como celulares, tabletas, computadoras portátiles, transformaron el espacio de trabajo, la oficina ya no es completamente necesaria (Castells, 2001) y el trabajo es un flujo ininterrumpido que puede llevarse a cabo desde cualquier punto geográfico, por lo que el trabajador moderno tiene que adaptarse a un estilo de vida nómada, desarraigado de un lugar específico. Empresas internacionales cuentan con diferentes nodos de trabajo, lo que obliga al empleado a trasladarse de un punto a otro para atender demandas y negociaciones.

Los factores anteriores dieron pie a la demanda de un tipo de hospedaje que, aún siendo de bajo presupuesto, ofreciera las necesidades básicas requeridas y esperadas

de una habitación de hotel, inició un razonamiento de construcción que se basa en el coste por noche que se va a ofrecer: “no se construye primero un edificio para preguntarse después a qué precio se podrá fijar el coste por noche, sino parte del razonamiento inverso” (Bégout, 2008, pág. 135). Las espaciosas habitaciones repletas de lujos y el decorado suntuoso cambian por habitaciones sencillas con un inventario material mínimo, en donde limpieza y funcionalidad se convierten en las mayores expectativas por parte del usuario.

En el capítulo referido anteriormente de la serie *Mad Men*<sup>3</sup>, cuando Don Draper se encuentra en una de las sucursales de la cadena, hace una descripción del lugar en el que se encuentra y finaliza preguntándole a su acompañante si lo considera un destino encantador, a lo que ella responde: “No es un destino, es un lugar que se encuentra en el camino a alguna otra parte”. A diferencia de los moteles, que usualmente se encuentran en las afueras de la ciudad, los hoteles tienen una ubicación dentro de la urbe y a pesar de que no son fundamentales al momento en que se determina la elección del destino, se ha vuelto una prioridad que además de cumplir con los requerimientos básicos, cuenten con una buena localización que facilite y corresponda con las necesidades del tipo de viaje, encontrándose, al mismo tiempo, dentro de las posibilidades económicas.

Hay varias catalogaciones con las cuales se distinguen los hoteles, una es dependiendo en donde se encuentren, los hoteles dentro de la urbe están destinados a estancias breves, por otro lado, hay hoteles para estancias en tránsito, estos suelen ubicarse cerca de estaciones o aeropuertos y son para breves estadías, sobre todo para brindar un espacio en los tiempos de espera largos. Los hoteles para vacaciones funcionan en estancias prolongadas y pretenden servir como un espacio de reposo, estos se ubican en lugares vacacionales, como la playa y el bosque. Actualmente, las ciudades se han convertido en puntos vacacionales importantes en los que la afluencia de turismo du-

rante las temporadas de descanso es muy elevada, por lo tanto, los servicios incluidos en estos recintos están dirigidos a que los huéspedes se sientan cómodos durante su estancia y se alejen de su vida cotidiana, con comodidades y lujos a los que usualmente no se están acostumbrados.

Las categorías hoteleras business class, turístico, spa, motel de lujo, cuentan con un sistema de puntaje, usualmente basado en estrellas, el cual califica el nivel y los servicios brindados. Al momento de elegir el hotel, se entra en una dinámica que corresponde a lo que Castells denomina como una manifestación de las lógicas de dominación, los hoteles son símbolos de estilos de vida, espacios que recrean referencias simbólicas de las características de riqueza y poder para que puedan ser apropiadas por las comunidades de *estratos menores*.

El contacto breve entre el usuario y el espacio del hotel yuxtapone una serie de relaciones que permiten definirlo como emplazamiento de detención provisoria y por las redes de relaciones de los elementos que los componen como emplazamiento de descanso. Junto con los restaurantes y los cines, son lugares en los que la estancia no es prolongada y a su vez brindan los mismos servicios que el espacio de la casa, la habitación y la cama, reforzando, al mismo tiempo, la dialéctica de lo público y lo privado, de lo íntimo y lo superficial. Siguiendo la categorización del espacio planteada por el sistema de Chermajeff y Alexander al que hace referencia Coppola Pignatelli, podemos establecer que los hoteles son espacios *semipúblicos*, en los que el acceso está regulado por la capacidad adquisitiva, asimismo este inmueble se compone de espacios *públicos de grupo*, como los pasillos, el lobby, los elevadores, el restaurante, espacio de contacto entre los diferentes huéspedes y por espacios *privados individuales*, que serían las habitaciones. En algunos casos las habitaciones pueden contar con algo similar al *espacio familiar* ya que pueden estar provistas de pequeñas salas o cocinetas. La habitación de hotel es un espacio aislado, definido por barreras y elementos que

satisfacen las necesidades biológico-funcionales más básicas: dormir, refugio e higiene personal, una característica específica de estos espacios es que sabemos de antemano qué es lo que vamos a encontrar dentro: una cama, un buró con una lámpara de mesa para leer, un armario para guardar las pertenencias y un cuarto de baño completo, en el cual se ofrecen un par de toallas, papel de baño y objetos de higiene personal perfectamente sellados. El factor de la no sorpresa brinda una sensación de seguridad y confort pues suprime la inquietud ante la novedad, todas las habitaciones son una réplica de la otra y la neutralidad del cuarto actúa en la memoria. Los usuarios “simbólicamente disponen de la habitación a su manera [...] En suma, remodelan a su gusto ese espacio que se supone aniquila toda humanidad” (Bégout, 2008, pág. 104), así, la habitación permite al usuario llevar acabo hábitos y manías correspondientes al espacio individual en el que habita cotidianamente, dotando de cualidades individuales a estos espacios.

La estandarización y duplicación de las habitaciones establece con el cuarto de hotel la capacidad de “crear una sensación de familiaridad con el mundo interior, mientras que induce la abstracción del mundo circundante” (Castells, 2001, pág. 494), un lugar semipúblico que suministra un refugio de intimidad, una habitación propia en cualquier parte del mundo, un espacio en el cual se puedan olvidar las normas de comportamiento, un hiato de cotidianidad en el que no tenemos que mostrarnos ante nadie, la individualidad se manifiesta ante el otro por el enfrentamiento con la habitación y cómo nos desplegamos en ella.

El Hotel es un espacio en el que se establece una particular relación con el sujeto, a quien se dota de anonimato, libertad y de un espacio personal que lo priva del exterior en cualquier parte del mundo. Este tipo de establecimientos funcionan como *habitáculos*, el sujeto se familiariza con ellos y puede llevar a cabo sus actividades cotidianas. Nos apropiamos de estos espacios para poder establecer un vínculo de pertenencia, algo que nos sea propio.



# Notas

1 Término griego que significa lugar para extraños.

2 Serie norteamericana producida por AMC, transmitida de 2007 a 2015. Transmitida en México por Canal Once.

3 Véase nota 2.

# 1.3

## El espacio común.

### Las ciudades

Se ha establecido una distinción entre el espacio público y el espacio privado con la intención de entender cómo los individuos se comportan en cada uno de estos, qué relaciones establecen y cómo los espacios influyen en su formación. Ahora se hablará específicamente del espacio público urbano, es decir, de la ciudad, puesto que el medio urbano es por excelencia el escenario de la vida contemporánea y de sus hábitos, el espacio donde se desarrolla la vida colectiva.

Marta Llorente (2014) hace una investigación del concepto de ciudad desde su etimología latina y de cómo éste se ha modificado en la historia de la civilización Occidental, la palabra ciudad proviene de *civitas*, la cual, durante la época de Augusto en la República Romana, se utilizaba para nombrar una división territorial de las co-

lonias, y se aplicaba, sobre todo, fuera de la península itálica con la función de crear centros de población para facilitar la explotación del territorio y el flujo de recursos. El término consolida las prácticas coloniales de la extensión de centro y de su explotación económica, el Imperio Romano: “había conseguido establecer en la construcción de un universo de ciudades [...] un sistema ya irreversible de explotación del territorio y de organización administrativa jurídica” (Llorente, 2014, pág. 94) y así, impuso una mentalidad urbana, la cual, a pesar de las modificaciones en el término mismo de ciudad, se conserva hasta nuestros días.

Para Isidoro de Sevilla, continúa Llorente, *civitas*: “es el nombre genérico de todos los centros en que se agrupa la masa de población y que corresponden a centros de una cierta envergadura; mientras que atribuye al término *urbes* la facultad de describir el asentamiento material, las edificaciones que configuran la ciudad” (Llorente, 2014, pág. 95) por lo que, dentro de esta definición, *civitas* se refiere a la relación que se establece entre los habitantes de las ciudades y *urbe* hace referencia a la arquitectura, a las riquezas y los aspectos materiales. La arquitectura, el mundo de los objetos y barreras materiales construido por el humano, es aquel que trasciende, el que forma el espacio público del que habla Arendt.

Para Hanna Arendt el espacio público es el escenario común construido por (y para) las manos del humano, el cual trasciende el tiempo y conserva referentes para generaciones venideras, a diferencia de los productos de consumo, los cuales aparecen y desaparecen de manera acelerada. El espacio público es el lugar en el cual interactúan los diversos puntos de vista sobre un mismo objeto y donde nos mostramos, donde se puede ver y ser visto. La ciudad, con su constante bombardeo de imágenes, textos, sonidos y afluencia de gente, es el lugar en donde los modos de aparecer se multiplican, hay una infinidad de posibilidades que enriquecen el espacio mediante diferentes perspectivas, y es por tal que Walter Benjamin (2011) equipara la experi-

encia de vivir en la ciudad con la experiencia estética de la obra de arte reproducible, en donde proliferan las copias y reproducciones de clichés, así como la constante repetición de imágenes.

Benjamin, nos dice Pedregosa (2014), comprendió que, además de la experiencia estética que se genera dentro de las ciudades, que estas conservan huellas temporales que las inscriben en la historia: “la ciudad persevera los acontecimientos pasados y cosas y los deja, por así decir, listos para ser despertados” (Pedregosa, 2014, pág. 48). Transitar la ciudad es la forma de “recuperar la vida pasada de las cosas que habitan en el complejo tejido urbano de la ciudad” (Pedregosa, 2014, pág. 48), de habitarla.

La idea de ciudad encierra dentro de sus limitantes territoriales un espacio en el que convergen, se enfrentan y fluyen ideas y conceptos como:

la forma de ser de los que habitan la ciudad, sus distintas identidades las variadas figuras que adopta el sujeto urbano, hasta los sistemas legales o de organización política que en ella se discuten y organizan y, más allá, hasta las complejas estructuras materiales y físicas que han creado el uso, los espacios y edificios diseñados por el azar, la tradición, el arte o la razón (Llorente, 2014, pág. 78).

Para hablar de ciudad en la actualidad, se deben de tomar en cuenta las transformaciones y procesos dentro del ámbito social y urbano, la ciudad contemporánea engloba conceptos teóricos que dentro de la sociedad romana no podían concebirse. Los cambios morfológicos a partir de la era postindustrial como el crecimiento demográfico y la expansión desmedida de las urbes hasta desdibujar los límites entre las áreas colindantes, crearon nuevas dinámicas. La ciudad contemporánea es un modelo creado y reproducido por los medios de comunicación y los medios artísticos, modelo que ya no puede deslindarse de las imágenes que de ella se han creado,

ahora se piensa y se comprende con base en un imaginario urbano. No hay una ciudad, hay muchas ciudades y múltiples formas de recrearla, las maneras en las que se vive la ciudad la vuelven polisémica, el significado va a ser dado a partir de cómo se recorra.

Generalmente, las características de las ciudades, dice Certeau, responden a las necesidades impuestas por un sistema socio económico, las operaciones que dentro de estos lugares se llevan a cabo están programadas y controladas, tienen una organización funcionalista. La idea de la Ciudad se basa en la idea del progreso, su organización operativa se encarga de una diferenciación y redistribución, priorizando ciertas zonas más funcionales, las cuales se encargan de producir las riquezas y generar ganancias, pero este mismo sistema es el causante de ciertas pérdidas, las cuales, dentro de la ciudad, son ubicadas como las zonas de miseria.

Las ciudades, a pesar de todas las similitudes que tienen entre sí, en tanto que corresponden a una estructura económica global, cuentan con características específicas que las distinguen, ya sea por la misma arquitectura y estilos que en ellas convergen o por las dinámicas políticas locales que tienen lugar en ellas. La mayoría de las ciudades tienen una estructura a partir de la cual se erigen y distribuyen los edificios, en América Latina, la conquista realizada por los españoles determinó ciertas características que se comparten entre las ciudades que se construyeron dentro de este periodo, ciudades homólogas que, a pesar de sus características particulares, mantienen patrones con funciones simbólicas. En dichas ciudades los puntos de intersección se conforman de la siguiente manera: una iglesia, catedral o templo religioso; la alcaldía o palacio municipal en el que gobernaban las autoridades locales y en el centro un pequeño parque o plaza en el cual la gente va a citarse y transitar. Dicha estructura simula la organización de las ciudades españolas, manteniendo, sin embargo, particularidades debido a factores como los altos costos de los materiales de construcción

o las características geográficas, así como el cruce o simbiosis que se estableciera con las poblaciones que habitaban previamente los espacios.

En México ocurre una situación similar, además de la capital, ciudades como Guadalajara y Monterrey se han posicionado tanto como potencias económicas, culturales y de expansión demográfica, así como Querétaro o Morelia y la creación de los pueblos mágicos pretende reivindicar localidades como centros turísticos de interés. Además de estas características, se debe de tomar en cuenta la relación entre los individuos en el espacio público de estas diferentes urbes, ya que cada estado cuenta con legislaciones independientes. El aborto legal o el matrimonio igualitario no son aplicables en todos los estados, esto nos habla de que a pesar de la cercanía, o a pesar de encontrarse dentro de un mismo país, la sociedad no es la misma, ni lo son las dinámicas que ahí se llevan a cabo. El comportamiento dentro del espacio público, la forma en la que se relacionan los integrantes, la forma de aparecer como lo identifica Arendt y los puntos de vista varían entre cada ciudad.

**2.**

**La identidad.**

**Soy el espacio en el que estoy**

## 2.1

# Identidad subjetividad cultural

Hasta ahora se ha hablado de la relación que mantienen los espacios arquitectónicos -en específico los habitáculos- con el individuo y la sociedad dentro de la que se construyen, y de cómo en el proceso de edificación se establecen patrones que corresponden a las normas establecidas en una sociedad. En la división entre lo público y lo privado se reconoce a un sujeto que experimenta estos espacios y se estudia cómo el sujeto modifica y transforma los significados de los espacios a partir de sus actividades cotidianas. Por tanto, ahora es necesario cuestionar quién es dicho sujeto y cómo se construye, qué es aquello que lo identifica, es decir, entender la identidad de los sujetos.



Hablar de identidad es hablar de un proceso de construcción en el cual se asumen normas impositivas, en ciencias sociales nos referimos a cómo un individuo dentro de una sociedad se construye a sí mismo mediante un proceso de identificación y discriminación, adoptando aspectos y órdenes sociales, sistemas de creencia (religión, política, educación, orientación sexual) que se combinan con factores biológicos (sexo, color de piel), así como con la experiencia y memoria del individuo. La posición que un individuo ocupa dentro de la sociedad, a partir de sus características particulares y aquellas que lo identifican con tal o cual grupo, responde a dinámicas establecidas por los grupos de poder, aquellos que a través de diferentes herramientas se han encargado de darle un significado y una función a cada comunidad.

Por otro lado, al hablar de identidad no podemos dejar de lado el concepto de cultura, Félix Guattari (1995), partiendo de que el actual sistema económico -el cual denomina como Capitalismo Mundial Integrado (CMI)<sup>1</sup> ha encontrado en la producción de la subjetividad una de las herramientas más poderosas para perpetuar el modelo económico, explica:

El capital se ocupa de la sujeción económica y la cultura de la sujeción de la subjetividad [...] Propiamente, la cultura de masas produce individuos: individuos normalizados, articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión; no se trata de sistemas de sumisión visibles y explícitos, como en la etología animal, o como en las sociedades arcaicas o precapitalistas, sino de sistemas de sumisión mucho más disimulados (Guattari & Rolnik, 2013, pág. 28).

De esta manera, Guattari identifica a la cultura como una máquina productora de subjetividades que ha tenido diferentes sentidos que se han sucedido a lo largo de la historia. La cultura se ha encargado de las actividades semióticas, es decir, de las

formas de expresión de las sociedades arcaicas que proveían de sentido y orden a la vida y el cosmos, dividiéndolas en esferas, categorizadas y estandarizadas para que así pudiesen adaptarse a la subjetividad dominante. A mediados del siglo XIX, con el crecimiento de los estudios antropológicos, las sociedades europeas se encargaron de estandarizar todas las civilizaciones que no pertenecían a estas, delimitando un territorio asignaron categorías a las distintas actividades de expresión y de relaciones sociales, brindando significados sin prestar atención a las relaciones dentro de cada comunidad.

La identidad se construye en relación con una civilización o grupos como las etnias, todo mundo forma parte de algo y se democratiza la noción de cultura, es imposible no pertenecer a una cultura, por lo que a esta noción se le ha llamado *cultura-alma colectiva*<sup>2</sup>. Previo a esta democracia cultural, en una sociedad dividida por la aristocracia y la creciente burguesía, la cultura buscaba remarcar las diferencias entre quienes tenían acceso al conocimiento y a las fuentes de producción y creación, así como a las esferas de creación de objetos culturales (pintura, música, literatura) y se emitían juicios de valor y jerarquías, por estas razones se denomina a esta como la cultura-valor. El tercer sentido es el de la *cultura de masas* o *cultura mercancía*, donde, a diferencia de en los otros dos, todos los bienes, personas y objetos semi-óticos (libros, películas) son difundidos en un determinado mercado de circulación monetaria, se trata de producir mercancías consumibles y modificables.

Actualmente los tres sentidos convergen y se complementan, la identidad que proporcionaba la *cultura-alma colectiva* se ve reflejada en los grupos sociales minoritarios que se encuentran en los márgenes de la universalidad totalizadora de la cultura de masas, permitiendo que estos grupos se ubiquen en un territorio, obteniendo algo que les proporcione sentido. A pesar de esta supuesta libertad y democratización, se

sigue manteniendo el concepto de la *cultura-valor* instaurando sistemas de segregación, esto se da principalmente en la manera en cómo se van a recibir y percibir los objetos culturales (objetos semióticos), es decir, la significación, el impacto y la valoración que se les dé a estos, ya que no va a ser la misma dentro de diferentes sectores.

La identidad es la necesidad de los individuos de contar con la figura del Yo, la identificación con un nombre propio que los distinga del resto, pero para Guattari, el individuo es una producción en masa, y es la terminal receptora de los procesos de subjetivación, es un conjunto de múltiples subjetividades. Las personas viven y asumen estos procesos y pueden llevarlos a cabo mediante un proceso en el que aceptan los moldes pre-estructurados o encuentran una manera de reapropiarse de ellos. La subjetividad moldea los límites entre los cuales las personas deben actuar según su lugar de origen, su edad o su sexo, La subjetividad es esencialmente social y se encuentra en constante cambio y movimiento.

Para Castells la identidad es una construcción que provee a un sujeto de sentido y sugiere que esta construcción se realiza a partir de “materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas” (Castells, 2001, pág. 29). Estos materiales son absorbidos tanto por grupos sociales como por los individuos que los conforman, dotándoles de un sentido propio y un valor simbólico. Al respecto de las relaciones de poder, se hace una distinción entre tres formas en las que se origina la construcción: *identidad legitimadora*, la cual es introducida por las instituciones dominantes y genera una sociedad civil constituida por aparatos gubernamentales, los cuales nacen de las demandas y necesidades de los integrantes de una comunidad y generan un vínculo con la gente pero mantienen políticas de dominación. La *identidad de resistencia*, por su parte, refiere a comunidades marginales que se agencian de los factores por los cuales son escindidos por

parte de los grupos dominantes y lo politizan tomando este punto como su trinchera de pelea; y finalmente, la *identidad proyecto* es aquella que reconstruye a partir de los materiales culturales una nueva identidad que pretende realizar un cambio en la estructura misma de la sociedad. Estos procesos de construcción de identidad, sin embargo, no se llevan a cabo de manera aislada, con el paso del tiempo las identidades de resistencia y de proyecto pueden ser cooptadas y legitimadas por el proyecto Estado.

Si bien se habla de cómo la identidad y la subjetividad se edifican a partir de dinámicas sociales y culturales, es importante tomar en cuenta cómo inicia esta construcción en individuo, el Yo. Para Jacques Lacan, la construcción del Yo inicia en una primera etapa denominada como estadio espejo, la cual es “la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen” (Lacan, 2009, pág. 100), es decir, el proceso por el cual el niño se reconoce a sí mismo a partir de la imagen del cuerpo frente al espejo. A través de la imagen reflejada se desarrolla una relación con los movimientos, con los objetos, con las personas y con el espacio que le rodea, a partir del año y medio, el infante comienza otro proceso de confrontación con los determinantes sociales que están preestablecidos para su tipo de cuerpo -femenino, masculino- identificados en el otro cercano -madres, padres e inclusive, como lo plantea Guattari, la televisión y los medios de comunicación- el niño se identifica no sólo en relación con la imagen de su propio cuerpo sino en relación con sus semejantes. La imagen del Yo y del otro se vuelve una relación del organismo con su realidad y el imaginario, el pensamiento en imágenes, es el encargado de proveer de significados simbólicos al Yo con las representaciones que hacemos de nosotros mismos a partir de las imágenes (Díaz, 2014).

El hecho de que la imagen de nosotros mismos sea una de las primeras formas de concientización de lo que somos y sea parte de la construcción de la psique, aunado

a la tendencia del humano a preferir la imagen por la eficacia en la producción de efectos, quizá haya sido lo que llevó a la necesidad por la representación de uno mismo, como ha expresado Hans Belting, antes de que los humanos escribieran sobre sí mismos, elaboraron imágenes, y defiende que el lugar de la imagen se encuentra en el cuerpo no sólo como productor de estas sino como portador a través de su apariencia.

El estudio de la imagen debe darse a partir de caminos multidisciplinarios y uno de ellos es el de la vía antropológica, que parte desde la noción práctica de la imagen así como el estudio de los medios en los que estas se producen: “Una imagen más que un producto de la percepción, se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” (Belting, 2007, pág. 14). La creación de imágenes en un espacio social, como se dio en primera instancia con las pinturas rupestres, involucraba la propensión del ser humano a verse como otros y en imágenes.

El sujeto es usuario, receptor, mediador y creador. La concepción del yo por una imagen nos brinda una forma de control, la cual podemos modificar a través de la vestimenta. El cuerpo no es únicamente el conjunto de órganos y huesos que funciona en un sistema natural, sino que, simbólicamente, representa la idea de lo humano, es portador de un ser social y todas sus representaciones, incluidas las que se realizan sobre el cuerpo mismo al momento de vestirlo, representaciones que adquieren un sentido cultural, y al respecto de esto, Belting dice: “En nuestro cuerpo unimos una predisposición personal (género, edad e historia de la vida) con una de tipo colectivo (educación). Esta duplicidad se expresa por la cambiante aceptación con la que recibimos las imágenes del mundo exterior” (2007, pág. 75).

La idea que construimos acerca de nosotros mismos se basa en imágenes externas modeladas por factores culturales, estos son modificables de acuerdo a la época,

pues la imagen se adapta y se transforma debido a los nuevos medios y a las diferentes necesidades para crear una sociedad adecuada a un sistema económico. Interiorizamos estos factores externos para construir la apariencia de lo que queremos ser, la máscara que le presentamos al Otro. La máscara se define como “una figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con lo que una persona puede cubrirse la cara” (RAE), su creación y utilización ha tenido diferentes funciones a lo largo de la historia. Para Belting referirse a la máscara es hablar de la transformación del propio cuerpo en imagen, se oculta la imagen del propio cuerpo para presentar: “se coloca en el cuerpo, ocultando en la imagen que de él muestra” (Belting, 2007, pág. 45). La relación de la imagen cuerpo-imagen persona, la denomina como *effigies* y es donde se lleva a cabo una transferencia de signos, cuyo significado va a ser percibido por el otro dentro de un espacio.

Para Belting la imagen ha sido una herramienta fundamental en la forma en la que entendemos el mundo, mientras que Flusser (2011) sostiene que la imagen es la mediación entre el sujeto y el mundo, el sujeto vive en función de las imágenes, le representan. Las imágenes técnicas son aquellas producidas por un aparato que brinda una serie de posibilidades y limitaciones: “Las imágenes técnicas no son espejos, sino proyectores. Proyectan significados sobre superficies engañosas, y tales proyecciones tendrán que convertirse para sus receptores en proyecciones de la vida misma [...] las necesidades, deseos, sentimientos y conocimientos son explicables a partir de las imágenes técnicas” (Flusser, 2011, pág. 49).

Actualmente se podría decir que vivimos en un mundo que prefiere la imagen de las cosas a la cosa en sí. Como se ha mencionado, los objetos y las mercancías ya no son validados únicamente por su función de uso sino por la imagen y la carga simbólica que reside en ellos, lo mismo sucede con las personas, cuyo valor y significado cultural va a ser dado por la imagen que este porta ante el otro y la imagen que los objetos

culturales proveen. Los objetos y la vestimenta que elegimos van a ser la máscara con la que nos vamos a representar ante el otro y mediante los cuales vamos a generar una identificación con el grupo cultural en el que nos encontremos.

Estamos articulados de tal manera que factores como lo económico, la distinción binaria de los sexos, la edad, el territorio en el que nos concentramos, influyen la percepción que tenemos de nosotros mismos, determinan comportamientos, funciones, necesidades y deseos. Aún cuando creamos y buscamos maneras para ser diferentes de los demás, no podemos dejar de lado todo aquello que desde la infancia hemos incorporado en nuestra identidad, la información y formas de concebir el mundo que nos llevan a pensar y actuar de diferentes maneras, se debe de tener en cuenta que el cuerpo es un espacio que ha sido utilizado por los mecanismos de poder.

En los siguientes capítulos se abordará el cómo se construye la identidad en un proceso donde el sujeto se contrapone con otro a través de relaciones de reciprocidad. La identidad en el sujeto es la necesidad por la individuación, que lleva a la adopción de una o más máscaras. Es un proceso, algo que se construye en relación con y a partir de la identificación del y con el otro, es una transformación ocasionada por las relaciones con elementos externos. La identidad es un devenir. Devenir, en su definición más simple es un llegar a ser, para Hegel es un proceso consciente en el que el ser es la finalidad, pero este ser no es estático. Para Deleuze y Guattari (2009) es una relación recíproca en la que en el encuentro con el otro existe una relación donde el que sujeto y lo otro “no humano” se implican mutuamente, se envuelven.

# Notas

1 Guattari hace referencia con este término a que el actual sistema ya no se restringe a las funciones económicas, sino que busca abarcar todos los diferentes sectores que el capitalismo clásico dejaba de lado, es decir, ha encontrado una nueva forma de expandirse de manera global.

2 Cfr. Felix Guattari en *Micropolítica: cartografía del deseo*.





## 2.2

# Identidad y espacio. El lugar del ser

Cuando Augé habla del *lugar antropológico* establece que existe una relación entre los individuos que conforman una civilización y el lugar en el que se encuentran, esta relación actualmente se establece con otro tipo de espacios, como los *no lugares*, los cuales son una distinción contemporánea, es decir que, previo a lo que él se refiere como modernidad, no existían las condiciones para que pudieran presentarse esta clase de lugares.

La antropología y la etnología se han encargado de estudiar al hombre y su relación con la sociedad en el que este se encuentra, se encargan, a partir de la definición del otro, de delimitar su objeto de estudio, el otro social: “el otro interno con referencia al cual se instituye un sistema de diferencias que comienza con la división de los sexos pero que define también en términos familiares, políticos, económicos, los lugares

respectivos de los unos y los otros” (Augé, 1992, pág. 25). Se habla, por tanto, de un sistema de jerarquías, el cual, mediante diferenciaciones, asigna los roles dentro de una sociedad; el *otro íntimo* se refiere al individuo específico, el cual además de las cargas sociales, se construye con base en sus experiencias, la herencia y filiación, resultando en las características individuales del sujeto. Cada civilización y grupo de estudio tiene a su vez maneras específicas de representar al sujeto de su sociedad, lo que contribuye a la observación de que el individuo y su representación son construcciones (producciones) sociales delimitadas por un entorno específico.

Al hablar de la sobremodernidad<sup>1</sup>, Augé explica que son tres las figuras que tuvieron grandes transformaciones aceleradas. La primera es el tiempo, ya que llegó el fin de los mega relatos y las atrocidades acaecidas en las guerras mundiales y los estados totalitarios rompieron con la idea de progreso tan arraigada en la sociedad Moderna; desde otra perspectiva, la transformación en la concepción del tiempo se observa en la aceleración de la historia, o en acontecimientos históricos no previstos, modas e inclusive las décadas, pasan a la historia casi tan pronto como aparecieron<sup>2</sup>.

La segunda figura corresponde al espacio, al exceso de espacio, que más que a una conquista territorial, se refiere a la “multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias [y las] modificaciones físicas considerables” (Augé, 1992, pág. 40). Se dio una reducción de distancias por medio del reconocimiento de las imágenes de los lugares y los medios de comunicación, los cuales permiten comunicarse de manera eficiente sin importar la geolocalización, y por otro lado, porque los medios de transporte y vialidades redujeron la brecha de la extensión territorial. Concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y el aumento de los *no lugares* son algunas de las modificaciones físicas en el terreno de la sobremodernidad.

Por último, la tercera figura es la del individuo: “en las sociedades occidentales, por lo menos el individuo se cree un mundo. Cree interpretar para y por sí mismo las informaciones que se le entregan” (Augé, 1992, pág. 43). Es al individuo dentro de una sociedad al que le corresponde la producción de sentido, anteriormente esta creación del sentido era proporcionada por los grandes relatos, pero ahora han sido remplazados por aparatos como el publicitario (que indica un modo de vida, estándares de belleza) y por la lógica política que coloca al individuo y su cuerpo como el centro, el objeto de una operación reflexiva.

Estas tres transformaciones deben tomarse en cuenta para replantearse cómo se construyen las nuevas formas sociales, los nuevos modelos sensoriales y las nuevas instituciones en una sociedad contemporánea, estas tres líneas más que oponerse entre ellas se complementan y abren camino a nuevos conceptos, tal como el de los *no lugares*.

El *lugar antropológico* se refiere a la *marca social del suelo*, la frontera entre la naturaleza salvaje y la naturaleza cultivada, utilizado principalmente para estudios etnológicos y antropológicos, para quienes es importante delimitar su campo de estudio a un grupo específico de personas que se establecen en un espacio geográfico determinado, quienes comparten una identidad, una cultura, una organización política, social y económica y el lugar de la producción de sentido colectivo, lo que suele llamarse civilizaciones. A grandes rasgos son las fronteras establecidas de manera natural, aünadas a la delimitación establecida por una comunidad de individuos, dentro de estas barreras se generan relaciones de una geografía económica, social, política y religiosa de un grupo, podemos decir que este tipo de lugares se define por la identificación de un grupo de personas que comparten una identidad dentro de un espacio tiempo, a partir de vestigios de memoria que enraízan al sujeto con este lugar, características temporales de rituales, edificios y monumentos sirven como límites no sólo de forma tangible sino simbólicos.

Para el etnólogo, la mayor fantasía sería que cualquiera de los elementos, sujetos, objetos y actividades dentro de una civilización fueran totalmente representativos, el *hombre medio* sería aquel individuo fuera de la élite (aquellos que tienen las capacidades y referencias para llevar a cabo un autoanálisis) que representa a todos los que viven y participan dentro de una sociedad, la suma de todos los componentes.

El *lugar antropológico* es una forma de delimitar el espacio y en este caso se delimita el objeto de estudio, una sociedad identificable en la que sus individuos se relacionan con el entorno: “el plano de la casa, las reglas de residencia, los barrios de los pueblos [...] corresponden para cada uno un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social” (Augé, 1992, págs. 58-59). Nacer en un lugar brinda a los individuos inmediatamente una identidad, la marca social del suelo a través de la cual se erigen las civilizaciones tiene una organización, delimitación y estructuración en la que el individuo se reconoce y del que forma parte, brinda un principio de sentido para aquellos que lo habitan. El hecho de haber nacido en un espacio determinado brinda al sujeto una identidad, la delimitación geográfica le ofrece al sujeto una serie de características, las cuales serán adoptadas o no, cuando el sujeto genere su propio mito.

Augé establece una relación entre la formación del individuo y el espacio en el que se encuentra, así como Certeau cita a Merleau Ponty cuando habla de la relación del ser con el mundo, señalando la diferencia entre el espacio geométrico, instaurado por la arquitectura, y el espacio antropológico, donde el ser es indisoluble del medio ambiente. Existir en el mundo significa que “hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas” (Certeau, 1996, pág. 130), pues la experiencia es en relación con el mundo. Todos los elementos creados dentro de una civilización tienen una referencia y un significado, el ideal para el antropólogo sería que cualesquiera que fueran los elementos tomados para ser estudiados, fueran enteramente representativos de

esa misma sociedad, es a partir de esta idea que una visión totalizadora crea en el “hombre medio” la ilusión de que este individuo va a ser capaz de representar la sociedad que le rige.

## Notas

1 Sobremodernidad se refiere a las modificaciones aceleradas del mundo actual. El cambio de las relaciones por la abundancia de acontecimientos, de espacio y de información.

2 El acontecimiento, según Augé, corresponde a cualquier cambio no predecible dentro de la literalidad temporal y no previsto por economistas, historiadores ni sociólogos.



## 2.3

# La identidad en los objetos

Además de las determinantes establecidas por el lugar de origen en la construcción de la identidad, el ser humano está condicionado por los objetos y herramientas que se han construido para adaptarse. Los objetos son “elementos producidos, por los hombres[.] que sirven de mediadores entre las situaciones y los actos” (Moles, 1971, pág. 21) vivimos rodeados por ellos, la diversidad de formas, colores y diseños. La creación de herramientas que funcionan como extensiones de las funciones corporales, manipulando los elementos de la naturaleza



fue la manera en la que el ser humano logró adaptarse a condiciones adversas. Actualmente, en una sociedad de consumo, los objetos tienen una carga de valores y son portadores de significados, Jean Baudrillard (1981) cuestiona cómo estas características modifican la forma en la que nos relacionamos con los objetos más allá de sus funciones, pues estos satisfacen otro tipo de necesidades que no tienen que ver con la utilidad para la que fueron creadas, tienen un sistema propio de significados y significantes capaz de comunicar, son un mediador entre el sujeto y la sociedad. Siguiendo el modelo lingüístico de Saussure, Baudrillard distingue dos niveles en los objetos, siendo uno lo *esencial* o *connotativo* y el otro, lo *innecesario* o *denotativo*.

Lo esencial es la función para la que están diseñados los objetos, es un sistema tecnológico que se ha encargado de los cambios estructurales que modifican y evolucionan un objeto, el proceso de integración de los elementos para corresponder en una totalidad, pero los avances en el sistema interior de los objetos no tienen que ver con cómo los vivimos en la cotidianidad, es la realidad vivida de los objetos en donde se inserta lo innecesario, que ocurre en el dominio psicológico y sociológico, es decir que es el paso del sistema tecnológico a un sistema cultural que dota al objeto de significados y valores que no influyen en el funcionamiento. El nivel innecesario es al cual se le da mayor importancia en la lógica de consumo actual, con base en la relación dialéctica entre el modelo y la serie, proporciona un sistema de diferencias que sistematiza los procesos de individuación de los objetos, los vuelve parte de la producción y de esa manera se justifica y solventa a sí mismo.

La relación entre el modelo y la serie en los objetos preindustriales funciona y se sustenta dentro de un sistema cultural que impone el modelo de vida de un grupo minoritario de élite al que se aspira, los objetos modelo son símbolos de lujo y tienen un estilo particular que los hace trascendentes. Las series van a buscar reproducir estos modelos para que puedan ser consumidos por los grupos fuera de las élites

y así, a través del acceso a estos, se esté cada vez más cerca de la fantasía. Actualmente esta fórmula funciona de manera distinta, pues la necesidad de individuación, de destacar entre los demás, hace que con base en un sistema de diferencias, modelo y serie no sean considerados términos opuestos, sino que funcionen como creadores de subjetividades y de alienación: “Ningún objeto se propone como objeto de serie, sino que todos se nos ofrecen como modelos. El menos importante de los objetos se distinguirá de los demás por una diferencia: color, accesorio, detalle. [...] es una diferencia marginal o, más bien, una diferencia inesencial” (Baudrillard, 1981, pág. 160).

Al ser todos los objetos modelos, creemos que al consumirlos nos van a hacer únicos, la capacidad de elección se nos presenta como una forma de libertad cuyo único límite es la capacidad monetaria, esta forma de libertad es un concepto ideológico del sistema económico que nos hace creer que la necesidad de consumo no es una imposición sino que es una necesidad real y proviene desde nosotros.

La publicidad, según Baudrillard, tiene la función de informar acerca de las características de los objetos, atraer y persuadir a los consumidores a inclinarse por cierto producto y transformando las características pasivas de los objetos (comodidad, suavidad, colorido) en características activas es como se construye un sistema de creencias en el que el objeto adquiere un misticismo que será dado al consumidor al ser adquirido. La publicidad establece un discurso acerca del objeto y racionaliza la compra, adapta las funciones en torno al individuo y se adelanta a nuestras necesidades, nos dice qué hacer, cuáles son nuestras motivaciones y cuál es el modo de vida más adecuado, nos libera de la angustia de tener que decidir qué somos y qué queremos.

Haciendo un análisis de cómo la manera en la que miramos está condicionada por lo que sabemos, John Berger (2007), plantea que el sistema publicitario es una fábrica de fascinación que hace uso de la pintura y el arte como modelos culturales de diferenciación y estatus, tiene que ver más con las relaciones sociales que con el objeto mismo, el producto físico pierde importancia y deviene imagen, esta imagen es la de nuestros deseos (o lo que el sistema quiere que deseemos), nos ofrece algo que podemos llegar a ser, la capacidad de transformarnos.

Mientras que en el arte dejó de existir una línea clara que diferenciara los objetos cotidianos de los objetos artísticos, ideando un modelo cultural más democrático, la publicidad “ha captado las implicaciones de la relación existente entre la obra de arte y su espectador-propietario, y procura persuadir y halagar con ellas al espectador comprador” (Berger, 2007, pág. 152). El sistema publicitario “cita” al arte como signo de opulencia y autoridad cultural, lo que remarca el modelo aspiracional en el cual está basada la publicidad. Finalmente, la publicidad adapta modelos visuales ya conocidos y retoma referencias simbólicas establecidas a lo largo de la historia de las representaciones, las cuales son parte de nuestra herencia cultural y afectan el modo en el que vemos la imagen.

A partir de lo anterior se puede establecer que los objetos están dotados de un significado y son parte de la apariencia y la construcción de lo que queremos ser, adquirimos los objetos persuadidos por la publicidad o por la necesidad y pasan a formar parte de nuestro entorno. Para Moles el entorno es el espacio alrededor de un individuo y los objetos son la forma de apropiarnos de éste, de construirlo para así poder comprenderlo. El objeto cumple la función de mediador entre el hombre y la sociedad y Moles estudia el papel del objeto como medio de comunicación y desarrolla un amplio sistema de categorización según las relaciones funcionales entre los sujetos y los objetos dentro de los espacios. La organización de los objetos tiende a obedecer

leyes sintácticas, es decir, se presta atención a las relaciones que los objetos establecen entre ellos, en un primer nivel se ordenan de acuerdo a su funcionalidad y en segundo nivel a la densidad de los objetos, el peso visual que ocupan en el espacio.

Se denominan cotos de caza a los espacios en los que se encuentra una mayor densidad de los objetos -casa, trabajo, tiendas, museos-, puntos en los que existe una mayor relación de uso y acumulación de objetos. Dentro de los cotos de caza, hay algunos que se prestan más a la apropiación, el más inmediato es el de la casa o departamento, en los que el individuo se vuelve creador de un set, se proyecta en el espacio, distribuye y organiza según una relación de los atributos semánticos de los objetos, que es enunciable por el mismo y que de primera instancia puede parecer inteligible al espectador. Existen espacios *semipúblicos* que no nos pertenecen, sobre los que no tenemos injerencia, pero en los cuales se reside por un periodo de tiempo, en estos espacios amplios se busca una zona de apropiación, delimitamos nuestro espacio a través de objetos personales, ejemplos de estos son, el lugar de trabajo, las cárceles o los hoteles.

La construcción del entorno también va a estar permeada por el sistema modelo-serie, en el que mobiliario y decoración denotan un estatus y un nivel que es reflejo del sujeto que lo habita. La idea del objeto como mensaje ha modificado la manera en la cual los utilizamos y acomodamos en los espacios, el diseño y distribución de los interiores modifica al mismo sujeto que los utiliza dentro de los espacios que habita y los distribuye a manera de proyección de sí mismo para los otros.

## 2.4

# La identidad representada

## 2.4.1

# La imagen del humano

El retrato es una representación de lo humano a partir de la noción del cuerpo como referente. En *Aventura de un fotógrafo*, de Italo Calvino, el personaje principal, Antonino, quien en un principio se mostraba renuente ante el aparato fotográfico y la acción de fotografiar, adquiere la terrible obsesión de retratar a su compañera Bice, pues desea encontrar, a través de la fotografía, los rasgos que definan su carácter. Después de una serie de intentos y frustraciones, viéndola a través de la lente, haciendo que se moviera y cambiara de posición, en búsqueda de encontrar el secreto que la revelara, opta por:

apuntar a un retrato de superficie, manifiesto, unívoco, que no esquivara la apariencia convencional, estereotipada, de la máscara. La máscara, por ser ante todo un producto social, histórico, contiene más verdad que cualquier imagen que pretenda ser 'verdadera'; lleva consigo una cantidad de significados que se revelarán poco a poco (Calvino, párr. 14).

La apariencia exterior de la persona muestra una intención de la persona misma, la máscara, dice Belting, es la imagen exterior, no como artefacto de la cara sino como proyección de la imagen del cuerpo, la ropa y los objetos que posee o lleva consigo.

Dentro de la aristocracia era común que los pintores más famosos de la época realizaran retratos por encargo, pintores como Rubens y Rembrandt fueron encomendados para hacer esta clase de trabajos. El precio de los materiales y de la mano de obra del artista hizo de esta actividad un lujo al cual no podía tener acceso la mayor parte de la población, este tipo de obras se caracteriza por presentar al personaje en una muestra de opulencia, en el que todos los objetos que formaran parte del cuadro connotarían la riqueza poseída. Como menciona John Berger: “La pintura al óleo era, por encima de todo, una celebración de la propiedad privada” (Berger, 2007, pág. 154)<sup>1</sup> y como se había mencionado previamente, Berger realiza un análisis entre la relación que guarda la pintura y el arte con la publicidad, sugiriendo que el modo en el que vemos va a estar permeado por el conocimiento y experiencias previas.

En el retrato podemos distinguir los rasgos, las muecas, los gestos y la pose como características de la persona retratada, se le asignan valores morales que provienen de las relaciones sociales y las comparaciones que emitimos con las personas y situaciones ordinarias a las que nos enfrentamos cotidianamente. Asimismo, este autor habla de cómo la pintura, antes que la fotografía, era una ilusión de posesión, en ella

se representaban objetos que podían ser consumibles, se encargaba de generar una deseabilidad de los objetos que se podían adquirir, bienes consumibles que celebran la opulencia de su poseedor. El sujeto es representado rodeado de sus objetos, la precisión en el detalle de las texturas y los colores los dotaba de importancia sobre el sujeto, dejando ver que el valor de la persona era por los objetos que le pertenecían, los retratos en los que se engrandecen los objetos que posee el sujeto representado celebran la opulencia.

Como menciona Belting, con el ascenso de la burguesía como clase dominante, el cuerpo burgués reclamó el derecho a ser representado en contraposición del cuerpo noble, el cual era el único que tenía el derecho hasta entonces. El retrato fotográfico, de acuerdo con Freund, fue un producto de la evolución como sociedad: “mandar a hacer el retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban la consideración social” (Freund, 2011, pág. 13).

Se buscaba un medio de representación que se adecuara a las formas industriales de producción y que fuera capaz de exaltar y enaltecer la individualidad, un medio capaz de cumplir con la necesidad de hacerse valer ante el otro y sobre todo ante los círculos que habían conformado los estratos altos de la sociedad. La creciente demanda de los nuevos grupos que ascendían al poder, hizo que las técnicas artesanales como la pintura o los retratos en miniatura fueran poco a poco remplazadas por técnicas mecanizadas, como el fisionotrazo o el trazo de sombras, las cuales eran más veloces y de costo significativamente menor.

En la relación que se establecía entre modelo y creador, el segundo hacía una interpretación del primero y buscaba remarcar los detalles que pudieran enaltecer la per-



sonalidad del sujeto y así como en el retrato pictórico se asignaban valores morales, las poses adoptadas se estandarizan y asumen un significado social, pasan a formar parte de las costumbres y gustos culturales, en donde dependiendo el entorno y el uso que se le dé a la fotografía se tiene preestablecido el carácter que se debe de adoptar ante la cámara. Finalmente, con la creación de la fotografía, se encuentra el medio capaz de cumplir con las necesidades de representación.

A pesar de que en sus inicios el proceso era tedioso y los costos de producción eran altos, por lo que su uso se limitaba a la clase social dominante, el interés que despertó la fotografía permitió que en un corto periodo de tiempo se realizaran grandes avances técnicos que redujeron los tiempos necesarios en las tomas y el abaratamiento de la producción. Con la rebaja en los costos, la fotografía pudo ser accesible para las capas inferiores de la sociedad, cada vez era más común que gente de las clases media y baja pudiera realizar un retrato familiar. Al respecto, Freund menciona que la fotografía “en un principio se vio adoptada por la clase social dominante [...] Y poco a poco, fue descendiendo a las capas más profundas de la media y pequeña burguesía, a medida que incrementaba la importancia de esas formaciones sociales” (Freund, 2011, pág. 24) es decir que, aunado con el crecimiento y facilidad de accesos con el que todas las esferas sociales podrían retratarse, estas mismas encontraban su lugar y definición dentro del nuevo sistema económico.

El capitalismo se afianzaba como sistema económico dominante, cayendo las monarquías y estableciéndose una democracia y la revolución que estos cambios provocaron repercutiría en todos los niveles de la sociedad, incluido el de la cultura. Al establecerse un sistema de clases, se tuvo que buscar un modelo con el cual los sujetos pudieran verse identificados y reconocer sus diferentes funciones, usualmente la clase trabajadora y la mano de obra, no los dueños de los medios.



Fig. 1. August Sander,  
*Hod-carrier, Köln, 1928.*



Fig. 2. August Sander,  
*Washerwoman*, c. 1930,

Con la democratización del medio, se afianzaba un modelo representativo de la clase media y baja, creando una referencia de la imagen de esta creciente clase social y asignándole valores morales y simbólicos. La fotografía logra reducir la idea (sólo la idea) de la brecha que existe entre las capas inferiores con las superiores, todo es digno de fotografiarse, objetos y personas por igual, famosos y freaks encuentran un espacio en este medio.

En este proceso ocurre una inversión en cómo vemos y entendemos la imagen, a diferencia de los retratos pictóricos, en donde a partir de lo conocido se establecían comparaciones del sujeto representado con sujetos de la vida cotidiana, el uso y la función para la cual es requerida la fotografía va a determinar la pose y el comportamiento que se va a asumir al momento de retratarse. La imagen fotográfica impone una autoridad sobre la persona que se retrata, en los retratos familiares la distribución de los elementos que componen a la familia va a tener una jerarquía correspondiente con las imposiciones sociales. Es la imagen la que dicta las tendencias de cómo debemos mostrarnos ante los otros, no se adopta el mismo gesto en una foto con amigos que en una foto familiar, ni la de una *selfie* o una fotografía oficial para algún documento. La explosión de los medios masivos de comunicación termina de invertir este proceso, ahora a es a partir de la imagen y de la apariencia que nos muestran en la publicidad desde donde vamos a definir y asumir qué vamos a llevar, qué significa una cosa u otra y las acciones que nos determinan.

El desarrollo del aparato fotográfico permitió no sólo que la posibilidad de mandar a hacer un retrato fuera accesible para todos, sino que permitió que su manejo requiriera de una menor especialización técnica. Las cámaras no se reservaban a los estudios fotográficos, pasan a formar parte de los objetos de la vida cotidiana. Para Susan Sontag (2013) es en la clase media acomodada en donde encuentra la fotografía un espacio de creación, la actitud “curiosa e indiferente” vuelve a la fotografía una

empresa que pretende documentar una realidad oculta, ser turistas en la sociedad, viajar de polo a polo en los diferentes estratos sociales para capturarlos.

La fotografía provee al fotógrafo de una distancia con el acontecimiento y es esta objetividad la que ha permitido a algunos fotógrafos realizar análisis científicos desde la fotografía, el ejemplo que brinda Sontag es el de los *Retratos arquetípicos* realizados por August Sander (Fig. 1, Fig. 2). Más que científico podemos decir que lo que Sander realiza es un estudio sociológico de la nación alemana, sin pretensión de hacer una crítica o una descripción de las diferentes clases sociales, realiza una serie de retratos sin un proceso de selección específico ya que, según Sontag, partía de la idea que “la cámara inevitablemente revela los rostros como máscaras sociales [...] Todos sus modelos son representativos, igualmente representativos, de una realidad social determinada la propia.” (Sontag, 2013, pág. 65).

Con la imparcialidad y neutralidad de la mirada con la que realiza este trabajo, es que logró hacer un catálogo de los diferentes tipos sociales de Alemania; sin embargo, a pesar de la neutralidad y distancia con la que realizaba las fotografías, sin pretenderlo modificaba y ajustaba el set de acuerdo al rango al que pertenecía la persona: “Los profesionales y los ricos suelen fotografiarse en interiores sin aditamentos. Hablan por sí mismos. Los obreros y desclasados suelen estar fotografiados en un escenario (a menudo exterior) que los ubica, que habla en su nombre, como si no pudiera superponérseles la personalidad definida que se desarrolla normalmente en las clases media y alta” (Sontag, 2013, pág. 66).

En relación con el trabajo de Sander, se puede pensar en un escritor como Honoré de Balzac, francés representativo del realismo del S. XIX, quien en sus obras realiza descripciones minuciosamente detalladas de personajes y lugares, y quien a través de su escritura fomenta en el lector la irrupción de imágenes muchas veces relacionadas

con nociones morales de la época en la que escribía. Todos los elementos que Balzac describe, así como las características físicas de los personajes, su vestimenta, el lugar en el que se ubican o el ambiente, contribuyen a formar nuevos significados, lo que posibilita reflexionar sobre las implicaciones culturales y morales de los personajes, mentalmente nos hacemos a la idea no sólo de cómo viste un personaje, sino de cómo las vestimentas le atribuyen una personalidad.

Un claro ejemplo es la descripción que hace en *Papá Goriot* del personaje de Mme. Vauquer, quien es dueña de la pensión en donde se lleva a cabo la obra, la descripción del personaje transita entre la ropa que utiliza, las acciones que lleva a cabo y el espacio que habita. Al hablar de la pensión y explícitamente de la sala comedor comenta la entrada de Mme. Vauquer al entrar:

Podría decirse que esta pieza se halla en todo su apogeo cuando, hacia las siete de la mañana, el gato de la señora Vauquer entra precediendo a su dueña [...] Su avejentado rostro, grasiento, de cuyo centro brota una nariz como el pico de un loro, sus manos agrietadas, su cuerpo tan parecido al de una rata de iglesia, su busto demasiado pesado y flotante; todo en ella se encuentra en armonía con esta sala que rezuma desdicha [...], toda su persona podría decirse que representa la pensión, así como que la pensión representa su personalidad (Balzac, 1972, pág. 43).

Como Balzac, Sander establece una relación entre los modelos de clasificación de la naturaleza con los arquetipos fijos que clasifican a los sujetos pertenecientes a una sociedad y realiza una catalogación taxonómica, pero propone que los sujetos van a ser distinguidos unos de otros por el entorno y contexto personal que los modifica. Aún sin emitir un juicio de valor, los diferentes estilos que se muestran en los resultados por los

ajustes realizados en el ambiente, hablan de la relación que tienen los individuos dentro del espacio, como la ambientación, la cual también forma parte de las características de cada persona.

Muchos años después del proyecto realizado por Sander podemos observar el trabajo realizado durante más de 20 años por el fotógrafo Ari Versluis y el *profiler* Ellie Uyttenbroek, quienes hacen uso de la fotografía como una herramienta de experimentación al crear un proyecto artístico que surge de un experimento sociológico. Siguiendo un método científico, los sujetos retratados se vuelven un objeto de estudio del funcionamiento de las subculturas y diferentes tipos sociales, retratados de tal manera que remiten a ilustraciones científicas.

En *Exactitudes (Versluis & Uyttenbroek, s.f.)* (Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5), Ari Versluis y Ellie Uyttenbroek se han dedicado, desde 1994, a reconocer los uniformes sociales de diferentes grupos a través de la documentación sistemática de múltiples individuos, los cuales comparten características visuales como el tipo de ropa o el peinado, lo cual los identifica con un grupo, tipo social o tribu urbana. El acercamiento antropológico consiste en el registro de los intentos de la gente por distinguirse asumiéndose dentro de una identidad grupal. Estos grupos se asemejan no sólo por la ropa que utilizan y por las referencias visuales que pueden ser fácilmente distinguibles a primera vista, sino que comparten actitudes e ideas sobre el mundo, ideas a través de las cuales el sujeto quiere ser reconocido.

En sus primeros años, Versluis y Uyttenbroek se centraron únicamente en la escena callejera de Rotterdam, pero a partir de 1998 ampliaron su documentación a diferentes ciudades. Por medio de la observación identifican patrones visuales y el uniforme social de diferentes grupos, a partir de eso, invitan a las personas cuyas características tanto de apariencia como de actitudes y comportamientos se asemejan, para ser fotografiadas. Las fotografías son frente a un fondo blanco, adoptando la

misma pose, en una hoja de contacto de 3x4 retratos, su trabajo, al igual que el de Sanders, no pretende una objetividad científica, sino que permite hacer un estudio antropológico basado en el estilo y la identidad, es un muestrario de diferentes sub-culturas.



Fig. 3. Versluis & Uyttenbroek,  
*1 Gabbers - Rotterdam, 1994.*



En palabras de Versluis: “fashion is a language. It can be a very delicate language, or one that you can shout out loud, and there’s always an identity aspect connected to it” (Clifton, 2012)<sup>2</sup> . En *Exactitudes* la idea de identidad se manifiesta a través de códigos de vestimentas y actitudes compartidas, la ropa y la moda son objetos culturales que pueden ser leídos e interpretados, cuentan con un significado y señalan la manera en la que las prácticas culturales compartidas operan. Dentro del mundo de la moda se hace distinción entre la alta costura y la *fast fashion*, producción pensada para un consumo de las masas, donde las últimas tendencias y las nuevas propuestas y estilos que suelen desarrollarse dentro de los circuitos cerrados, devienen rápidamente en versiones más asequibles a las que cualquiera puede tener acceso. La *fast fashion* provoca que un objeto considerado como único se multiplique y deje de tener un significado distintivo, por lo cual, Versluis y Uyttenbroek se preocupan por evitar las modas pasajeras, concentrándose en cómo la selección de la ropa y de un estilo es la representación de una persona en un momento específico de su vida, por lo que, más allá de sólo ropa, involucra la ideología que a estos objetos se les ha conferido.

A diferencia del proyecto de Sander, quien parte de un general a un individual, Versluis y Uyttenbroek realizan una clasificación a partir de la observación de características de varios sujetos individuales, quienes buscan una manera de distinguirse de entre la multitud y terminan siendo clasificados dentro de un general. Ubicados en otro contexto social, toman en cuenta que la identidad está influenciada por parte de otros agentes culturales como la moda, los medios de masas, las películas y el cruce de las diferentes culturas y el sistema económico por lo que terminamos asumiendo a través de la vestimenta y de los objetos la identidad de la persona. Aquí la mirada objetiva que pretendía Sander, la cual se ve mermada por el cambio en el fondo y en el objeto, es erradicada por una mirada clínica en la que los sujetos de estudio adoptan una misma pose y cualquier referente en el espacio queda eliminado.



Fig. 4. Versluis & Uyttenbroek, 2. *Casual* Queers-Rotterdam, 1995.

Lo que este trabajo deja claro es cómo en esta sociedad podemos asumir la identidad de una persona a través de la imagen que nos presenta, de su vestimenta y de lo que esta conlleva, es decir, las características ideológicas detrás de estas. El juego de la moda no es inocente, la elección que realizamos de nuestro estilo va a ser un determinante de cómo queremos ser reconocidos ante el otro.

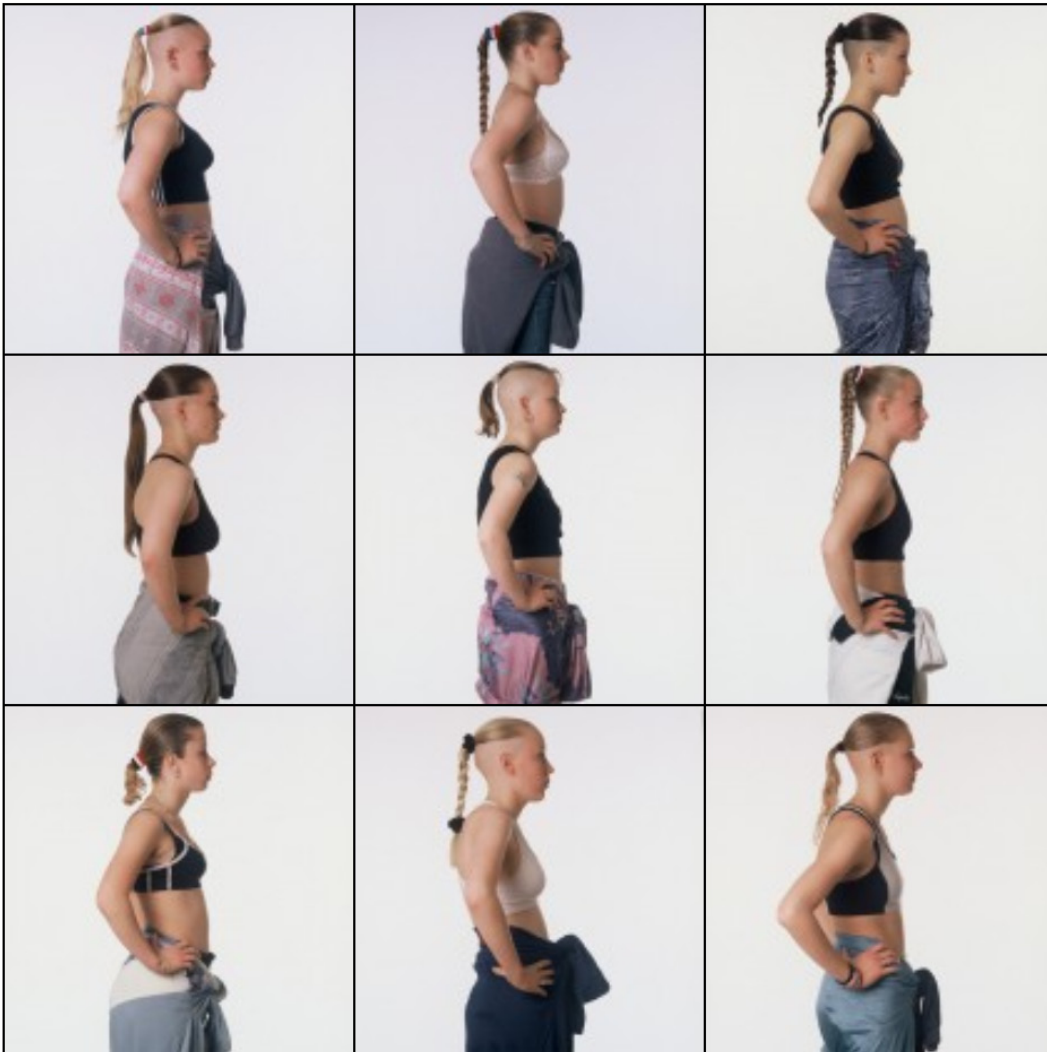


Fig. 5. Versluis & Uyttenbroek, 3. *Gabber-bitches* - Rotterdam, 1996.

# Notas

1 Este autor le da una prioridad a la pintura al óleo sobre otras técnicas como la escultura por la capacidad que está proporciona para mostrar texturas y su potencialidad de ilusión.

2 “La moda es un lenguaje. Puede ser un lenguaje muy sutil o uno estridente, y siempre estará conectado con aspectos de la identidad” [traducción libre].



## 2.4.2

# El huevo o la gallina.

El retrato usualmente se compone de una fotografía en la que se muestra el rostro de alguna persona, a lo que Joan Fontcuberta añade: “Nos empeñamos en que el rostro humano es el espejo del alma, el lugar a la vez más íntimo del sujeto, la pantalla en la que se funde interioridad psicológica con las coerciones a que le somete la vida pública” (Fontcuberta, 2010, pág. 21). Cuando nos enfrentamos ante una cámara se construye un puente entre lo que creemos ser y lo que queremos ser, inicia un juego entre el deseo y la realidad, modificamos nuestros gestos, nos peinamos, sonreímos, es decir, adecuamos nuestro aspecto físico para que lo que quede capturado en la toma fotográfica sea aquello que queremos que el otro vea de nosotros. Estas ideas han sido desarrolladas ampliamente, ya Roland Barthes, en sus ensayos sobre la fotografía había hablado de cómo la pose es en sí una transformación del sujeto retratado en imagen.

Pero ¿qué pasa cuando en la imagen no está presente un cuerpo? En *Retrato ausente* de Manuel Álvarez Bravo (Fig. 6) podemos observar una imagen en blanco y negro, y en el centro, un vestido colocado sobre una silla. El juego que se suscita entre la imagen y el título *Retrato ausente* deja entrever las discusiones a las cuales se puede someter el retrato como representación de lo que es un individuo. Si se le presta atención a la obra general de Álvarez Bravo, encontramos una clara relación entre título e imagen, así como Octavio Paz, citado por Sheridan (2006), anota sobre esta obra:

A veces la imagen fotográfica se basta a sí misma; otras se sirve del título como de un puente que nos ayuda a pasar de una realidad a otra. Los títulos de Álvarez Bravo operan como un gatillo mental: la frase provoca el disparo y hace saltar la imagen explícita para que aparezca la otra imagen, la implícita, hasta entonces invisible (Sheridan, 2006, párr. 9).

Los títulos asignados a cada fotografía no mantienen la misma relación que existe entre la fotografía periodística con el pie de foto, sino que uno complementa al otro, existe un diálogo entre el ir y venir, entre la mirada y el sentido, la correspondencia entre estos dos lenguajes genera tal armonía que nos lleva a preguntarnos ¿qué fue primero? ¿El título o la imagen? En *Retrato ausente*, podríamos decir que existe otra imagen latente, el vestido, objeto percedero dentro de la historia, remite a una época distinta, la disposición que tiene sobre la silla evoca a un vestido ocupado por un cuerpo, a una acción realizada por algo o alguien que se encuentra fuera del cuadro, los objetos cumplen con una función metonímica, advierten la presencia de un sujeto, una presencia invisible, el juego entre la ausencia y la presencia de un sujeto.



Fig. 6. Manuel Alvarez Bravo , *Retrato ausente*, 1945.



Cuando Barthes se describe en la búsqueda para volver encontrar a su madre dentro de las fotografías, menciona cómo en algunas el reconocimiento que hacía de ella (sobre todo en las fotografías previas a su nacimiento) era a través de los objetos que portaba en el momento de la fotografía y que él lograba identificar dentro de los espacios que su madre ocupaba: los objetos sobre su cómoda, sus bolsas, almohadillas. La reconocía diferencialmente, no esencialmente, pero sin embargo encontraba dentro de los objetos algo de ella con lo cual era capaz de identificarla.

Para Barthes, el *punctum* es el detalle en la imagen que provoca una respuesta en el espectador, es esa punzada que hace a una imagen más relevante que otra, “es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella” (Barthes, 2011, pág. 94) es algo que se despierta en el espectador, algo de lo cual el fotógrafo al momento de realizar la toma no estaba consciente, una fracción de la imagen que habla directamente al espectador. El *punctum* es la parte que el espectador agrega a la fotografía, dotándola de un sentido especial, a diferencia de lo que denomina como *studium*, que es el simple interés y reconocimiento de aspectos generales, de la comprensión del contexto de la fotografía, lo que puede generar un agrado o un desagrado, así como la comprensión del sentido con el cual el operador la realizó.

El *punctum* tiene una fuerza metonímica.<sup>1</sup> La metonimia es una figura retórica en la que se sustituye el signo por la cosa significada, es una relación de contigüidad, y dentro de la fotografía, Dubois explica que la expansión (más que como fuerza) metonímica suplanta la presencia de un objeto o de un ser por la imagen de este: “restituye la presencia física del objeto del ser única hasta en la imagen. Presencia y ausencia, se afirman el uno al otro.” (Dubois, 2010, pág. 77).

Esta situación respecto a la dicotomía de ausencia-presencia, es algo en lo que Dubois va a insistir a lo largo de su análisis sobre la fotografía.



Fig. 7. Cindy-Sherman,  
*Untitled-Film-Still #21*, 1977.



Fig. 8. Cindy-Sherman,  
*Untitled-Film-Still #2*, 1977.

Uno de los grandes temas en la discusión sobre la fotografía, en el periodo que se conoce como posmodernidad, es la pérdida de referentes. La analogía entre la imagen del cuerpo y el ser humano se convierte en una de las temáticas dentro de las obras artísticas en las que cualquier referente era rechazado de entrada porque el significante ya no significaba nada, la realidad era suplantada por el simulacro y las imágenes se transformaban en realidades. Como dice Fontcuberta, esta ruptura conlleva a la idea de que ya no es necesaria la imagen de un cuerpo para referirse a una persona, la construcción puede ser de manera puramente intelectual y presenta como ejemplo la serie de *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman (1990). Es importante remarcar que el trabajo de Sherman no es en sí fotográfico, si bien hace uso de este medio, en palabras de Fontcuberta: “para Sherman la fotografía supone simplemente un registro contingente de la experiencia artística, desprovista de un valor autónomo y significativo en cambio en tanto que ilustración de un discurso artístico” (2010, pág. 45).

La fotografía en el trabajo de Cindy Sherman no es un puente entre el objeto y el sujeto, sino una herramienta que permite remarcar la inexistencia de una distinción entre estos, nos transformamos en objetos culturales basados en modelos que nos preceden, nos inventamos a partir de los moldes y las formas culturales que nos son impuestas.

En 1977, Sherman inició el proyecto de *Untitled Film Stills* (Fig.7, Fig. 8), una serie formada alrededor de 70 imágenes fotográficas en blanco y negro que rememoran las imágenes publicitarias hechas en los sets de filmación de Hollywood y el cine europeo de los años sesenta y cincuenta. En el ensayo introductorio Arthur Danto argumenta que Sherman se apropia de un género de *fotografía de trabajo*, como denomina Danto a los *stills*, para hacerlos propios en un proyecto artístico. Los *stills* son una de las maneras utilizadas por la industria cinematográfica para promocionar las

películas, la característica de este tipo de promocionales es que no son un fotograma de la película, ni una documentación de los actores en el set durante la grabación, sino que debe de existir una narrativa relacionada con la película, la cual sea lo suficientemente atrayente para generar en los transeúntes el interés de gastar su dinero en una sala de cine.

Cuando observamos una imagen, reconocemos los objetos que en ella se encuentran, estos generan una reacción en nosotros, la reacción que se dispara ante esta interacción constituye una conciencia cultural, es decir, se forma una conexión cognitiva y espiritual con una comunidad, esto es parte de lo que significa pertenecer a una misma cultura, ser remitidos por los objetos y las imágenes a una misma sensación. Al formar parte de una de las herramientas en la cultura de masas, la fotografía se encarga de normalizar esta clase de imágenes para que puedan ser absorbidas y asumidas por los espectadores, las poses y el entorno se estandarizan en el gremio, lo cual les permite ser legibles por todos los integrantes de una cultura, de esta manera, las imágenes utilizadas en los *stills* son rápidamente estandarizadas y absorbidas por el público:

It is widely appreciated that the movies penetrate our consciousness of ourselves and define the narratives in terms of which we see our lives. So the stills are a natural way to represent ourselves. In any case, as we shall see, there is a powerful identification between the viewer and the subject of the still, as if the movie were about ourselves (Danto, 1990, pág. 9).<sup>2</sup>

Y es a partir de esto que Sherman desarrolla su proyecto, haciendo uso de este lenguaje y de lo que conlleva en la creación de las subjetividades, la utilería, los cambios de ropa, cambios de escenarios y todo el ambiente generado en estas fotografías hacen casi imperceptible distinguir que se trata de una

misma persona y es a través de la imagen de los objetos que podemos modificar lo que interpretamos y cómo la concebimos. Aunque sea la misma artista la que está siendo fotografiada esto no quiere decir que sean unos autorretratos, ya que ella no es más que una interpretación, es *The Girl*, quien interpreta el papel en una película barata y la cual es parte de una identidad que se comparte con todas las mujeres que conciben su vida diaria como la de una película. *The Girl* es eso que se involucra en la creación de las subjetividades, es esa ideología implantada por la cultura dominante a la cual está arraigada y con base en la cual construimos nuestra identidad.

A pesar de que los personajes y los escenarios puedan parecernos familiares, los *stills* de Sherman son enteramente ficticios -en el sentido de que no provienen de ninguna película o imagen en específico- y representan los clichés (ama de casa, mujer trabajadora, chica en apuros, etc.) que están profundamente incrustados en el imaginario cultural. Mientras que las fotografías pueden ser apreciadas de manera individual, su verdadero significado se puede apreciar en la infinita variación de identidades entre una fotografía y otra. Como conjunto, los *stills* exploran la complejidad de representación en un mundo saturado de imágenes, en donde lo cultural se presenta como un filtro de imágenes (fijas o en movimiento) a través de las cuales vemos el mundo.

# Notas

1 Metonimia es una figura retórica de pensamiento que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que existe una relación de contigüidad espacial, temporal o lógica por la que se designa el efecto con el nombre de la causa (o viceversa), el signo con el nombre de la cosa significada, el contenido con el nombre del continente, el instrumento con el nombre del agente, el producto con el nombre de su lugar de procedencia, el objeto con la materia de que está hecho o lo específico con el nombre genérico.

2 “Es ampliamente conocido que las películas penetran en la conciencia de nosotros mismos y definen la narrativa en los términos a través de los cuales vemos nuestra vida. Los stills son la manera natural de representarnos, en cualquier caso, como veremos existe una identificación entre el sujeto del still como si la película se tratase de nosotros” [traducción libre].

## 2.4.3

# Arqueologías del presente

Para esta investigación es de suma importancia hacer una revisión del trabajo de Sophie Calle, o específicamente el proyecto de *L'Hotel* (Fig.9, Fig. 10), el cual es un referente directo del proyecto que aquí se presentará. Sophie Calle, así como Sherman, no podría ser definida como fotógrafa, si bien hace uso de la fotografía como un medio, su trabajo se acerca más al performance.

En *Leviatán*, Paul Auster hace un homólogo de Sophie Calle con el personaje de María:



Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podía exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir su vida exactamente como deseaba vivirla [...] su tema era el ojo, el drama de mirar y ser mirado (Auster, 1992, págs. 36-38).

Para María, la obra siempre parte de una idea o una vivencia personal con la cual se compromete, la lleva a cabo y le da un seguimiento hasta las últimas consecuencias, y durante este proceso lo registra de manera fotográfica.

La serie *L'Hotel* es una documentación del trabajo temporal que aceptó la artista como recamarera en un hotel de Venecia durante un periodo de tres semanas, en el cual se le asignaron doce habitaciones, mientras realizaba sus deberes de limpieza se dedicó a examinar las pertenencias de los huéspedes y observar los pequeños detalles de la vida.

La obra es una serie conformada por veintiún dípticos que comprenden texto y fotografías, toda la serie mantiene una unidad de formato dividido en dos marcos, uno el que contiene el texto dividido en columnas y una fotografía a color, y en el otro las fotografías en una cuadrícula de 3x3. El texto que acompaña las fotografías forma parte del diario que la artista mantuvo durante su estancia como recamarera, en el cual se mezclan observaciones reales así como la interpretación que la artista agrega.

Todos los textos en la serie comienzan con la fecha de entrada a la habitación, a lo que sigue la información sobre qué cama(s) fueron utilizadas, una lista de los objetos que se pueden ver dentro de la habitación y, finalmente, el registro de las actividades realizadas por la artista adentro del cuarto. Pero Calle no se detiene aquí, realiza una intromisión en las maletas, los roperos, y los cajones, usa la ropa, se perfuma, lee los diarios y husmea entre los papeles.

En esta propuesta plástica, los objetos funcionan como una huella del paso de una

persona por un espacio, recolecta pistas para construir a una persona que se encontró en ese espacio, en palabras de Auster, este proyecto “era una arqueología del presente, por así decirlo, un intento de reconstruir la esencia de algo partiendo únicamente de mínimos fragmentos: un trozo de un billete, una media rasgada, una mancha de sangre en el cuello de una camisa.” (Auster, 1992, pág. 36). Sin interés por generar ninguna interacción con la persona, con el sujeto de estudio, la artista lleva a cabo un trabajo arqueológico, en el que describe e interpreta, reconstruye a partir de las evidencias la historia posible de los individuos que habitaron ese espacio. Se reconoce una presencia que precedió el espacio, los objetos inertes reaniman la ausencia cuando alguien ajeno interactúa con ellos a través de la fotografía. Nuevamente nos encontramos con el juego fotográfico de la ausencia y la presencia.

Dubois nos dice:

Lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una relación -dada como inevitable, existencial, irresistible- del afuera con el adentro, que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una presencia virtual, como ligada consustancialmente a algo que no está allí, que ha sido apartado pero que se revela como excluido [...] toda fotografía, por la visión parcial que nos presenta, se duplica necesariamente con una presencia invisible (2010, pág. 160).

En el juego del espacio dentro de la fotografía, en la cuestión del encuadre, se toma una decisión, la decisión del plano, del espacio que va a formar parte de la imagen y se realiza un corte el cual excluye e incluye los elementos que la conforman. Tanto en la serie fotográfica de Sophie Calle como en *Retrato ausente* de Álvarez Bravo, nos enfrentamos a la ausencia de un cuerpo; sin embargo, el cuerpo está presente en tanto que los objetos que vemos forman parte de las acciones que estos llevan a cabo. La fotografía es una sustracción del espacio, se toma las cosas que están regadas, las cosas que ya ocupaban el espacio.



ROOM 44

Thursday February 17, 1981. 10:00a.m. I go into room 44. Just one unmade bed, on the left. On the luggage stand is a nylon traveling bag, locked with a padlock. In the bathroom, cosmetics, a bottle of J'ai osé eau de toilette, black stockings, and a pair of white panties which I am trying. I think of the man who stayed in this room yesterday with the same sense of privacy, he who slept in the right-hand bed. Floating images of a missed encounter.

Wednesday 18, 10:30a.m. She wears green pajamas; they've been left on the pillow. On the table, some Kleenex and a book, *Tropique 80*. She's taken a bath. The room is still put as clean, empty. I spray myself with perfume, put on some of her make-up, clean the room, and leave.

Thursday 19, 1:00p.m. The "Do not disturb" sign is still hanging from the door handle when I leave work.

Friday 20, Saturday 21, Sunday 22, Monday 23. The same situation; impossible to go in.

Thursday 24, 11:00a.m. This time the two beds are unmade. On the left-hand pillow, the green pajamas. The person on the right sleeps without a pillow; in its place there is a mouse nightshirt with pink flowers, carefully folded. The mirror between the two screens on the wall which faces the bed has been taken down. I find it in the wardrobe and put it back in its place. On the floor is a vase with flowers. The room has come to life. On the bedside table to the left, a microscope, a polygrammometer. On the right, a rosary and a bottle of mineral water. The bathroom is packed: curlers, bath cap, sanitary towels, creams, lotions... perfume, *John Walker* by Burbank. In the wardrobe I find an electric blanket, dresses - almost all of them evening dresses, some clothes in imitation leopardskin, a bright red nylon bag, a Venetian mask...

Wednesday 25, 11:15a.m. The rolled roses are in the wastebasket and the mirror is still hanging on the wall. The night clothes are in their respective places: the green pajamas on the left, the mouse nightshirt on the right. Today, I dig around. In one suitcase I find English

crackers, bandages, syringes. In the other, more crackers. And in a black handbag, a diary with only two addresses in Rome in the address section, under R and S, and for February 29, the words: "Amaretti, spagna" (cookies, sponge cake).

Thursday 26 and Friday 27: "Do not disturb."

Saturday 28, 11:30a.m. I am short on time. I make the bed. Apparently nothing in the room has changed.

Sunday March 1, Noon. They have left. The only traces of their stay: Nescafé and crackers in the wastebasket. There is the smell of smoke. The future occupants' luggage has already been brought into the room.



Fig. 9. Sophie Calle, *L'Hôtel, Chambre 44*, 1981.



R O O M 4 7

Sunday February 22, 1981, 10:00a.m. I go into 47. All the beds are unmade: the double bed, the single bed, and the small fold-up bed. The first thing I notice are four pairs of slippers: two pairs for adults, two for children. There is French toast on the table, a bedcover hanging from a handle on the chest of drawers. On the right-hand bedside table: a book on legal and facial research companies and some Marlboro in the drawer. On the left-hand one, a guide to French hooks and, in the drawer, some Tampax. At night, he wears light cotton green pajamas, and she, a blue *bonnet* nightie. There's a suitcase on the floor. Inside it I find several plastic bags filled with medications and a book, Venice et ses trésors d'art. On the luggage stand, a second suitcase. It's full. I don't go through it. I just look. I am already bored. In the wardrobe: two pairs of trousers, a mauve sweater, a mauve skirt, three pairs of *Emmanuelle* leggings, red, black, and pale blue. Only the bright-colored slippers cheer up the room. At the foot of the night table, a leather bag containing two Swiss passports (they are a married couple living in Geneva; I just note that she is of medium height with dark eyes and brown hair and is of

medium height with blue eyes and brown hair), a sheet of paper with a few typewritten lines: "Amazing Venice. You dream of it all these years and then one day, you're off to the City of Doges which you think you already know after all you've read and seen and heard. The most striking thing is probably the silence. No sound of cars, motorcycles or anything else. You can hear people talking in the street. There's no shaking around. In fact, that is impossible: how no one can run through these narrow, winding streets, constantly cut off by stairways and bridges. In this city, you either walk or do nothing. It is therefore wise to bring comfortable shoes and a Confamil' street..." Further down, these handwritten words: "Glossaire: non bed. Country: fantasia. Goodie ride: worth it."

Monday 23, 9:45a.m. The bathroom is messier than yesterday. They took a bath. The towels are piled up in the bidet. The cigarette pack is unopened. The book on Venice, taken out of the suitcase, is now set on the bedside table. Next to it, I find four postcards written in French: views of the city. The first is addressed to Mr. and Mrs. D. in Geneva:

"Greetings and warm regards. See you soon. The S. family." The second is to the G. family in Barcelona: "Everything is very beautiful here. No word you warm regards. See you soon. The S. family." The third is to the C. family in Barcelona: "Dear all, Venice is very beautiful. Every corner is a little work of art. Tomorrow, God willing, we go to see the surrounding islands. Hugs. The S. family." Lastly, the fourth one, addressed to the B.s. in Geneva: "Everything is very beautiful here but it would be even more so if we were enjoying it together as a family. See you soon. The S. family." In the wastebasket I find a postcard sent in a single piece. It is of the same scene as the one addressed to the B.s. and is addressed to those same. Only the text is different. One could read: "Everything is very beautiful here but it would be even more so if we were enjoying it with you. See you soon. The S. family."

Tuesday, 24, 10:30a.m. They are going to leave. The suitcases are packed. They are set in front of the door. They have behind the bedcover, which is hanging limp, and stale biscuits.



Fig. 10. Sophie Calle, *L'Hôtel, Chambre 47*, 1981.



# 3.

## Retratos de Hotel

*Retratos de hotel*, propuesta plástica que nombra este trabajo de investigación, es la continuación y la culminación de tres propuestas fotográficas previas, las cuales habían explorado la relación del individuo con el espacio y el individuo con sus objetos. Un proceso de investigación práctico que se compone por: *Visitantes*, *Soledad(es)* y *Un cuarto*, que sirven como un preámbulo, en el cual las ideas y conceptos se fueron concretando para llegar a la realización de *Retratos de Hotel*. La experiencia durante el proceso terminó de aclarar las líneas sobre las cuales se habían construido los proyectos anteriores, conjuntaba las inquietudes que habían girado alrededor de este quehacer artístico, induciendo a una reflexión teórica que cuestiona la forma en la que construimos la identidad, tomando en cuenta tres ejes principales: el espacio arquitectónico, los objetos y construcción del individuo.

*Retratos de Hotel* es una serie de retratos conformados, cada uno, por varias fotografías, cada conjunto mezcla los registros que fueron obtenidos durante el periodo de un mes trabajando como recamarera en un hotel del Centro Histórico de Morelia, Michoacán; durante este periodo, al realizar las actividades de limpieza de las habitaciones, se documentaron los objetos de los huéspedes de las habitaciones ocupadas, con la intención de que, a partir de los objetos dentro del espacio y sus características específicas, pudieran identificarse rasgos y claves con los cuales construir el retrato de un personaje, ya sea real (la documentación de un huésped que sí hizo uso de las instalaciones) o ficticio (construido a partir de los fragmentos de diferentes habitaciones y personas).

Las primeras dos propuestas plásticas: *Visitantes* y *Soledad(es)* se llevaron a cabo en lugares que estaban previamente habitados, no sólo eran propiedad de los sujetos, sino que estaban singularizados, en uno era el registro de la acción de habitar lo habitado, en el segundo, como el cuarto de las personas, el espacio individual es un reflejo de la persona misma, cómo este lo decora y modifica, un toponálisis. En los siguientes proyectos, incluido *Retratos de Hotel*, el escenario en donde se llevaron a cabo tenía como eje central la habitación de hotel y aunque no se realizaron en el mismo hotel, la idea era que se representaran este tipo de habitáculos: espacios neutros, particulares y al mismo tiempo públicos, así como las maneras en las que el individuo se agencia de los elementos fijos para rehacer el espacio a su manera.

El primero de estos proyectos, *Visitantes* (Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13), ocurrió durante un periodo de casi cuatro meses en largo viaje por diferentes ciudades europeas que realice acompañada de una entrañable amiga. En la mayoría de las ciudades que visitamos, nos alojábamos en casa de semi-desconocidos (conocidos de alguien que nos recibía y con quienes estaré siempre agradecida) que de buena gana nos prestaban un sillón, una colchoneta, a veces un cuarto o un simple rincón en el cual podíamos

encontrar un refugio. Durante este periodo llevé a cabo dos procesos que de alguna manera surgen de la misma naturaleza, uno era un reconocimiento del otro que nos recibía y el segundo fue la necesidad por encontrar un lugar que me fuera propio, un refugio en el cual pudiera encontrar comodidad y descanso, un aterrizaje de todas las experiencias extraordinarias, y donde pudiera llevar a cabo las pequeñas acciones de la vida cotidiana. Por mínimo que fuera, necesitaba generar un vínculo en estos lugares ajenos, poder ser quien soy sin la mirada del otro, fuera del espacio público. Intenté llevar un registro del antes y el después de los espacios, una primera fotografía del espacio tal como nos era dado y una segunda en la que nuestras cosas lo habitaban. Ya fuese que nuestra estancia fuera por un periodo largo de tiempo o únicamente unos cuantos días, los objetos que llevaba conmigo desempeñaban un papel importante, era a través de estos con los que me apropiaba del espacio: la manera de acomodarlos, sacarlos de la maleta y doblarlos en un rincón, acomodar mis cosas en el baño.



Fig. 11. *Visitantes 1*, 2011.



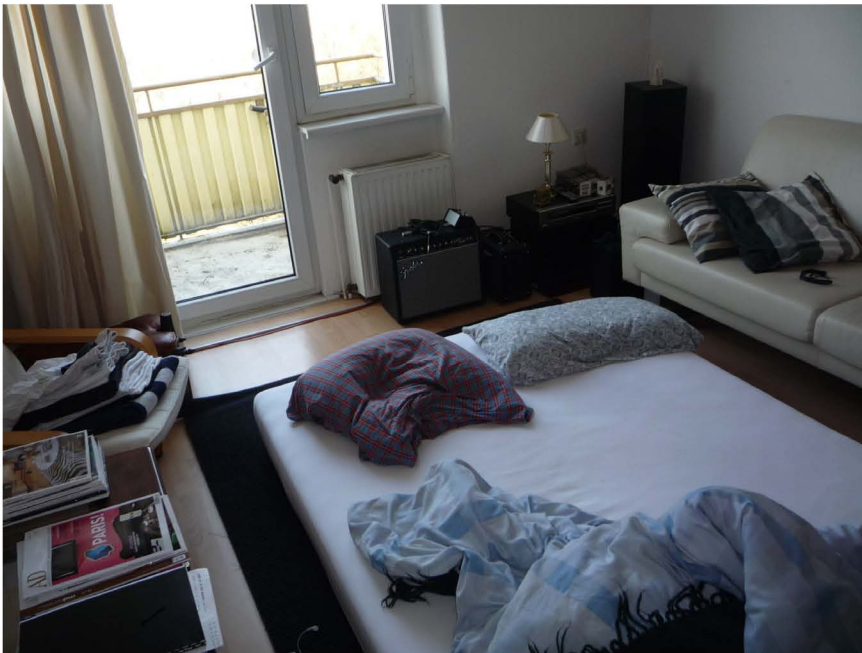


Fig. 12. *Visitantes 2*, 2011.



Fig. 13. *Visitantes 3*, 2011.

Cuando irrumpía dentro del espacio privado, podía encontrar dentro de estos habitáculos, huellas de las personas, escudriñaba los rincones, observaba los objetos, las fotos, la cocina, las alacenas, para recabar información de estos individuos, hacía una lectura del espacio a partir de los objetos que contenía, construía en mi mente a los sujetos, los dotaba de una historia y esto me facilitaba la tarea de conocerlos, así de cómo tratarlos y cómo comportarme.

*Soledad(es)* (Fig. 14, Fig. 15, Fig. 16) fue una aproximación para poder entender más a fondo cómo es que se establece el vínculo entre el sujeto y los espacios, en específico un espacio tan íntimo como la habitación propia, ese lugar que hemos definido como el *privado individual* dentro del espacio *privado familiar*. Consta de una serie fotográfica en la que retraté a diferentes amigos en la intimidad de su cuarto y en cómo llevaban en este sus quehaceres diarios cuando no estaban con nadie más, cómo son cuando son en soledad.



Fig. 14. *Soledad(es)*  
Ricardo, 2012.



Fig. 15. *Soledad(es)*  
Simone, 2012.



Fig. 16. *Soledad(es)*  
Maseko, 2012.

Aquí la habitación funcionaba como un reflejo interior del individuo, quien modifica su espacio y lo construye para sí mismo. La habitación, según expone Bachelard, es una referencia en el espacio mental del recuerdo como el espacio más íntimo, en donde albergamos nuestros más profundos anhelos y deseos, el lugar al que queremos regresar.

El resultado fue un estudio topológico de la intimidad de un grupo específico de individuos, todos amigos cercanos míos con los que la relación previa sesgaba la manera en la que yo veía estos espacios. De igual manera, la presencia de la cámara no permitía que la manera en la que desempeñaban sus actividades cotidianas, fuera completamente natural.

¿Qué tanto se podía saber de la identidad de una persona con las variables sujeto-objeto-espacio? El interés por la relación que establecían los sujetos con sus objetos dentro de los espacios que les eran propios o prestados, persistía en *Un Cuarto y Retratos de Hotel*, pues modifiqué la variable del escenario, ahora ya no sería un espacio singular, sino que quería observar cómo desde un espacio neutro, sin un dueño reconocible, el individuo se aproxima al espacio, de qué manera las condiciones de este modifican la forma en que lo experimentamos. El cuarto de hotel se transmuta en un set, una puesta en escena en la que el individuo debe modificar a su antojo para volverlo suyo.

El tercer proyecto, *Un cuarto*, (Fig. 17) es una serie que planteaba una simulación de una mudanza a una habitación de hotel. Invité a unx amigx a que hiciera una selección de los objetos que llevaría consigo a una mudanza, ya fuera por su valor sentimental o por el nivel de utilidad dentro de su cotidianidad. La finalidad fue la de observar y registrar cómo llevaba a cabo el proceso de desenvolvimiento en una habitación cuya característica neutra invita a poder manejar los elementos presentes, a resignificar la

habitación, apropiarse de ella para sentirla propia. Las fotografías realizadas consistieron en una serie que mostraba, paso a paso, cómo la persona iba colocando los objetos dentro de la habitación y cómo el espacio se iba transformando para vincularse con la persona, para expresar algo de ella.

Puesto que la intención estaba más enfocada en el vínculo entre la persona y los objetos, las condiciones del espacio y las particularidades fueron relegadas a un segundo plano y se seleccionó un hotel de bajo costo en el Centro Histórico de la Ciudad de México. El resultado final dejó ver cómo el espacio cobraba un peso importante en la imagen: la luz, el color verdoso de las paredes o el mobiliario anticuado hacían del espacio un lugar inhabitable, el cual, de no ser por el bajo costo y debido al abanico de posibilidades en la industria hotelera, no figuraría dentro de las primeras opciones de nadie. Este ejercicio, que ya encaminaba al que compete a esta investigación, tuvo como resultado encontrar en la habitación de hotel el escenario para mis inquietudes.

A pesar de que estos primeros tres proyectos no se hayan concebido en relación el uno con el otro sí sentaron las bases conceptuales que se implicaban y se relacionaban entre sí. Ya en *Nómada* estaba latente la idea de la construcción del sujeto a partir de la forma en la que vive, así como la inquietud por el acto de habitar como un mecanismo de vinculación, una forma de reconocimiento dentro de un espacio; en *Soledad(es)* se buscaba adentrarse en la relación íntima del sujeto con el espacio, percibiendo a la habitación como el refugio más alejado de la esfera de lo social, en el que la persona pueda sentirse libre de ser sin la presión de una mirada ajena; por su parte, *Un cuarto* reflexionó sobre qué tanto se modifica el ambiente de una habitación a partir de los objetos personales.



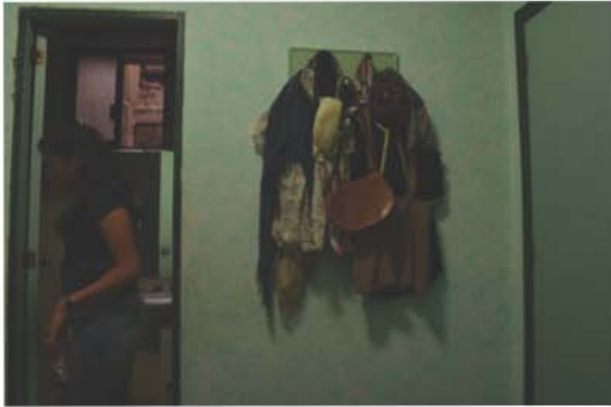


Fig. 17. *Un cuarto*, 2013.



En *Retratos de hotel* la habitación ya no funge como escenario sino como un actor más. En esta nueva situación la persona que pasara por este espacio no sería un conocido, no se le indicaría qué tenía que hacer, yo no tenía ningún control sobre la variable individuo, ni sobre las acciones que este realizara, mi participación era pasiva, sería únicamente en el momento de la captura fotográfica. Todo lo que ocurrió dentro de las habitaciones fue marcado por el encuentro espontáneo entre el sujeto y la habitación.

Si bien el resultado de este proyecto sirvió como punto de partida para desarrollar un trabajo de investigación teórico, existieron motivos ulteriores que encaminaron a su creación. La realización surgió de la decisión de adquirir un trabajo durante una temporada vacacional y la posibilidad, gracias a conexiones familiares dentro de la industria hotelera de Morelia, para poder obtener un trabajo en este hotel sin que se cuestionaran los motivos de mi contratación. En un inicio la idea del proyecto no estaba muy clara: quería retratar las cosas de las personas, pero conforme fueron pasando los días, se concretó qué era a lo que quería llegar, quería descubrir quienes eran los que pasaban por ahí, construía en mi mente a las personas para las cuales limpiaba, inventaba sus itinerarios y sus estilos de vida. Ya no eran únicamente los objetos sino las acciones implícitas en estos, la forma en cómo ocupaban el espacio y hacían que cada una de las habitaciones, aunque arquitectónicamente similares, se transformaran con cada huésped que la ocupaba.

Sobre habitar se ha explicado que es la forma mediante la cual el sujeto se reapropia del espacio, de cómo lo vive. El encuentro entre el sujeto y la habitación resulta una conjunción de experiencias donde se puede decir que el sujeto deviene espacio y espacio deviene sujeto, se le atribuye a uno características del otro y se transmutan. Habitar un espacio es quitarle el elemento pasivo de mero contenedor, habitar es

hacer algo con el espacio. Deleuze y Guattari hablan de escribir como devenir pero no devenir escritura sino que se deviene aquello sobre lo que se escribe, cuando se logra devenir -dar un sentir a la habitación- es en el encuentro de un sujeto con lo no-humano, en este caso una habitación de hotel. Al habitar el cuarto de hotel se conjuntan dos experiencias que se implican mutuamente, por un lado el sujeto que habita deviene espacio y por otro, el espacio deviene sujeto, haciendo de la habitación un contenedor de esta experiencia.

El cuarto de hotel y el sujeto se implicaban mutuamente, de ahí que si en el cuarto se podía identificar a un individuo, la representación podía catalogarse como un retrato. Comúnmente, y como se ha expresado en este texto, el retrato se define como: “Pintura o efigie principalmente de una persona; fotografía de una persona; descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas y morales de una persona; aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa; combinación de los rasgos externos e internos de una persona” (RAE), en tanto que como género artístico suele ser la expresión plástica de una persona, usualmente en este tipo de representaciones predomina la cara, las facciones y los gestos que remarquen la actitud y esencia de la persona, su identidad.

En el segundo capítulo se han presentado algunos ejemplos de artistas como Cindy Sherman, Sophie Calle y otros, cuyos trabajos son un reflejo desde lo artístico y no sólo desde lo fotográfico, en donde la imagen del cuerpo humano, de lo que significa ser y cómo lo representamos es puesto en duda ya que nuevas formas se humanizan y se les dota de un valor a los objetos, a las acciones y a los lugares, mientras que el cuerpo se vuelve una masa a la que hay que darle forma a partir de estas.

Estos artistas han explorado el retrato no desde una manera convencional exclusivamente antropomórfica, sino que han ahondado en la manera en cómo se percibe un

individuo dentro de su espacio, de cómo influyen aquellas cosas que nos rodean y que forman parte de uno mismo y pueden hablar por uno. En esta propuesta se toman estos preceptos para presentar una serie de retratos sin rostro o corporeidad, las personas que se representan se asumen a través de las evidencias de su encuentro con la habitación y los retratos se construyen a partir de las actividades que las personas realizaron, las imágenes describen acciones y maneras de ser dentro de una habitación, dentro de un espacio íntimo y personal.

Para la construcción de los retratos se tomaron en cuenta varios factores, uno de ellos se estableció por el tipo de lugar, pues al conocer el espacio y sus características particulares, es más fácil reconocer la clase de personas que lo ocupan; otro factor en juego fue el de los objetos y las cualidades que se les pueden atribuir, así como el tipo de usuario al que están enfocados; por otro lado, se tomó en cuenta la distribución de los objetos en el espacio y qué adjetivos calificativos pueden surgir a partir de estos. La consideración de los factores mencionados fue lo que permitió describir a una persona, darle una identidad a un sujeto que habitó el cuarto. Los objetos dentro del espacio funcionaron como evidencia de las acciones realizadas por el individuo que pasaba por ahí, la forma en que lo habitaban.

El espacio en el que se realizaron las fotografías de esta serie brinda ciertas características particulares que permiten delimitar el tipo de personas que podrían hacer uso de las instalaciones, proporciona un prototipo de los personajes que es posible construir. Además de estos atributos generales brindados por el lugar, los objetos que ocupaban el espacio dan información más específica respecto al huésped, a partir de estos podemos asumir (desde una construcción binaria) si es hombre o mujer, la edad, o el tipo de trabajo que el sujeto desempeña y por la cantidad de ropa, el número de días de la estadía, etc. Los objetos dentro del espacio funcionaron como evidencia de las acciones realizadas por el individuo que pasaba por ahí.

Hemos hablado de que los lugares condicionan a los individuos y son determinantes del comportamiento y del tipo de gente que los asidua,<sup>1</sup> por lo que se puede decir que las características específicas y las intenciones con las cuales fue construido un edificio sirven como marcadores para un grupo más o menos específico de personas; los edificios creados para uso comercial, por ejemplo y como cualquier producto, establecen el tipo de consumidor al que quieren aproximarse. Los hoteles, por su parte, los cuales parecen espacios inamovibles que hacen sentir que no pertenecen a nadie, están disponibles para todos (para todos aquellos que puedan pagar) y existe una gran variedad de ofertas que se adaptan a los diferentes tipos de consumidores.

Para hablar de esta investigación en específico es importante acotar el tipo de establecimiento en el que se trabajó y el lugar en el que este se circunscribe, ya que esto brinda la base sobre la cual se construyeron los personajes que se muestran en los retratos. El hotel en Morelia, Michoacán, se encuentra localizado a unas cuadras de la catedral y de varios puntos turísticos, está catalogado con 4 estrellas, tiene un estilo minimalista, cuenta con 44 habitaciones, desayuno continental incluido, recepción 24 horas, WiFi, televisión por cable y estacionamiento; cada habitación está integrada por una o dos camas matrimoniales, un escritorio y una silla, burós, lámpara de mesa, armario, teléfono, televisión, una cafetera, plancha, burro de planchar y baño completo privado con insumos de limpieza personal. Ninguna de las habitaciones cuenta con cocineta. El costo por habitación va de 300 a 600 pesos por cuarto. Cuenta con salas de conferencias y *Business Room*.

La información del hotel sirvió como una base útil para poder construir a los personajes, por los datos de la ciudad en la que está localizado este hotel sabemos que el tipo de turismo va a estar más enfocado en gente mayor de 25 años, el hotel, por su rango de precios, no es accesible para jóvenes con un presupuesto reducido, sino que va a ser más probable encontrar en las instalaciones gente que ya cuente con

ingresos estables; la habitación más grande tiene capacidad para 5 personas, por lo tanto las familias que se hospeden van a ser pequeñas, compuestas por uno o dos adultos, con uno o dos hijos. Las habitaciones, en su mayoría, cuentan con una sola cama matrimonial, por lo que están pensadas para gente que viaja en solitario y específicamente para aquellos que suelen viajar por motivo de negocios, de ahí que estén más que adecuadas para que, de ser necesario, el individuo pueda continuar trabajando ya en la habitación.

En cuanto a la ubicación geográfica, se puede anotar que Morelia es la ciudad más poblada y extensa del estado de Michoacán, actualmente es sede de uno de los Festivales de Cine más importantes del país y en 1991 fue declarada como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO (UNESCO. World Heritage Convention). Según el portal oficial de turismo de Morelia: “el Centro Histórico es la ciudad mexicana con más edificios catalogados como monumentos arquitectónicos (posee 1,113 y de ellos 260 fueron señalados como relevantes), de tal manera que visitarla ofrece la garantía de un recorrido enriquecedor por su valor histórico y arquitectónico amplio y variado (CONACULTA. Turismo cultural. Morelia)”, lo que hace de la ciudad un centro cultural y turístico de relevancia en el país.

Morelia está en una posición geográfica estratégica para que el visitante pueda viajar hacia la costa, Pátzcuaro y su zona lacustre; a sus alrededores se pueden visitar otros municipios y atractivos naturales, estas características lo vuelven un punto a partir del cual se pueden llevar a cabo diferentes itinerarios, lo que provoca que las estadías turísticas no sean por tiempos muy extensos.

Por otro lado, Michoacán es de los estados con mayor concentración católica del país: “De acuerdo al censo (2010) de población realizado por el INEGI, de los 4 millones 351 mil 37 habitantes que hay en Michoacán, 3 millones 983 mil 396, profesan la

religión católica, mientras que la población restante divide su fe en otras religiones” (Capital digital, 2015), por lo que se puede hacer la observación de que su sociedad es mayormente conservadora. La importancia de la religión católica en el estado se puede ver reflejada en la última visita del Papa Francisco a México, ya que de los cinco estados en los que hizo presencia, Michoacán fue uno de ellos.

El crecimiento económico y el desarrollo empresarial de la ciudad la han transformado en un punto económico importante, por lo que a lo largo del año hay una afluencia de eventos empresariales que llevan a gente que trabaja dentro de estos rubros a trasladarse a esta ciudad. El proyecto se realizó durante la temporada previa a las vacaciones de verano escolares, hecho que también delimitó la lista de ocupantes, pues no habría muchos niños ni familias ya que estos suelen aprovechar el calendario escolar para realizar viajes, por lo tanto, los huéspedes serían en su mayoría viajeros por negocios o parejas sin hijos.

Por los datos que brinda el hotel y su ubicación geográfica, sabía que dentro del conjunto de huéspedes podía encontrarme con un amplio sector de gente de negocios, como se sabe, aún hoy en día estos cargos siguen siendo ocupados en su mayoría por hombres, con un rango de edad que va de los 30 a los 45 años, un rango establecido por la productividad laboral en muchas empresas.

En un panorama global en el que la violencia contra la mujer va en aumento, y en específico en este país, en el que se cometen siete feminicidios al día según la ONU, no es de extrañarse que encontrar a una mujer (sobretudo joven) viajando sola sea poco frecuente. El estado de Michoacán ha activado Alertas de Violencia de Género contra las Mujeres desde 2016 (Instituto Nacional de las Mujeres, 2018) y aunque al momento en que se realizó el proyecto aún no se había declarado esta alerta, el hecho de ser una ciudad conservadora que no ve con buenos ojos a una mujer sin

acompañante, reducía las probabilidades de que entre los huéspedes se encontraran mujeres jóvenes viajando solas.

Entonces si el espacio y la temporalidad delimitan a los individuos ¿podemos hablar de un devenir en este proyecto? El devenir recae ante todo en cómo se podían mezclar las piezas del rompecabezas para llegar a construir un sujeto identificable. Durante el proceso yo me apropiaba, a través de la captura fotográfica, de las personas que transitaban ese espacio, al construir cada uno de mis individuos, movía y removía las imágenes obtenidas, las construía y según cada conjunto se podía hablar de una nueva persona, pues al modificar alguna de las imágenes que le conforman puede generarse un nuevo contenido y un nuevo sujeto identificable.

Los huéspedes habitaban, se apropiaban del espacio y yo a su vez me apropiaba de ellos. A través de la fotografía me apropiaba del espacio y de las pertenencias, y mi función, en un inicio pasiva, se transformaba, pues no conforme con haber irrumpido en la intimidad de los sujetos, de habitar con sus presencias, los descuarticé para crear un tipo de Frankenstein en los retratos, un individuo fruto de mi imaginación y de mis reflexiones sobre el habitar como acción y como flujo para la construcción de un sujeto.

Los resultados obtenidos a partir de esta clasificación me llevaron a concebir los siguientes personajes: una mujer desordenada viajando sola, un hombre solo, dos viajeros solitarios, viajero de negocios, mujer con hijo; además de estos decidí conservar dos habitaciones/sujeto, tal como eran: dos mujeres que viajaban juntas, cada una en un cuarto diferente, las cuales asistirían por motivos laborales a una escuela y residirían en la habitación por un periodo de tres meses. El conocimiento que pude obtener de estas dos inquilinas fue tanto que encontré imposible desarticular las fotografías que provenían de estos cuartos y poder formar, a partir de estos registros, un nuevo sujeto.

Se había mencionado que, por las condiciones bajo las cuales se realizó este proyecto, las herramientas utilizadas fueron únicamente una cámara fotográfica y en algunas ocasiones la cámara del celular, con la iluminación incorporada en la habitación que combina luz natural y luz artificial. Todas las fotografías que componen esta serie son a color, esto ayuda a mantener el ambiente del cuarto, los colores neutros de los muebles y de las paredes contrastan con algunos de los artículos personales de los individuos. Mantener las imágenes a color implica una menor manipulación de la imagen, contribuye a la pretensión de cierta objetividad sobre lo que se está mirando. Las fotografías se mantienen como una evidencia, como el registro directo de cómo sucedieron las cosas.

La pretendida neutralidad o el distanciamiento que intento mantener dentro de mis fotografías simula lo que Sander hacía con sus *Retratos arquetípicos*, como si se estuviera haciendo un catálogo de los huéspedes del hotel. Cada una de las fotografías, y cada objeto que estas muestran, pertenece a alguien que estuvo en ese hotel, todo lo que se muestra sucedió pero no en la manera en la que se cuenta, haciendo de esta serie una especie de falso documental, una construcción de ficticios. Se reconstruyen los hechos y se mezcla el paso de las personas por el lugar para construir uno nuevo, al cual se le identifica como fruto de la imaginación.

Cuando Fontcuberta habla de la manipulación dentro de la fotografía menciona que no importa qué tan objetivo se quiera ser, la manipulación viene desde la elección del encuadre, el enfoque, la secuencia de decisiones que afectan el resultado final. El encuadre, nos dice, delimita “el espacio visual que le damos al espectador” (Fontcuberta, 2010, pág. 127), la elección de lo que se ve y lo que no se ve es una manera de controlar la información que se proporciona. El encuadre utilizado en la mayor parte de las fotografías es muy cerrado, esto con la intención de generar una cercanía a los objetos, por tal no se muestran los espacios de manera amplia o en su totalidad, sólo algunos fragmentos o referencias del mueble en el que están colocados. Únicamente



en la toma de las camas se puede vislumbrar un poco más del espacio en el que se encuentran, esta decisión es, en parte, para poder captar con mayor detalle los objetos.

Este tipo de encuadres permitió que reorganizara las fotografías, que tomara de las diferentes habitaciones y de los diferentes individuos aquella información que en relación con las otras se reconfigurara y pudieran en conjunto formular una nueva narrativa. Los planos picados de las fotografías reflejan mi punto de vista y refieren a la presencia del otro, alguien que mira desde arriba como un ser omnipresente que observa a los sujetos habitantes de los espacios.

El formato de cada una de las imágenes que componen los conjuntos varía dependiendo, sobre todo, del espacio del cuarto que se estuviera retratando, tanto los baños como los armarios son espacios mucho más reducidos, por lo que al momento de retratar los vestigios que se encontraban dentro de estos se usa principalmente un formato vertical. Asimismo, utilizo este formato cuando hay una mayor cantidad de objetos o los objetos fotografiados evidencian alguna de las actividades que realizaron los usuarios dentro de la habitación. La participación de los objetos en estas tomas tiene un papel más activo, se genera una tensión entre la cantidad de objetos y el espacio fotográfico y surge una sensación de acumulación y reducción del espacio. Las imágenes en formato horizontal se constituyen sobre todo por los muebles dentro del cuarto: el escritorio, el buró, la cama.

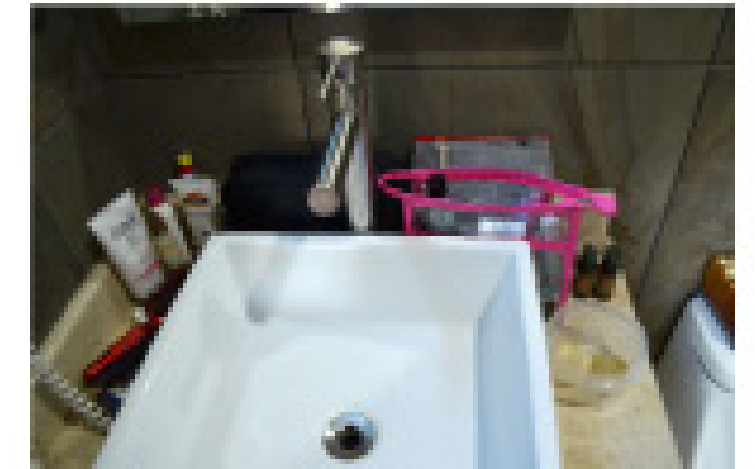
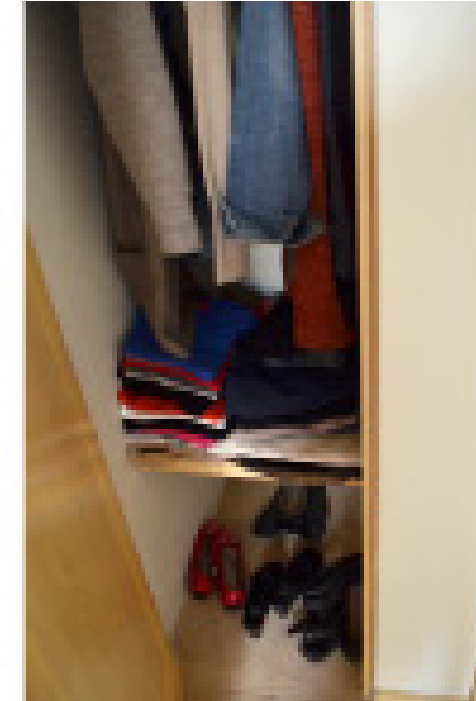
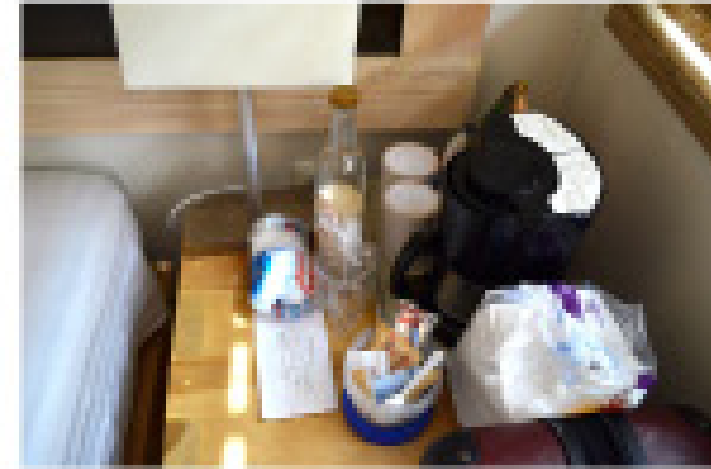
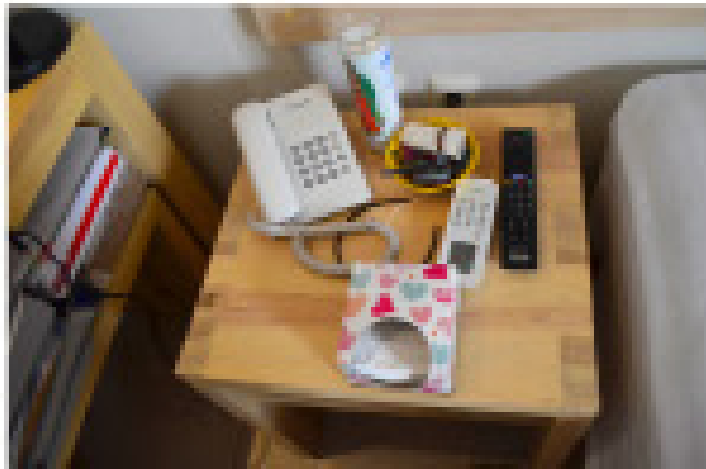
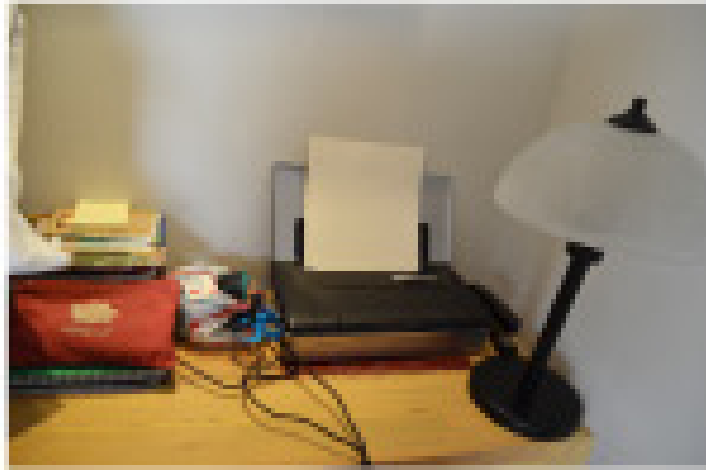
Si bien los aspectos técnicos que tienen cada una de las fotografías pueden dar cierta información, la relación que se establece como conjunto y el diálogo entre ellas es en donde se genera una narrativa sobre la persona representada. Los títulos de cada retrato, así como en la obra de Álvarez Bravo, son uno mismo con la imagen, haciendo imposible distinguir qué fue lo que se concibió antes, si la idea o la imagen. A partir

de los títulos y a manera de fichas técnicas, asigno ciertas cualidades a la persona, la nombro y la reinterpreto.

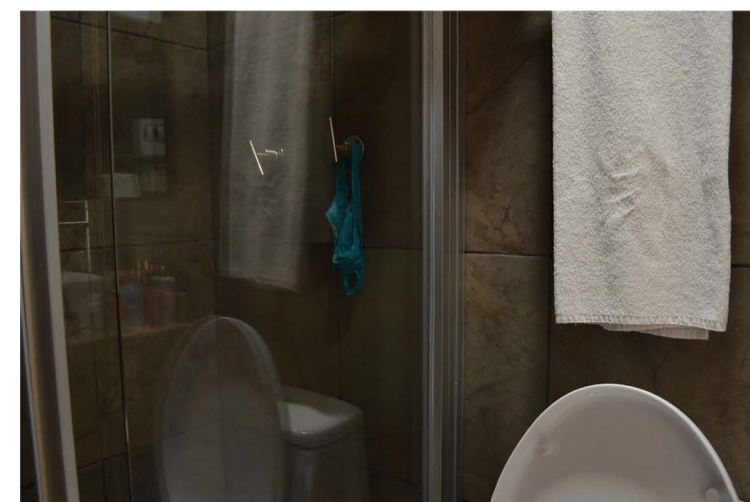
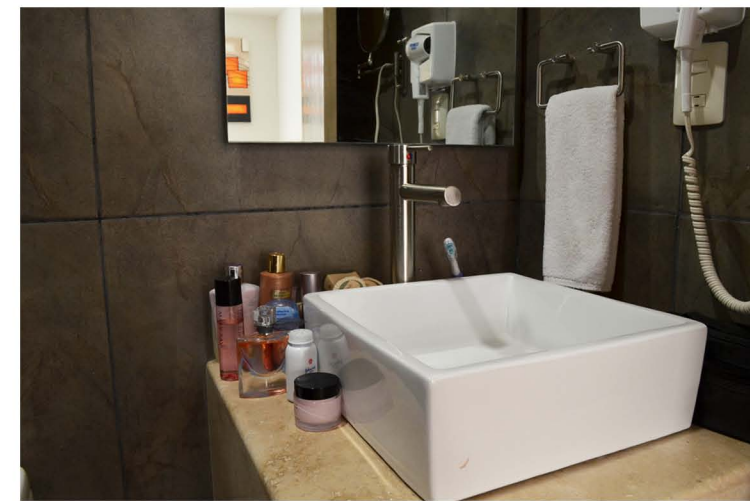
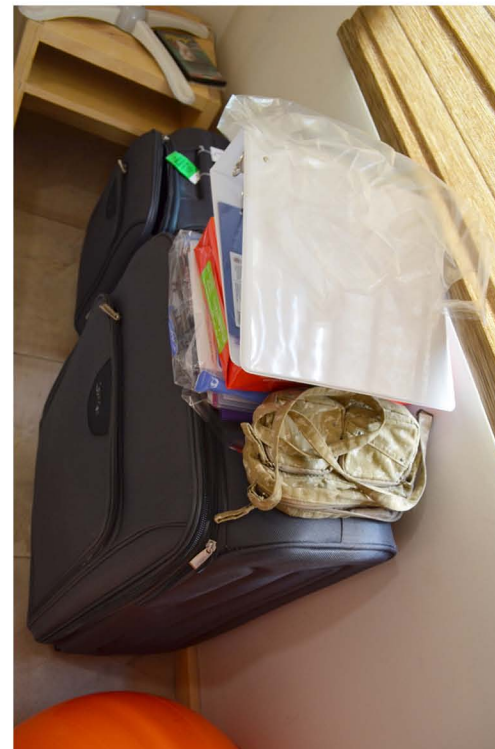
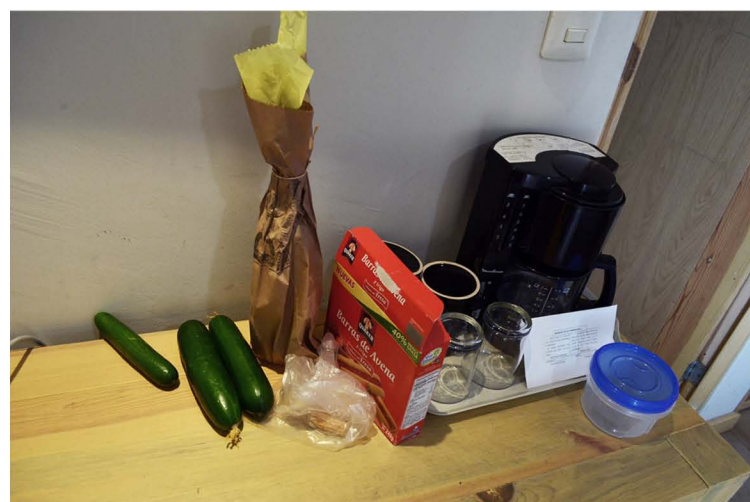
Teniendo una idea de los retratos que iba a realizar y las imágenes que correspondían a cada uno, agrupé los diferentes muebles, esto para que existiera una cohesión en los conjuntos fotográficos, para que el recorrido visual fuera similar al que se realizaría si uno se encuentra dentro de la habitación. Ya que la distribución de las fotografías y la relación entre ellas generan un espacio, mantenía, del lado izquierdo, los muebles más grandes, o según el caso, aquellos en el que hubiera una mayor concentración de objetos, tales como escritorio, buró, cama, o closet. Este orden también corresponde a cómo se va adentrando la mirada en lo privado, al ir recorriendo de esta manera las fotografías se iba adentrando cada vez en aspectos más íntimos, una cosa es el suéter que se coloca sobre una silla quizá por una acción involuntaria o el escritorio que puede ser visto por la ventana que da al pasillo, pero un lado más íntimo se encuentra en el acomodo dentro del ropero, el cepillo de dientes, esto responde a acciones más íntimas a las cuales la mirada ajena no llegaría.

## Notas

1 Véase capítulo 1.



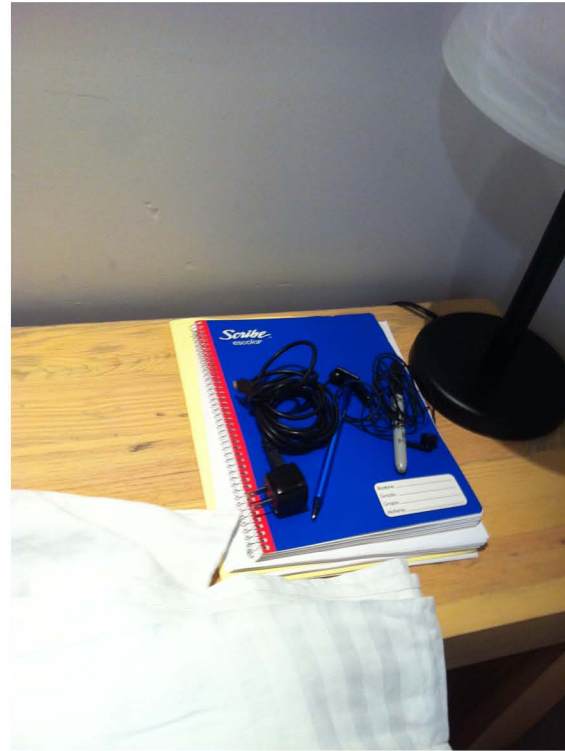
Retrato de una dama desconocida  
42 años  
Estancia: 3 meses  
Viaje de trabajo  
Pedagoga. Maestra nivel primaria



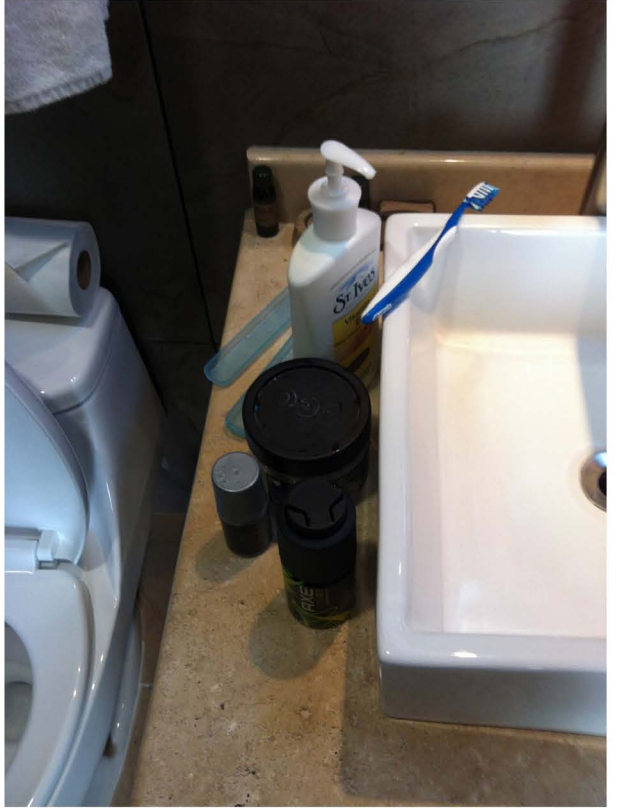
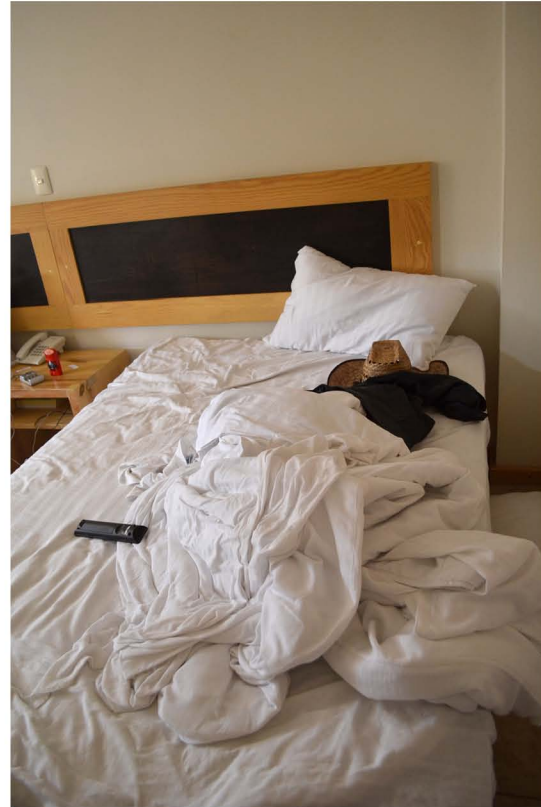
Retrato de una mujer joven  
33 años  
Estancia: 3 meses  
Viaje de trabajo  
Maestra nivel primaria



Fig. 17. Retrato de una dama deesordenada  
29 años  
Estancia: 3 días  
Estudiante  
Viaje de placer



Retrato de madre e hijo  
35 y 9 años  
Estancia: 4 días  
Maestra nivel secundaria ; estudiante nivel primaria  
Viaje de placer



Retrato de un joven desordenado  
26 años  
Estancia: 3 días  
Estudiante nivel licenciatura  
Viaje de placer

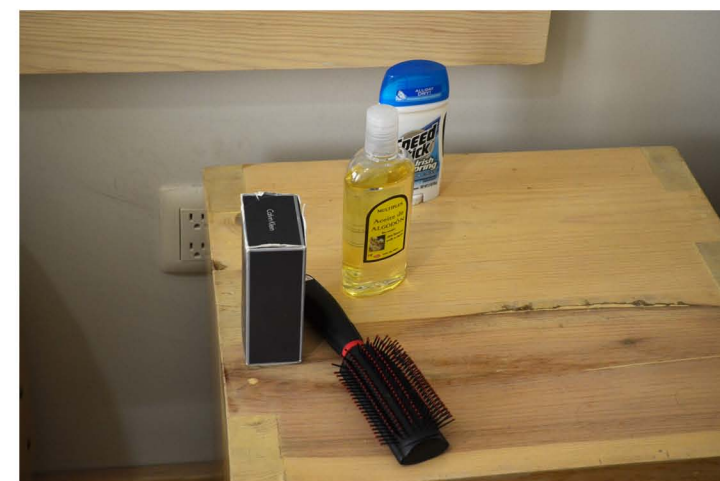
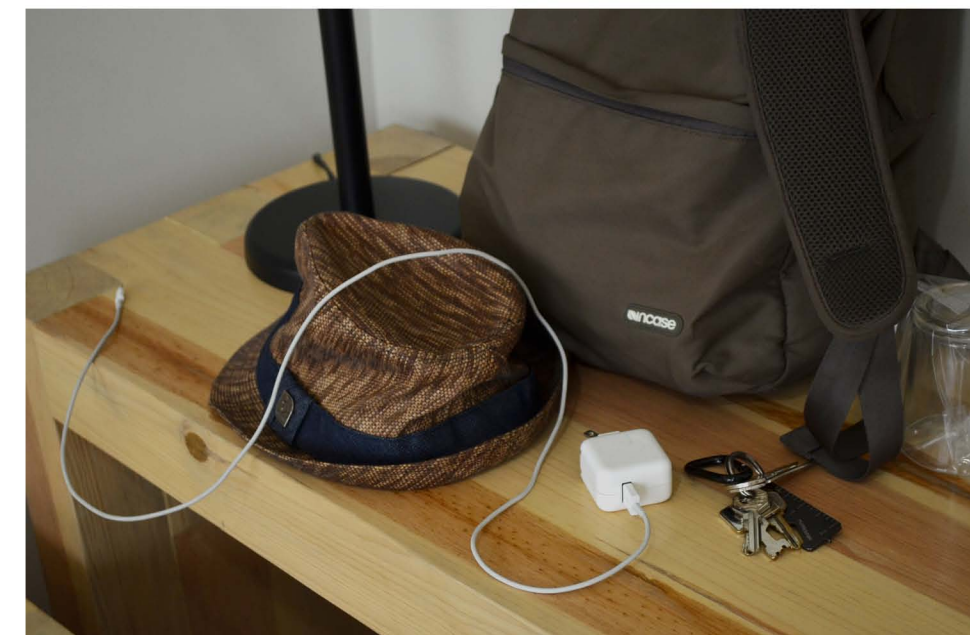


Fig. 17. Retrato de un joven viajero  
34 años  
Estancia: 3 días  
Economista  
Viaje de placer





Fig. 17. Retrato de un viajero solitario  
32 año  
Estancia: 1 día  
Viaje de placer

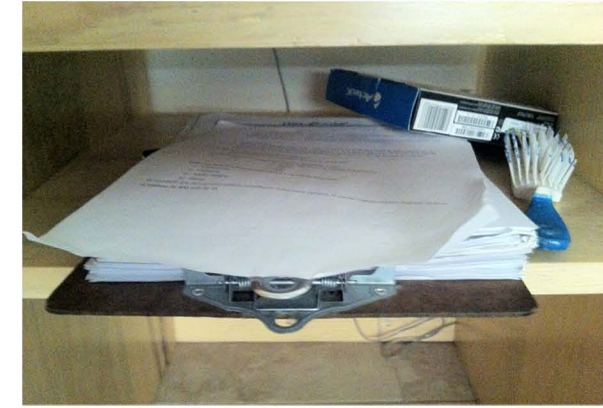
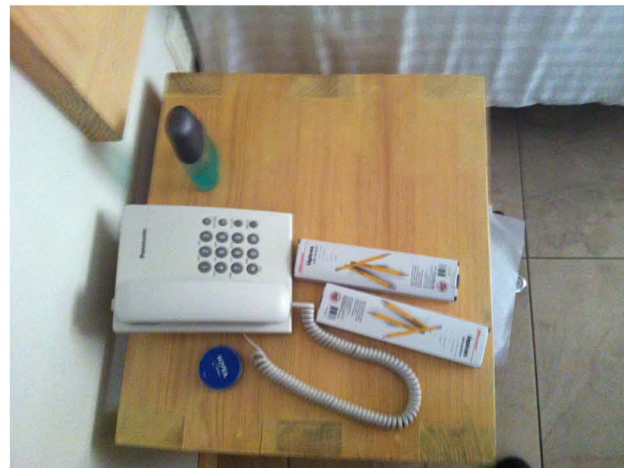
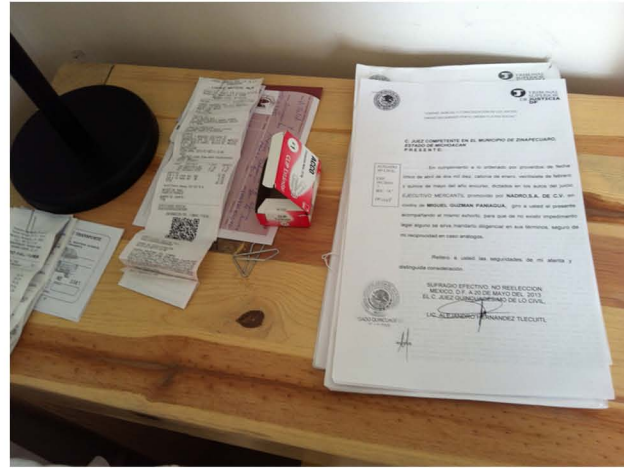


Fig. 17. Retrato de un hombre trabajador  
35 años  
Estancia: 2 días  
Abogado empresarial  
Viaje de negocios



# Conclusiones

A partir de la reflexión expuesta podemos concluir que la identidad es una construcción, es la relación que establecemos con nuestro contexto y la apropiación de costumbres, nos brinda un sentido de pertenencia y es la forma en la que nos concebimos en oposición o identificación con el otro. Asimismo, la identidad sirve como un sistema de categorización en el que se asignan etiquetas y atributos dependiendo de actividades realizadas, tipo de ropa, creencias o lugar de pertenencia. La mayoría de estas etiquetas responden a las funciones que se les puedan asignar dentro de una sociedad, por lo que se van modificando a través del tiempo y varían de una cultura a otra y suelen responder a los intereses de los sistemas dominantes para poder tener un mayor control sobre los individuos.

El espacio del cuerpo suele ser, dentro de la construcción de la identidad, el lugar a partir del cual vamos a reflejar aquellas cosas con las cuales nos identificamos, asignamos un valor importante a la imagen de nuestra persona ya que es la presentación ante el otro -cómo vestimos, cómo actuamos- y no es sino hasta que el otro nos reconoce cuando se valida nuestro ser. Al tomar consciencia de que la manera en la que se construye la identidad es un proceso en constante transformación, es que podemos hacer uso y desuso de las influencias que recibimos a cada instante por el bombardeo de información, podemos ver más allá de los moldes impuestos a los cuales nos tenemos que adecuar y, al ser conscientes del contexto en el que estamos, las formas locales y globales y la influencia que tienen sobre uno mismo es que podemos apropiarnos de estos y hacer uso a conveniencia y como forma de resistencia.

La proyección al exterior de uno mismo, más allá de la apariencia personal, se da también por la doble relación con el lugar en el que nos encontramos, encuentro en la acción de habitar una forma de resistencia ante las imposiciones, de detener el ritmo acelerado en el que vivimos para encontrar una manera de relacionarnos. Al habitar, el individuo establece un vínculo con el espacio en el que se encuentra, y lo hace a partir de sí mismo, de sus acciones y de los objetos que utiliza. Los espacios arquitectónicos suelen tener características predeterminadas, el fin para el cual son erigidos determina relaciones específicas y normas de conducta, pero al habitarlos nos apropiamos de ellos, los resignificamos y los dotamos de cualidades diferentes a aquellas para las que fueron erigidos, los reconocemos y nos reconocemos en ellos.

La manera en la que se abarca el espacio, las acciones que ahí se llevan a cabo, así como las modificaciones que se realizan sobre los modelos prediseñados con los que se construyen la mayoría de los edificios, demuestran pequeñas rupturas, es decir que dominamos el espacio, lo modificamos y nos reapropiamos de este para sentirnos

parte de un lugar que está diseñado para no pertenecer a nadie. Este reacomodo es el proceso mediante el cual modificamos el esquema espacial para acoplarlo a nuestros esquemas mentales y en este juego de alteraciones formamos parte del espacio en el que nos encontramos y el espacio se vuelve una muestra de uno mismo.

El proceso de realización de esta propuesta, la cual a su vez fue el resultado o la evolución de otras, fue una manera de comprender conceptos latentes en mi producción, un proceso a través del cual fui encontrando claves para entender cómo es que la identidad se construye, y por otro lado, reflexioné sobre cómo los mecanismos de control y de subjetividades funcionan en uno mismo, eso que yo veo en el otro es un reflejo de cómo es que yo soy concebida ante el otro; por lo anterior es que se puede entender a la identidad como un concepto que fluye y se encuentra ligado a factores externos que nos implican.

La fotografía durante mucho tiempo ha estado relegada a su función de archivo, de documento o evidencia, y si bien en la actualidad se le han añadido otros valores, esta creencia persiste. La práctica de lo fotográfico funciona como calibrador teórico a partir del cual pueden surgir cuestionamientos y a partir del cual podemos resolver estos mismos, generar un mensaje visual. Es necesario reflexionar desde el consumo de imágenes hasta su producción.

Encuentro que mi práctica artística hace uso del lenguaje fotográfico como una herramienta para materializar un concepto o una inquietud, la necesidad de responder a imposiciones mediáticas, estereotipos y clichés que nos son asignados. La fotografía es una herramienta mediante la cual uno puede apropiarse del entorno para poder modificarlo y la praxis del arte es una forma de entender el mundo y cuestionarlo; trabajar desde las vivencias y de las experiencias personales resulta en un espacio para desbocar sentimientos y encontrar un sentido.

La investigación presentada es la traslación de una investigación visual, realizada desde el lenguaje fotográfico, al lenguaje escrito. Encuentro en este ejercicio una clave para realizar cualquier tipo de proyecto en la práctica artística, por medio de este podemos aclarar las ideas, plantear claramente los objetivos a los que queremos llegar y los materiales y herramientas de los que disponemos para que el resultado sea favorable. Dentro del quehacer artístico es necesario no sólo ser creadores de imágenes sino generar una reflexión alrededor de estas, por lo que, para que esta propuesta fuera comprendida de mejor manera para el espectador así como para mí misma como realizadora de imágenes, se redactó la idea detrás de las imágenes que conforman como grupo la propuesta.

La realización de este trabajo sirvió para complementar los aprendizajes obtenidos durante mi formación como artista visual, más allá de que sea necesario que los productos artísticos tengan una justificación teórica, escribir sobre ellos ayuda a estructurar el mensaje que queremos dar y a reconocer cuáles son los elementos que pueden facilitar la lectura dentro de la imagen. Desde el nacimiento de la idea hasta el momento de su realización, se recorre un largo camino en el que es necesario plantearse los objetivos y la finalidad del proyecto para no perder de vista la meta original, es necesario estar consciente de que cada una de las elecciones que se tomen para la materialización van a modificar o influir en el resultado del proyecto.

El acercamiento escrito al realizar cualquier tipo de proyecto artístico permite, en primer lugar, clarificar el (o los) conceptos implicados para no perder de vista a lo que se quería llegar en un principio. A partir del planteamiento de la premisa se lleva a cabo una investigación visual y de referencias que conceptualizan aquello que queremos efectuar, esta premisa es el concepto alrededor del cual se va a trabajar, el punto de partida desde el que surgen los cuestionamientos por qué, quién, cómo, cuándo, para qué, los cuales se ubican en un momento histórico y contexto social y político.

En segundo lugar, además de los elementos teóricos y conceptuales implicados, se deben visualizar las posibilidades de producción, tales como el presupuesto, los materiales disponibles o el tiempo necesario para llevarlo a cabo, todo pensado en relación con las necesidades inmediatas y a futuro. Es necesario reconocer que en el proyecto influirán elementos ajenos a lo artístico (transporte, pago de servicios, comidas), tener la certeza de estos puntos permite efectuar un plan de trabajo que posibilite un resultado favorable, uno que se apegue a la idea planteada de manera inicial.

Teniendo en cuenta que parte de una propuesta plástica son los conceptos alrededor de los cuales se plantea, podemos concluir, a partir de esta investigación teórica y de la práctica artística realizada desde lo fotográfico, que el retrato no se refiere únicamente a la representación antropomórfica, efectivamente, está asociada con la representación de la identidad de un sujeto, pero la forma en cómo se interpreta ha cambiado y la imagen del cuerpo ya no es esencial. En un proceso metonímico, los lugares y objetos se vuelven representativos de lo que somos, de igual manera, el cómo se hace uso de estos les confiere algo del sujeto que los acciona.

Desde el arte, uno puede cuestionarse y resolver inquietudes que se van generando, asimismo la práctica artística y su estudio ayudan a entender cómo las formas de representación han cambiado a lo largo de la historia, cómo se asumen, cambian o se adaptan diferentes conceptos, pues tal y como sucede con el dibujo naturalista o la necesidad de lo hiperreal, que se han dejado a un lado (gracias a la invención de la fotografía), las formas de representación en cada una de las disciplinas se van modificando.

Llevar a cabo la redacción de un proyecto, desde la idea principal y la planeación hasta los objetivos y el manejo de presupuesto, sirve para hacer un análisis de nues-



tra práctica como creadores de imágenes y para aclarar las ideas que se encuentran detrás de aquello que realizamos, todo para que las imágenes que producimos no se queden meramente en la función de la fotografía de documento, de archivo o de usos comerciales. Desde su forma, el trabajo teórico a la par de una investigación visual puede servir para cuestionar y generar nuevos contenidos, tarea importante en un mundo repleto de imágenes sobre las que es necesario reflexionar, así como cuestionar sus implicaciones en nuestra vida cotidiana y en las relaciones con nuestra propia imagen y con el otro.

# Bibliografía

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anónimato. Una antropología de la sobremodernidad*. México: Gedisa Editorial.
- Auster, P. (1992). *Leviatán*. Barcelona: Anagrama.
- Bachelard, G. (2009). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balzac, H. d. (1972). *Papá Goriot*. Barcelona: Bruguera.
- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. España: Paidós.
- Baudrillard, J. (1981). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Bégout, B. (2008). *Lugar común. El motel americano*. Madrid: Anagrama.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores.
- Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Berger, J. (2007). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calvino, I. (s.f.). *La aventura de un fotógrafo*. Obtenido de Literatura.us: [http://www.literatura.us/idiomas/ic\\_fotogra.html](http://www.literatura.us/idiomas/ic_fotogra.html)
- Candilis, G. (1973). *Arquitectura y urbanismo del turismo de masas*. España: Gustavo Gili.
- Capital digital. (10 de Octubre de 2015). Catolicismo, religión con mayor presencia en la entidad. Obtenido de Capital México. Michoacán: <http://www.capitalmichoacan.com.mx/uncategorized/catolicismo-religion-con-mayor-presencia-en-la-entidad/>
- Castells, M. (2001). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Volumen II: el poder de la identidad*. México: Siglo XXI.

- Certeau, M. d. (1996). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Certeau, M. d. (1999). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Clifton, J. (10 de mayo de 2012). *Exactitudes. Interview with Ari Versluis*. Obtenido de Vice: [https://www.vice.com/en\\_uk/article/gqnevxfashion-uk-interview-ari-versluis-exactitudes](https://www.vice.com/en_uk/article/gqnevxfashion-uk-interview-ari-versluis-exactitudes)
- CONACULTA. *Turismo cultural. Morelia*. (s.f.). Obtenido de [https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/destino\\_mes/morelia/index.html](https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/destino_mes/morelia/index.html)
- Coppola Pignatelle, P. (1997). *Análisis y diseño del espacio que habitamos*. México: Árbol editorial.
- Danto, A. C. (1990). *Introduction*. En C. Sherman, *Untitled Film Stills*. Munich: Schirmer Art Book.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2009). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos.
- Díaz, C. L. (2014). *Imaginario, Simbólico, Real. Aporte de Lacan al psicoanálisis*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Dubois, P. (2010). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. España: Paidós Comunicación.
- Flusser, V. (2011). *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fontcuberta, J. (2010). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Foucault, M. (1999). *Espacios otros. Conferencia pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, el 14 de marzo de 1967*. Versión. Estudios de comunicación y política No. 37. Comunicación e interacción: Política del espacio , 15-26.
- Franco Flores, E. (s.f.). *La Conquista. Arquitectura Colonial. Introducción (1519- 1550 d.C.)*. Obtenido de Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: [https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P\\_Lectura/icbi/asignatura/HistoriaMex22y23.pdf](https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Lectura/icbi/asignatura/HistoriaMex22y23.pdf)
- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuster Fernández, L. (1991). *Historia general del turismo de masas*. Madrid: Alianza.
- Guattari, F. (1995). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La marca.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2013). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Hall, E. T. (2003). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Instituto Nacional de las Mujeres. (19 de Octubre de 2018). *Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres*. Obtenido de gob.mx: <https://www.gob.mx/inmujeres/acciones-y-programas/alerta-de-violencia-de-genero-contra-las-mujeres-80739>
- Kostof, S. (1985). *Historia de la arquitectura Vol. 1*. España: Alianza Editorial.
- Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Llorente, M. (2014). *Topología del espacio urbano. Imágenes y experiencias que definen la ciudad*. Madrid: Abada .
- Moles, A. (1971). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Munari, B. (2004). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Pedregosa, P. (2014). *Decir el lugar: Topología*. En M. Llorente, Topología del espacio urbano. Imágenes y experiencias que definen la ciudad. Madrid: Abada.
- Pevsner, N. (1979). *Historias de las tipologías arquitectónicas*. España: Gustavo Gili.
- RAE. (s.f.). *Retrato*. Obtenido de Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=WKOXDqv>
- Sheridan, G. (31 de mayo de 2006). *Ojos en los ojos: Manuel Álvarez Bravo*. Obtenido de Letras Libres: <https://www.letraslibres.com/mexico/ojos-en-los-ojos-manuel-alvarez-bravo>
- Sherman, C. (1990). *Untitled Film Stills*. Munich: Schirmer Art Book.
- Sontag, S. (2013). *Sobre la fotografía*. México: Gandhi ediciones.
- Sztulwark, P. (2009). *Ficciones de lo habitar. Sobre arquitectura, ciudad y cultura*. Buenos Aires: Nobuko.
- UNESCO. World Heritage Convention. (s.f.). Obtenido de <https://whc.unesco.org/es/list/585>.
- Versluis, A., & Uyttenbroek, E. (s.f.). *About*. Obtenido de Exactitudes: <http://www.exactitudes.com/index.php?/series/all/154/5>