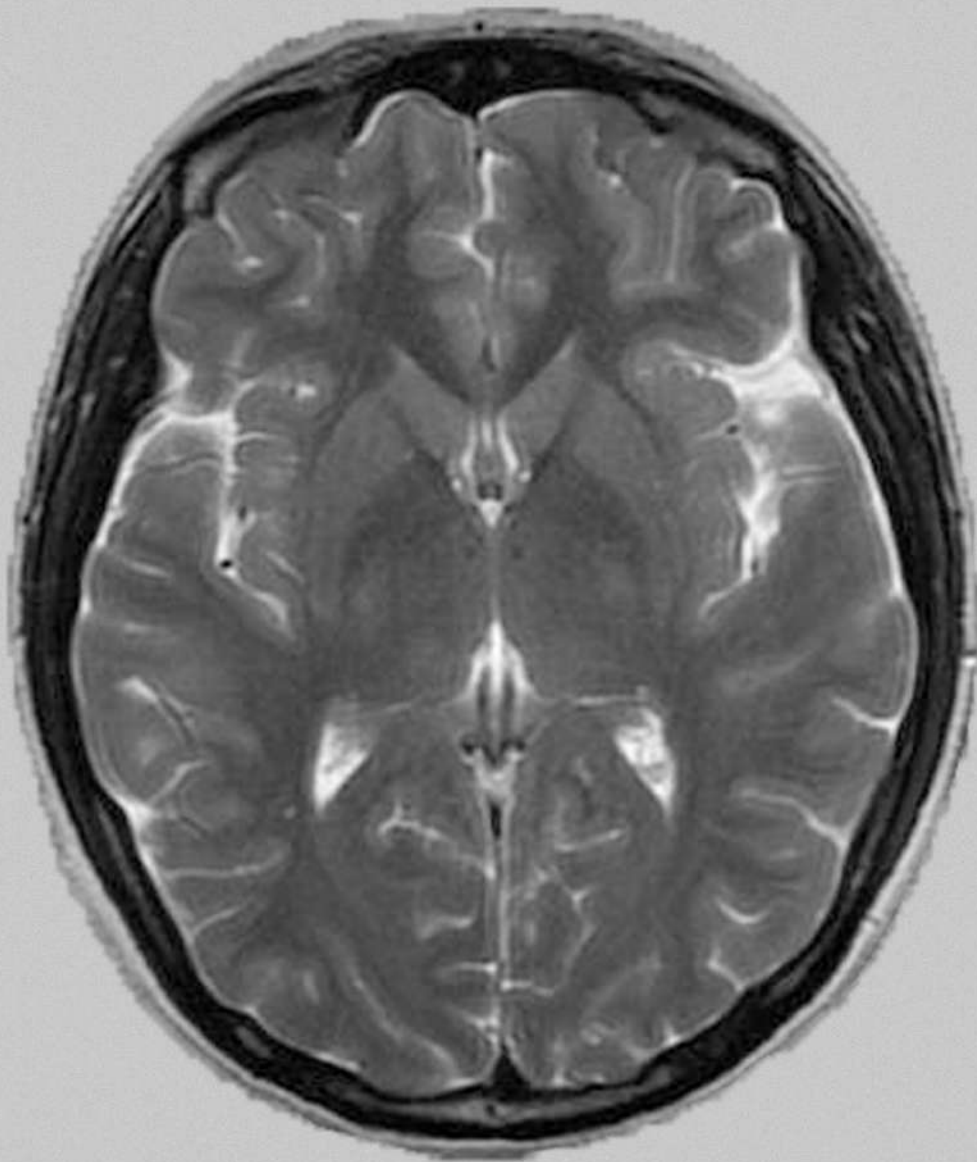


VULNUS





VULNUS

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Arte: Idea y Producción

Autora:

Nicole Estefanía Mantilla Fernández

Firma de la alumna:

Tutora:

María del Mar García Ranedo

V.º B.º de la tutora:

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Sevilla

Curso 2021-2022

Convocatoria de julio

Resumen

El presente trabajo ofrece una reflexión visual y teórica desde la mirada fotográfica sobre la importancia del hogar en la *psique*. El objetivo es vislumbrar la forma en la que los objetos domésticos y su disposición en el espacio y tiempo, retratan al individuo como ser racional, afectivo y social.

Por contrapartida, la desafección del individuo a lo doméstico, en tanto partes esenciales de la identidad, podrá conducir al abandono, para instalarse en el no-hogar. El no-hogar puede afectar de manera profunda al estado anímico de una persona. Cuando el sujeto pasa a lo negativo en su propio techo, la decisión que se toma es salir y vivir esa angustia en lo público.

En definitiva, este trabajo ahonda la relación del adentro y el afuera, codificada desde lo doméstico/público, a través de la fragilidad que vive el ser humano.

Palabras clave

Hogar/no-hogar, espacio/lugar, sujeto, identidad, dentro-afuera, retrato, objetos, fotografía.

Abstract

This paper offers a visuo-theoretical consideration about how the photographic gaze can apprehend the importance of the home in the *psyché*. The intention is to delineate how the domestic context and its arrangement in the space-time, draws the individual as a rational, affective and social being.

On the other hand, the domestic and individual disaffection, could lead to abandonment, in order to settle in the non-home. The non-home affects to the state of mind of a person in a profound way. When the subject reaches the negative part in his/her household, the remaining decision is to leave and to dwell the angst in the public space.

In conclusion, this work elaborates on the relationship between the inside and outside, encoded from the domestic/public space, through the human vulnerability.

Keywords

Home/non-home, space/place, subject, identity, inside-outside, portrait, objets, photograph.

Índice

<i>Índice</i>	4
<i>Introducción</i>	6
<i>Objetivo</i>	11
<i>Justificación</i>	12
<i>Primera parte:</i>	14
Aportaciones artísticas	14
Aportación I	17
VULNUS I.....	17
Proceso de creación y producción.....	21
Aportación II.....	27
VULNUS II.....	27
Proceso de creación y producción.....	44
<i>Segunda parte:</i>	48
Aportaciones teóricas.....	48
La hoguera, el hogar	49
La psicogeografía de lo cotidiano	55
Notas psicoanalíticas acerca del hogar	61
Trayectorias entre imagen y textualidad	66
Toallas, ositos, jabón: un análisis del objeto doméstico y los afectos en Chungking Express.....	74
Lo cotidiano como sabotaje	83

<i>Conclusiones</i>	85
<i>Bibliografía</i>	87

Introducción

El presente Trabajo de Fin de Máster aborda el estudio de la identidad personal a través de su vinculación con la noción de lugar. Para elaborar esta tesis, se propondrá una dinámica de investigación espontánea, de carácter personal y vivencial. La idea es explorar distintos entornos cotidianos e inmediatos, en los cuales se podrá observar distintos lazos relacionales, tanto positivos como negativos, que se producen entre el individuo, los objetos y su interacción en las dimensiones espacio-temporales.

Nuestra época actual viene determinada por un mundo de objetos circundantes. Habitamos ámbitos y lugares donde el objeto cobra una relevancia trascendental. A través del mismo, podemos ver reflejados conceptos clave acontecidos en el transcurso de nuestras vidas. Ahora bien, de entre todas las dimensiones espaciales con las que generamos memoria, experiencia o carácter, la del espacio doméstico es posiblemente la más privilegiada.



Figura 1.1.1. Tracey Emin, *My Bed*, 2000, Instalación artística.

Entendido como *hábitat* o espacio contenedor, lo doméstico muestra gran parte de nosotros mismos: desde nuestras creencias, intimidades o personalidad, hasta aspectos más sociológicos o colectivos. Genera un retrato fiel de lo que somos, pero también de lo que hacemos (decorar, trabajar, dormir/soñar, nuestro rastro de basura...). De alguna manera, el sujeto *es* también un objeto, o como señala Fernando Castro, “un mueble

más”¹, en un sentido de íntima construcción extensiva, apropiativa y fagocitante con el mundo objetual. En esta construcción, ponemos en marcha *espacialidades*, acaso formas de diseñar territorios y zonas limítrofes de nuestra geografía personal.

La *espacialidad*, entendida a la manera de Michel de Certeau, activa una determinación recíproca de fronteras², donde discurren procesos sociales de inserción, prestigio o diferenciación social. El mundo de lo cotidiano nos puede ofrecer un itinerario identitario con el que analizar las distintas maneras de percibir, observar la vida corriente.

Por otra parte, los objetos se asocian e incrustan directamente con el espacio y el entorno del sujeto. Araceli Serrano aborda semióticamente el conjunto de objetos domésticos como un *sistema de signos*³, cuyo uso social habría derivado en una red de relaciones de prácticas significantes. En este sistema de signos y sus gramáticas, podemos encontrar el *Habla* de los objetos, como una suerte de realización individual de las relaciones y oposiciones de objetos (distancias, orden, disposición, etc.)⁴. La razón de existencia de los objetos, su elección, ritmos y lejanías, vacíos, movimientos o angulación precisa, dice mucho del sujeto que los emplea.

Pensando los objetos como un *sistema*, aquellas composiciones y derivaciones que ocurren en las escenas domésticas, constelan bodegones continuos, geografías de un espacio íntimo que son, como mínimo, “algo”.

Pienso en un niño que había dispuesto con mucho cuidado, detenidamente, diversos objetos, grandes y pequeños, de una forma que consideraba alegre y ornamental sobre la mesa de su madre, para causarle “mucho gusto” a ella. La madre llega. Tranquila, distraída, toma uno de esos objetos de los que tiene necesidad, vuelve a poner otro en su lugar de costumbre, deshace todo. Y cuando las explicaciones desesperadas que siguen a los sollozos contenidos del niño le revelan la extensión de

¹ Fernando Castro. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*, Madrid, Fórcola, 2014, p. 77.

² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000, p. 135.

³ Araceli Serrano, “El hogar y sus objetos: un análisis semio-sociológico” en *Política y Sociedad*, 16, 1994: p. 225.

⁴ Serrano, 1994, p. 226.

su menosprecio, ella exclama desolada: ¡ah, mi pobre pequeñito, no había visto que era algo!⁵

Así mismo se plantea lo antagónico del hogar, que acontece cuando hay un quiebre en el techo de residencia que no se habita, porque en el tiempo y el espacio el sujeto no ha hecho una construcción de su individualidad. Se efectúa así una extracción de la identidad, una disrupción consistente en la verificación del desalojo y la expulsión del sujeto del lugar donde concurren los objetos. El desarraigo, la visión desafectada del orden doméstico, incorpora una dinámica de disentimiento, desnuclearización, pero también una experiencia estética que, en un conocidísimo texto, Sigmund Freud describió como *Umheimliche* (lo siniestro)⁶.

A decir verdad, la experiencia del no-lugar está latente bajo nuestros techos, que a veces se tornan extraños y vacíos de sentido. Como lo expresa Alexander Mitscherlich,

[e]l hogar nunca se refiere a algo equívocamente positivo, sino a algo en lo que, en el mejor de los casos, es lo positivo lo que prepondera. Lo oprimente, lo encadenante, lo rudo e informe, lo secretamente martirizador, se esconde también –cualquiera que sea el modo como esté mezclado- en los pliegues del recuerdo [...].⁷

La experiencia del hogar, entraña de alguna manera la del no-hogar. Preguntarse por los claroscuros de estas nociones, también llevan a una descripción más aguda del sujeto. Del mismo modo que la psicogeografía situacionista⁸ captaba proyecciones personales en las calles de las ciudades, trasnochadas como *flâneurs* gamberros y vagabundos, así la consideración sobre lo cotidiano, sobre el techo del hogar, captura algo íntimo del sujeto. ¿Pues no es acaso una vivienda en ruinas también una señal premonitrice de nuestra sobremodernidad de sujetos desarraigados? Y acaso, ahondar en la experiencia del afuera del hogar, de su fuga migratoria, también acota las preguntas que hace décadas, planteaba Paul Auster: “¿En qué momento una casa deja de ser casa? ¿cuando las paredes se desmoronan? ¿cuando se convierte en un montón de escombros?”⁹

⁵ Étienne Soriau, *Avoir une âme. Essai sur les existences virtuelles*, Lyon, Belles-Lettres/Annales de l'université de Lyon, 1939, p. 17 cit. en Lapoujade, 2018.

⁶ Sigmund Freud, “Lo siniestro” en E. T. A. Hoffman, *El hombre de arena*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1991.

⁷ Alexander Mitscherlich, “Confesión al mundo cercano. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?”, en *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Madrid, Alianza, 1969, p. 134.

⁸ Guy Debord, “Teoría de la deriva” en AA.VV., *Intencional Situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

⁹ Paul Auster. *La invención de la soledad*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 41.



Figura 1.1.2. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1975, Fotografía de instalación artística.

El presente trabajo pretende mostrar una parte significativa del sujeto mediante el estudio exhaustivo del hogar que habitamos y su representación mediante imágenes. Esta relación es fruto del interés por vincular lo narrativo con las vivencias personales y circunstanciales. Las fotografías no pretenden abarcar todo, sino obtener una referencialidad, expresar y constatar cómo se relacionan las personas en su entorno más inmediato.

Dispuesto lo anterior, somos conscientes de que cualquier aproximación que hagamos al relato autobiográfico será siempre de carácter subjetivo, por muy preciso y universal que tratemos el encuadre, y por certeros que sean los objetos y los espacios. El sujeto es a todas luces un ser incógnito.

Objetivo

El objetivo de este Trabajo de Fin de Máster es mostrar un relato visual a través de encuadres fotográficos de objetos cotidianos. La idea es aproximarnos sociológicamente a la relación identitaria que el individuo establece con dichos objetos en su entorno más próximo. El objetivo planteado se pretende alcanzar mediante la estructuración de una narración biográfica e identitaria en la que la imagen fotográfica sirva de instrumento constructor de una mitología individual en torno al objeto y espacio doméstico.

La dimensión constructiva que presentan los objetos viene directamente determinada por la biografía del sujeto en cuestión –todo el mundo construye, más o menos, un universo objetual con el que convive y relata sus vidas, desde lo común/universal a lo subjetivo/particular. Ya Jean Baudrillard apuntaba al objeto como una suerte de receptor psicológico¹⁰, así como de transmisor de confidencias y afectos. Para el autor francés, “[e]l hombre está ligado [...] a los objetos-ambiente con la misma intimidad visceral [...] que a los órganos de su propio cuerpo, y la ‘propiedad’ del objeto tiende siempre virtualmente a la recuperación de esta sustancia por anexión oral y ‘asimilación’”¹¹.

Esta continua imbricación entre el objeto y el sujeto, toma en el presente trabajo una forma de pregunta. Trasladada a las fotografías de cada espacio e individuo que lo habita, se intentará resolver esta cuestión, fructuosa o infructuosamente. Lejos de plantear una reflexión teórica o ideológica sobre los objetos-mercancía, sino entrever ese espacio-tiempo del objeto en tanto objeto, del cual nos adueñamos en privado, intra-muros, apartados de la gente.

¹⁰ Jean Baudrillard, *El sistema de objetos*, México, Siglo XXI, 1969, p. 27

¹¹ Baudrillard, 1969, p. 28.

Justificación

Nuestro hogar es un espacio simbólico de gran importancia para cada uno. Desarrollamos y proyectamos nuestra personalidad, preferencias, autonomía o independencia habitándolo. Las casas, como mónadas de la esfera privada, son uno de los principales elementos de configuración subjetiva, acaso más bien, un espacio de sedimentación identitaria¹². Durante la habitabilidad del espacio-hogar, encontramos refugio en las paredes de una casa natal, que hospeda nuestra infancia y crecimientos a lo largo de nuestra vida. Cargamos con nuestra casa natal en donde vivenciamos nuestra experiencia de la niñez como otro hogar en recuerdo, y transportado así a otras casas.

Vivir en un país desconocido y lejos de la familia da una perspectiva distinta del espacio. Ha sido una experiencia sensorial y perceptiva del uso del espacio como algo propio, encontrando manías al orden de objetos domésticos. Se habla de orden, no como la definición general de la no acumulación, sino del “acomodar”, pues cada sujeto tiene por búsqueda propia el sentir comodidad frente a los objetos. Para Rudofsky, la casa, aun siendo la más maravillosa del mundo, solo significará algo si sabes cómo vivirla¹³. El modo de existencia cómodo, no depende solo de los objetos sino también de las ocupaciones e invasiones que otros sujetos pueden hacer del espacio. Cuando se arrebatara un espacio que es propio, surge la molestia incluso a nivel inconsciente, como si fuera un ataque a la propia persona.

El espacio no solo lo complementan los objetos que tenemos o consumimos, sino también cómo habitamos esos lugares-vacíos para convertirlos en nuestro lugar; el cómo los colores, la estructura o los olores que percibimos nos hacen llamar a este espacio HOGAR.

Siendo inmigrante, se llevan muchas cosas consigo. En ellas, he cargado una maleta llena de cultura, crianzas y añoranzas que transporto conmigo a todos lados. Cuando recién llegué me abrumó el hecho de ver todo tan desconocido –esto es un golpe, una respuesta psicológica natural– al ver espacios con otras estructuras que no existían en mi país, calles distintas, personas distintas... Todo eso me generó angustia y ahora reflexionando desde un lado más analítico, reconozco la importancia de la palabra *Hogar*.

¹² Anita Ceballos, *La casa como espacio cartográfico de intimidad*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 10.

¹³ Cit. en Mar Loren et al., Bernard Rudofsky. *Desobediencia crítica a la modernidad*, Granada, Centro José Guerrero, 2014, pp. 120-121.

Hogar no es estar bajo un techo. Hogar es lo que he llevado conmigo y lo que puedo construir en el lugar en el que me detengo y habito. Es decir, donde me emplazo, mi punto de llegada, de aislamiento, de soledad, de intimidad, creación e imaginación. Mi Hogar es ese punto del deseo de regresar. Es comprar una rejilla de metal, personificarla y poner fotos de mis amigos. Es tener un disco del artista favorito que traje conmigo desde allí. Es alegrarse de encontrar en un supermercado un paquete de comida común en tu país o proveniente de él. Más que contener culturas o pasados, conforman mi identidad. En ello cobra toda relevancia, admirar ese espacio personal que tengo y verlo plasmado en este proyecto.

Primera parte:

Aportaciones artísticas

La aportación artística consta de dos obras, VULNUS I y VULNUS II. El proceso de producción de ambas obras ha sido llevado a cabo mediante el uso de diferentes técnicas artísticas: la técnica fotográfica, la técnica serigráfica y la composición textual.

VULNUS I y VULNUS II son obras de tipo seriado, compuestas por un grupo relacionado de distintas piezas que comparten una temática y técnicas comunes. Así, para la realización de VULNUS I se han usado las técnicas fotográfica y serigráfica, teniendo como tema central el *no-hogar*, mientras que para la confección de VULNUS II se ha usado la técnica fotográfica y la composición textual, contando con el *hogar* como eje cardinal.

En este marco, las obras se sustentan, respectivamente, sobre dos conceptos de carácter antagónico, que las mantienen en una relación tensa, tanto directa como indirecta. Al igual que el par de opuestos adentro/afuera, público/privado, VULNUS se nutre de las polaridades augenianas de lugar/no-lugar¹⁴ para derivarlas en hogar/no-hogar.

Para Marc Augé, el no-lugar es un fenómeno propio de la sobremodernidad, y atiende a espacios de no-identidad, no-relación y no-historia¹⁵. En palabras del antropólogo francés, el no-lugar está delineado por “un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales [...], donde se desarrolla una apretada red de medios de transportes que son también espacios habitados [...]”¹⁶.

En el mismo sentido, Certeau destaca que el no-lugar no se puede definir como una forma pura, sino que más bien se perfecciona a través de las *estrategias* aplicadas por cada individuo a ese no-lugar, mediante la recomposición de los lugares¹⁷. A decir verdad, Certeau habría pensado el espacio de la misma manera que Henri Lefevre o los situacionistas franceses: como una entidad viva, en disputa y en continua construcción, procesual, performática y ambigua¹⁸. Por esto, defenderá, con la ayuda de Merleau-Ponty, la concepción del espacio más abstracto que el lugar, pues éste lo desborda y contiene como animación de coordenadas¹⁹.

¹⁴ Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

¹⁵ Augé, 2000, p. 83.

¹⁶ Augé, 2000, p. 86.

¹⁷ Certeau, 2000, p. 61.

¹⁸ Certeau, 2000, p. 131.

¹⁹ Certeau, 2000, p. 129.

Retomando a Augé tenemos que tener en cuenta que las polaridades se deshilachan y embeben. Son potencias falsas, dualidades embrolladas, pues el lugar “no queda nunca completamente borrado” y el no-lugar “no se cumple nunca totalmente”²⁰. Así, se produce una tensión constante entre las ideas presentadas, provocando una redefinición latente de la identidad y su relación con el espacio. De la misma manera que el binomio lugar/no-lugar se demanda y apoya recíprocamente, anulando la posibilidad de una *forma pura*²¹ en cada uno de sus polos, así el hogar/no-hogar se tensiona e interrelaciona. El hogar no puede existir sin el no-hogar.

²⁰ Augé, 2000, p. 84.

²¹ *Ibid.*

Aportación I
Catalogación de la obra

VULNUS I

Tres serigrafías con fotografía analógica, diferentes texturas.

Tinta sobre cristal

15 x 20 cm

vitrina negra

15.3 x 20.3 cm² profundidad

1 x 4,1 cm ancho, alto

2021

Montaje en marcos negros sobre columnas



Figura 2.1.1.1. *VULNUS I*. Serigrafía con fotografías analógicas, 15 x 20 cm



Figura 2.1.1.2. *VULNUS I*. Serigrafía con fotografías analógicas , 15 x 20 cm



Figura 2.1.1.3. *VULNUS I*. Serigrafía con fotografías analógicas, 15 x 20 cm

Proceso de creación y producción

«El espacio del no-lugar no crea ni identidad singular,
ni relación, sino soledad y similitud»

Marc Augé²²

VULNUS I ha sido realizada mediante la técnica serigráfica resultando 3 imágenes en las que se pueden presenciar personas en la calle, en un espacio pasajero que representa el no-lugar. Todos los personajes que aparecen en VULNUS I tienen en común una conceptualización de la conciencia individual o, en términos de Augé, la nueva soledad²³. Como el mismo autor señala, “no es sorprendente que sea entre los viajeros solitarios del siglo pasado [...] encontremos la evocación profética de espacios [...] donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad”²⁴. Algunas de estas situaciones se viven sumidas en la melancolía: allí donde no encuentras hogar, en ese espacio donde se vuelve insoportable estar y cuya única pretensión y medida son expeler, salir de ese no-lugar.

En este proyecto se busca dar forma a la invisibilización, no pertenencia y desafiliación que la sociedad establece con lo inadvertido. La autonomía, la singularidad, los folklores e historias difuminadas tras la indefensión, lo anclan a un estado permanente de proscripción. A un no-lugar, a un corredor de desustanciación.

Mediante encuadre fotográfico, se representan distintas escenas en las que se pueden observar a diversos sujetos que transitan por no-lugares dentro de espacios públicos. Cabe resaltar que se trata de individuos ordinarios que han sido fotografiados en su tránsito ordinal, mientras que van de un lugar a otro para realizar sus tareas del día a día. Expuestas a su cotidianidad y sin noción alguna del propósito de las fotografías –desprevenidos en lugares genéricos, en no-lugares. Sin historia, ni contexto o cultura intencionada, solo se refleja el individualismo y la artificialidad circunstancial.

²² Augé, 2000, p. 107

²³ Augé, 2000, p. 92.

²⁴ *Íbid.*

«La pérdida del sujeto en la muchedumbre o a la inversa, el poder absoluto, reivindicado por la conciencia individual»

Jean Starobinski²⁵

Para la primera serie realizada en serigrafía se hizo una selección exhaustiva de archivo, que conllevarse características propias al no-lugar. Se han seleccionado más de 200 fotografías analógicas reunidas durante varios años y que representarán este vaciamiento.

Se debe destacar algo importante en el proceso de creación de las obras, como en VULNUS I y VULNUS II, y es el proceso de base de las dos obras, fundamentadas en la fotografía analógica. La fotografía analógica tiene la particularidad de llevar un proceso mucho más exhaustivo, que la inmediatez de lo digital y del tiempo actual, que trae consigo connotaciones en lo simbólico puesto en ambos trabajos. La fotografía analógica es un tipo de proceso físico-químico, que mediante la captura y el paso de la luz a la película fotosensible se crea la imagen sin ningún medio digital. Crear estas imágenes toma un paso a paso en el que el error es parte importante, porque en la fotografía analógica los errores demandan mucho más tiempo, esfuerzo y por lo tanto debe haber mayor precisión en el enfoque, ángulo, velocidad, la ralentización del tiempo y una exigencia mayor por la limitación que tiene cada película de fotografía, en los que cada película tiene de 36 fotos máximo. Por lo que cuando se toma una foto, se ha premeditado todo antes para capturar ese momento preciso y que le da un simbología invaluable y lo dota de un valor significativo, por la intención puesta y su elaboración. También así mismo por la exigencia de la precisión hay factores que se escapan del control del autor y que como consecuencia llevan a un tipo de sorpresa al momento del revelado. La fotografía analógica tiene una esencia orgánica, vista desde la textura de la imagen con grano, partículas, color, luz, todo esto son variables en la película, la marca, el tipo de *iso*, su formato etc.

Por otra parte, en VULNUS I, se optó por el negro contrastado en las fotografías con el objeto de que resaltase entre las otras capas. Esta técnica se aplicó a dos serigrafías con sus correspondientes fotografías, con el fin de acentuar la soledad que vive el sujeto.

²⁵ Jean Starobinski, “Les cheminées et les clochers”, en *Magazine littéraire*, 280, 1990 cit. en Augé, 2000.

Así mismo, se realizó una rasgadura en el primer papel para que dejase entrever un espacio de ruptura. La capa base es un color amarillo terroso, el cual se ha transparentado un poco y, gracias a la capa ya hecha por el recorte, la fisura o grieta dibuja un vacío visualizado. Dejar ese espacio que se llena con la fotografía tiene una relevancia y una connotación de continuidad. El seguir intacto en medio de esas grietas y roturas, la perduración de la vida que se desenvuelve y avanza en una forma impura del no-lugar, como resistencia.



Figura 2.1.2.1. Serigrafía de la serie *VULNUS I*

El proceso mediante técnica serigráfica ha requerido varias pruebas y 6 pantallas de insolados, 2 con el papel cortado para dar este efecto de ruptura y 1 con el plástico corrugado para obtener esta especie de telaraña. Luego se plantearon las otras 3 pantallas insoladas con 3 fotografías distintas en cada pantalla. Se realizaron varias pruebas de color para cada fotografía y diferentes pruebas de orden de cada pantalla. Dichas pruebas buscaban ir agregando poco a poco la transparencia deseada, ya que simboliza la sutileza y fragilidad de la herida que lleva el sujeto al no pertenecer a un lugar.

La segunda capa de base de la segunda fotografía es el detalle de una especie de telaraña que pasa por la imagen, de color gris azulado. Esta también simboliza los pensamientos invasivos y la incertidumbre del sujeto en medio de su soledad y desarraigo, al no poder

habitar un espacio propio, un *pathos* que lo institucionalice, que le provea de dignidad social y respeto.



Figura 2.1.2.2. Serigrafía de la serie *VULNUS I*

Se ha decidido utilizar el vidrio como soporte para mostrar la fragilidad a la que se está expuesto cuando no se tiene un hogar, y la vulnerabilidad que tienen los sujetos al buscar el adentro en el afuera. De ahí, el nombre *Vulnus*, porque lo vulnerable está sometido a un poder simbólico, a una violencia simbólica y a un veredicto social que establece que aquel que, desaventajado, pierde un bien patrimonial, se expone a una proscripción permanente. Aquel cuya adversidad y vulnerabilidad le enfrentan a la pérdida del trabajo y el hogar, es socialmente visto como un proscrito. El proscrito es, siempre, expulsado y la sociedad no invertirá su situación porque desde el momento de su adversidad se le preestablece una anomalía sin retorno.



Figura 2.1.2.3. Serigrafía de la serie *VULNUS I*

El montaje para *VULNUS I* fue realizado en vitrinas negras de vidrio para insistir en la profundidad, transparencia y fragilidad. También se quiere mostrar esta profundidad porque a primera vista, las roturas y telarañas no se ven, pero en el envés del vidrio se pueden percibir con mayor definición. Es fundamental que el espectador participe y se enfrente a la obra por delante y detrás de la superficie vidriada.

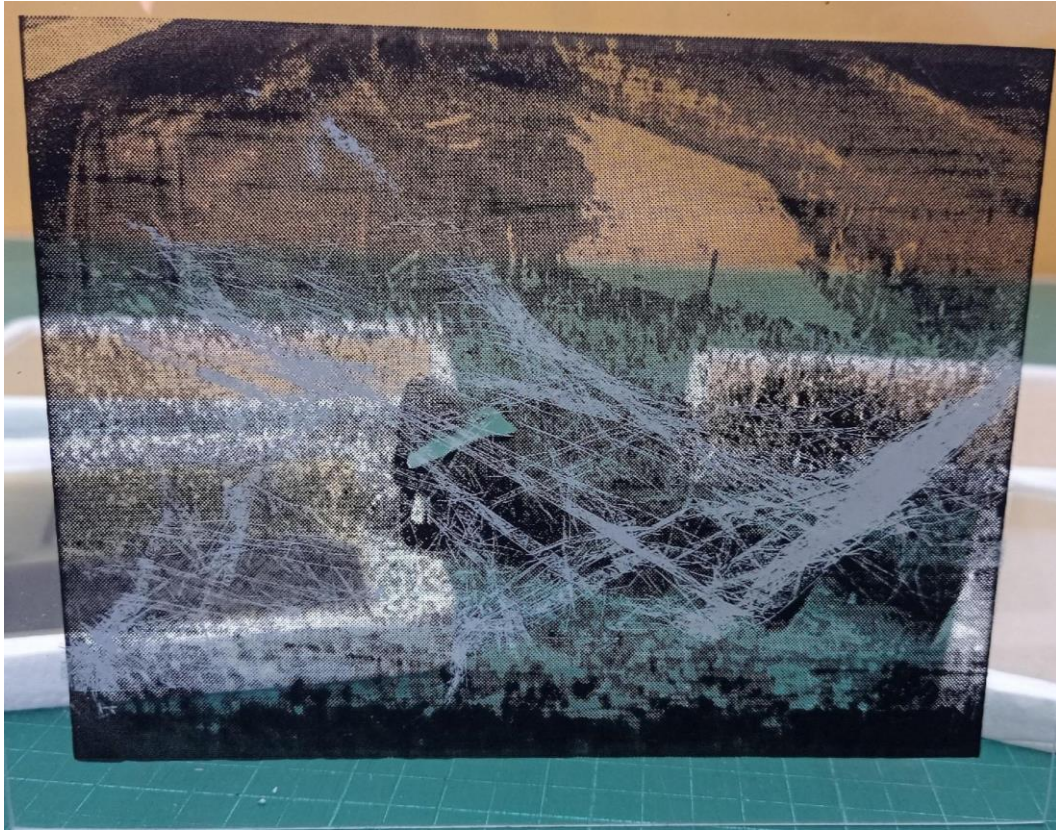


Figura 2.1.2.4. Serigrafía de la serie *VULNUS I*

Aportación II
Catalogación de la obra

VULNUS II

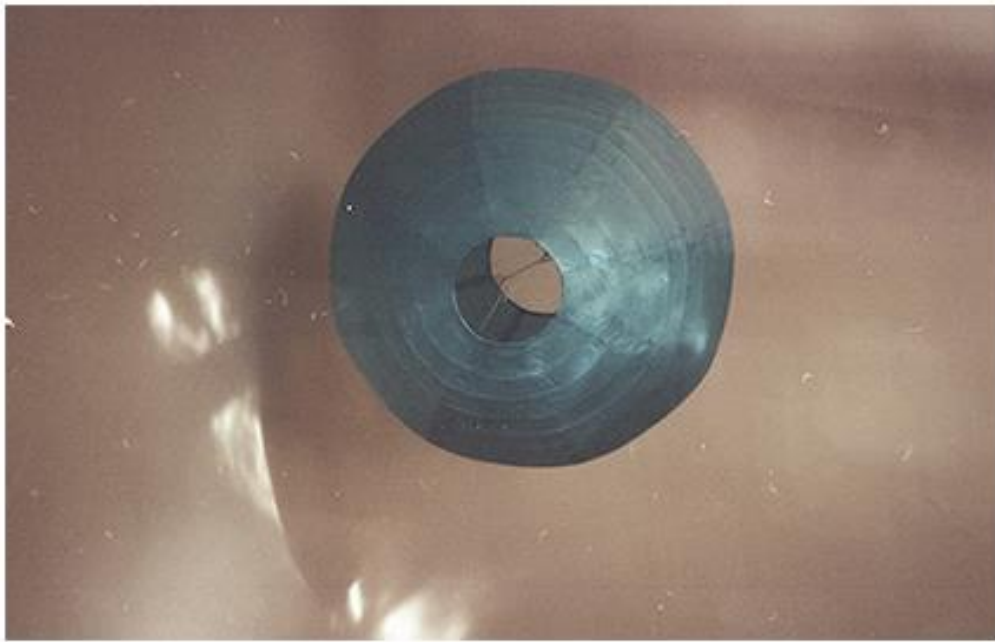
Fotografías analógicas, digitalizadas en impresión de papel fotográfico.

15 x 23 cm

marco negro horizontal, 15.3 x 20.3 cm²

2021

Montaje en impresión grande sobre pared



CASA 1º

**Vienen entonces recuerdos,
del corazón dividido en dos
dos lugares, tres lugares.**

Figura 2.2.1.1.1. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 1, 15 x 23 cm



La ausencia se hace
angustiosa
y la presencia
no se llena.

Figura 2.2.1.1.2. VULNUS II. Fotografía y texto de la casa 1, 15 x 23 cm

Hay una bola azul
cada mañana
al levantarme
está sobre mí



y esa foto
de la mano
de mi abuela



Figura 2.2.1.1.3. VULNUS II. Fotografía y texto de la casa 1, 15 x 23 cm

Olores dulces
que no quiero que terminen.



Figura 2.2.1.1.4. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 1, 15 x 23 cm

CASA 2º

La maleta está llena,
llena de tierra amarilla



Figura 2.2.1.2.1. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 2, 15 x 23 cm



A veces llegas a conocerte tanto
que hay que alinearte,



Alinearte con ese plástico insípido
que cubre la coca-cola

Figura 2.2.1.2.2. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 2, 15 x 23 cm

Pero que hace un reordenamiento,
ordenamiento del calor del té



Figura 2.2.1.2.3. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 2, 15 x 23 cm



Y de las galletas hechas trizas en la boca
siempre hay dos.

Figura 2.2.1.2.4. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 2, 15 x 23 cm

CASA 3



Bauen
Me desplazo mientras construyo



construyó letras y habitó en ellas
hay montones apilados

Figura 2.2.1.3.1. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 3, 15 x 23 cm

En ellos soy en la tierra



Figura 2.2.1.3.2. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 3, 15 x 23 cm



Los trasladó a donde voy,



la repetición,
que cuida y crece

Figura 2.2.1.3.3. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 3, 15 x 23 cm



Pinturas y sonrisas de niño
Eat beat se escucha en las paredes.

Figura 2.2.1.3.4. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 3, 15 x 23 cm



CASA 4

**Hay caminos
con grandes olivos verdes**

Figura 2.2.1.4.1. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 4, 15 x 23 cm



Dentro de mi ropero
esta la foto de mi madre
y su espejo siempre esta cerca.



Figura 2.2.1.4.2. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 4, 15 x 23 cm



Farina suena en el fondo,
el sol da en mi gorra



Figura 2.2.1.4.3. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 4, 15 x 23 cm



**Me alegra la amplitud a mi alrededor
Y la simpleza de la vida.**

Figura 2.2.1.4.4. *VULNUS II*. Fotografía y texto de la casa 4, 15 x 23 cm

Proceso de creación y producción

«No hay palabras que rediman la ambigüedad de las imágenes»

John Berger²⁶

VULNUS II es el opuesto negativo de VULNUS I. Se pasa, de este modo, del no-lugar al lugar, del no-hogar al hogar. Aborda el retrato de personas en el contexto doméstico, en la nuclearización de los espacios. Por tanto, a los retratados les rodea su *espacialidad*, donde converge el cuerpo y el espacio medial. A su vez, se recurre a la apropiación de sus objetos, y a sus particularidades de forma íntima y personal.

El método que se ha utilizado para plasmar a cada sujeto desde una perspectiva borrosa se ha articulado con el lenguaje, formando así esta unión entre imagen fotográfica y texto para dar un nuevo sentido que se complementa y que se potencia en la traslación del uno al otro.

Se han abordado varias series fotográficas de forma estratégica y organizada, con unos patrones en común para todas las casas y las personas que las visitan. Aunque se parta de un modo determinado para todas ellas, ha ido cambiando en cada sujeto, porque todo depende de cómo se ha desarrollado y planteado, la mejor forma de ver ese habitar. En concreto, desde los objetos relevantes y cómo los implementa cada persona en el espacio, el cual, globalizado, mantiene un patrón común: habitación, cocina, salón, baño.

También se han tenido los elementos que forman parte de la mirada frente a estos objetos-sujetos: la reflexión respecto al retrato, el encuadre, el color, el estilo, la luz, la angulación... En un vaivén de ir y venir técnico y material, se pretende retratar un espacio colmado de afectos, mapeado como hogar de cada sujeto particular.

El espacio, para Michel de Certeau, son lugares practicados, donde algo acontece como lo que ha tenido lugar en el presente²⁷. El mito, el mapa o la historia son torsiones del espacio-tiempo, que enredan trazados de pasado y repetición, pero también de posibilidades futuras. Se habla entonces de alojamientos de coordenadas de vacío, de

²⁶ John Berger. *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1997, p. 284

²⁷ Certeau, 2000.

retículas de diferencia que constituyen un tejido performático, un plano firme e invisible que bautizamos como espacio.

A su vez, el espacio se distingue del lugar en que éste es *conditio sine qua non* del lugar propio, pensando a su vez el lugar como inscrito, simbolizado y antropológico. Hay un ejercicio de contención, donde el lugar es contenido de un espacio continente, como si éste fuese una alfombra que dispone las coordenadas de lugares, a modo de mercadillo. Sin el espacio, no puede existir el lugar. Y en este mismo sentido, en una concepción más semiótica, Certau señala:

El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas²⁸.

En cuanto a la profundización de la experiencia subjetiva, se han hecho entrevistas a los sujetos con el fin de conocerlos a más profundidad, saber cuáles son sus espacios de relevancia y los objetos que los caracterizan. Así mismo, ha sido un reto el que estos sujetos hayan permitido esta vulneración del espacio íntimo, para dejar a la mirada posarse en lo que los hace y los ha hecho hasta ahora.

En la entrevista se plantearon una serie de preguntas generales acerca de sus biografías e ilaciones con el hogar. Se propuso, en primer lugar, que hablasen sobre los lugares en los que habían vivido y durante cuánto tiempo habían estado en cada una de esas viviendas. Así mismo, se les preguntó sobre su relación estos lugares, sus vivencias y vinculación afectiva. También se trataron gustos, preferencias, favoritismos dentro del espacio, y si guardasen algún recuerdo especial.

Por último y no menos importante, se abordó el lazo objeto-espacio: cómo les gusta ordenar sus cosas, qué objetos los describirían y las habitaciones donde recae la funcionalidad de compartir, congregarse y reunión de los residentes en la vivienda.

²⁸ Certeau, 2000, p. 129.

En un tono amargo, alguien comenta cómo tuvo que deshacerse de una silla que perteneció a su tío, lamentablemente fallecido en esa misma casa. “Yo recuerdo que cuando él murió, mi prima me habló [...] y me pidió el favor de que botara la silla donde [...] él se sentaba y hacía la siesta”. Los objetos constelan un cosmos en la casa, que están de alguna forma marcando y delimitando la topología afectiva de la misma. No se trata ya de cada objeto tenga un uso asociado y, por ende, una usanza a través del tiempo. Sino de que el objeto termine manchado por el recuerdo, como marca o cicatriz indeleble de los habitantes de un hogar. Es así como el hogar es embrujado a través de sus objetos: fotografías, sillones, botellas vacías, estuches o sábanas. Los objetos son poseídos de ausencias, atravesados de memorias propias. Como afirma Nacho Criado, “[l]a memoria no la poseen los sujetos, no es tanto la persona como un todo que se divide en objetos”²⁹.

Siguiendo el discurrir de lo objetual, otra persona señala: “intento mantener las cosas lo mínimo posible [...]. Intento evitar comprar porque sé que va a ser difícil estar moviéndome, desplazándome”. En esta línea, el objeto se convierte no solo en una máquina de memorias, sino también en un mecanismo de temporalidades dentro de una identidad: estancas en algunos casos, por esos objetos llenos de polvo o en las cajas guardadas en trasteros por años o, como en esta persona, líquidas, fluidificadas, en desarraigo. Aquí los objetos ni siquiera aparecen, pues nunca se llegaron a tener por miedo a la pérdida. A la pregunta de si siempre piensa en mudarse [a Tánger], la persona responde tajantemente: “Sí. Nunca estoy en una casa pensando ‘vale, estoy tranquilo aquí’. Sé que algún día voy a tener que moverme”. Alain Robbe-Grillet, en un pensamiento estrechamente relacionado, realiza la siguiente apostilla sobre una pareja de jóvenes que conviven por primera vez:

“No han comprado muebles, tienen algunas cajas, algunos trozos de madera, no han comprado una cama, duermen en un colchón en el suelo, como si estuvieran allí de paso. Es una idea para mí fundamental: estamos aquí de paso. No nos podemos anclar en ningún sitio, solo podemos pasar”³⁰.

Este desanclaje como experiencia continua de la mudanza, se ve en otra intervención de la misma persona, cuando muestra algunos cuadernos de notas, apuntes de clase del primer año de carrera y otros. Entonces señala: “Tengo aquí guardado un cuaderno [...],

²⁹ Nacho Criado y Copón, Miguel, “Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora”, en *Nacho Criado. Tras la ruina...*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999, p. 78.

³⁰ Alain Robbe-Grillet. “Ciudad imaginaria, ciudad real” en *Creación*, 12, Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1994, p. 85.

aún lo sigo manteniendo. A lo mejor he tomado algunos apuntes... De vez en cuando suelo escribir en árabe también, pero muy pocas veces”. El objeto, a su dimensión espacio-mnémica (silla/recuerdo) e identitaria (mudanza/fuga), se le añade su dimensión sígnica o escritural. El objeto Habla lo que (le) hablamos, pues a éste se le escriben afectos a través de un lenguaje, una *lengua* que puede ser o no del hogar, pero que lo hace *Hablar*³¹. Algunos *Hablan* en lenguas que nos son extrañas (español, inglés, francés...), o acentos impuestos (español neutro). Pero en otras ocasiones, el objeto sí transluce una experiencia en una lengua materna (árabe, en este caso) o patria (marroquí, en este caso), una lengua *Hablada* tan cercana que, definitivamente, genera un hogar.

Finalmente, un objeto fotográfico trae la siguiente reflexión, donde la abuela de la entrevistada “conlleve esa representación de nostalgia y de lo familiar que soy. Del amor”. En una agonía relacional e identitaria, donde el sujeto de nuestro tiempo se ve en confrontación con los no-lugares, hallamos el hogar. Ante la pregunta de si se sentía feliz, la misma persona responde: “Sí, estoy muy feliz [...]. Me gusta [vivir aquí], me encanta porque me siento independiente, me siento que soy quien soy ahora. Soy yo y me gusta lo que soy”.

Hogares destilados, trastocados o maltrechos, hogares suaves e increados, blandos y cálidos. Acaso en la tonalidad de lo familiar como espacio de circunscripción subjetiva. Pero también vaciado sobre sus propios objetos, un universo de dispositivos de la memoria, que performan ausencias dolorosas y presencias tiernas, que laten vivos en una ambigüedad indescifrable. VULNUS II reconsidera las grietas del hogar, al igual que sus cimientos más firmes a través del rostro de las personas, habitantes de un hogar-mundo que destituye, expía y acoge a partes iguales.

³¹ Serano, 1994.

Segunda parte:

Aportaciones teóricas

La hoguera, el hogar...

El significado de hogar se ha ido construyendo con el pasar de los años. Su etimología parte de la palabra *focus* (fuego), derivada del latín donde se prepara la hoguera. En la antigüedad, el fuego era una representación sagrada en varias civilizaciones y estaba presente en todos los hogares que terminaron incorporando, metonímicamente, esta palabra por el calor y el abrigo.

La definición más universal sobre el hogar se refiere a un lugar donde el sujeto o varios de ellos habitan, y con esto se crea una sensación de seguridad y calma. Lo cierto es que muchas personas confunden el hogar con “tener un techo”. El sujeto puede tener un techo, pero ello no es condición suficiente para construir un hogar. El techo no es más que un principio de espacialidad, una disposición para un hogar, pero no agota su definición a dicho espacio.

¿Entonces, qué hace que se conforme el hogar? Este hecho no es intrínseco a si hay varios sujetos en el mismo lugar, sino que conlleva a otras cuestiones. Como bien se ha dicho, también refiere a la solidez de un espacio privado e inquebrantable, al sosiego y a la imperturbabilidad pacífica.

En una entrevista, Ernesto Rodríguez Serra liquida la siguiente reflexión:

Me preguntas por el sentido de ‘hogar’. En una casa hay un fuego encendido. Antiguamente estaba siempre encendido. La familia se reunía en torno al fuego encendido. El lugar del fuego encendido, la chimenea, se llamaba ‘hogar’, la casa en que vivíamos se llamaba nuestro hogar. La llama muestra la presencia de Dios. Tú cuidas su presencia y él te cuida. Es, me parece, el sentido último del hogar. En él habita el hombre. Habitar quiere decir que uno adquiere el hábito de habitar. Habitando uno se ‘demora’, ‘mora’ en el lugar. Es el sentido profundo de lo moral, de la moral.³²

Frente al análisis de esta intervención, podemos decir que el hogar evoca una sensación divina. Esta sensación se traslada a la protección, pero no te cuida en un lugar fijo sino en un lugar fluctuante. Por esta razón puede haber un techo, pero no un hogar. Te cuida desde tu mismo cuidado o, en otras palabras, el hogar está contigo en la misma medida

³² Ernesto Rodríguez Serra en conversación con Figueroa, Paola en “El hogar, lugar esencial de ser humano”, recuperado de: <https://cruce.iteso.mx/el-hogar-lugar-esencial-del-ser-humano/>, Redacción de Cruce, 2020.

en la que tú estás *en* él. No puede aparecer de la nada, sino que tiene que ver con la durabilidad, con el habitar que se refiere a este tiempo, al demorarse y el vivir ese espacio. Volviendo a la raíz del fuego, la llama sagrada fue puesta y todos se congregaron en el centro, alrededor de ella. El hogar también evoca la sensación de comunidad. El cómo se da la relación y conexión entre las personas (pasar de una congregación disuelta a lo común, la comunidad), también será fundamental para crear ese hogar.



Figura 3.1.1. Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Home so Different?*, copia digital en tejido fino, 1993

Hay otros aspectos fundamentales que conforman un hogar como, por ejemplo, el lugar dónde ese hogar se encuentra, en tanto lugar y afianza de origen. Esta coordenada nos da un indicio de la raíz, una raíz que conforma nuestra identidad, nuestros miedos, nuestras creencias, y en él encontramos un apoyo.

Durante muchos años se ha expuesto el tema de los sujetos en lo público. En el presente trabajo se pretende tratar el hogar desde lo privado, viendo allí la fragilidad del ser humano en su intimidad, sus defectos y sus virtudes, sin esas máscaras a las que siempre se están expuestos con el cuerpo y sus envoltorios. En el hogar provisto de objetos no se pueden guardar estas apariencias, esta impostura social que determina la interacción con el otro. De tal forma que entablar una reflexión frente a nosotros mismos es de vital importancia, cuando estos lugares se quebrantan, no podemos vivir el hogar ni trasladarlo

con nosotros. Lo público se vuelve una burbuja de expresividad y desarrollo envuelto en una nostalgia de estar inhóspitos.

En VULNUS I, la serigrafía muestra ese hogar quebrantado que pasa al aislamiento en lo público, a esa fragilidad y vulnerabilidad que llevamos para escapar de ese hogar, y pertenece a un no-lugar. El cristal simboliza esa fragilidad en la que se está cuando no se tiene el polo a tierra, estabilidad y retorno.

Sobre semióticas y transformaciones domésticas

Araceli Serrano ha dedicado extensas páginas a reflexionar sobre la relación del hogar y sus objetos desde distintos prismas³³. El punto de partida de Serrano, es que cada persona está sometida a procesos individuales y sociales. Los individuales refieren a la parte emocional, miedos propios y definiciones privadas. Por el contrario, los procesos sociales refieren a ámbitos de comunión con el otro, como la inserción, el prestigio o la diferenciación en la sociedad.

Serrano vincula los procesos sociales al archiconocido texto de Baudrillard³⁴, en el cual se aborda la relación del ser humano con los objetos y aspectos de éste en sociedad. Las marcas distintivas son una serie de dictámenes que dan un bosquejo que diferencia a los sujetos del otro, como lo son los deseos, fantasmas o ideologías propias.



Figura 3.2.1. Karen McLean, *Primitive Matters: Huts*, instalación de materiales rústicos, 2010

En otro orden de cuestiones, Serrano propone un método de análisis objetual basado en un sistema de signos, el cual permitiría ahondar en la semiótica, distribuciones espaciales

³³ Serrano, 1994.

³⁴ Baudrillard, 1971 en Araceli Serrano, 1994.

y significaciones sociales. Los signos se caracterizan por dos importantes términos: la *Lengua* y el *Habla*. En palabras de Serrano,

[p]or *Lengua* del sistema de objetos del hogar se entiende un conjunto de reglas que conforman las relaciones y oposiciones de los elementos que lo configuran —su variación determina un cambio de sentido—. Se encuentra, asimismo, una realización individual de las reglas anteriormente mencionadas marcada por los fenómenos de presentación individual de cada casa, de cada habitación, de cada detalle (distancias entre objetos, grado de orden, disposiciones, etc.) que constituiría el *Habla* del sistema de signos que se analiza³⁵.

Con base en esta concepción semiótica del hogar y los objetos, Serrano analiza la revista *Nuevo estilo*, una publicación relevante para “los sectores más amplios de las clases medias y urbanas”³⁶. Así, va ahondando entre estas páginas para escudriñar cómo se ha construido el hogar, cómo influye este en procesos individuales/sociales o de qué manera ha cambiado contextualmente.

Respecto a la significación social, los tiempos han trastocado la ética del espacio de la protestante a la posmoderna. Mientras anteriormente la casa estaba ligada al trabajo constante por tener una comodidad, en la actualidad la casa se vincula con la festividad y lo lúdico. El rechazo de cierta funcionalidad, ha provocado que el compromiso por la estética sea mayor, sin estar este abandonado a su designio cultural, que bajo el prisma marxista se anuda a una imitación de clase. De esta manera, apariencia, parodia o reflejo, son nociones cotidianas que se manejan en la casa postmoderna.

Siguiendo esta reflexión, Serrano afianza cómo los objetos ya no son valorados por sus términos de uso o funcionalidad, pues están mimetizados a un continuo. Hoy día, los “útiles” (utensilio) son “útiles” múltiples e hipertélicos. El hogar goza ahora de una democratización de los objetos, así como también de los espacios y sus usos³⁷. En esta misma línea, la casa como modelo de habitar jerárquico perece. Una consecuencia visible que corrobora este desplazamiento, es la desacralización de la cocina, que antaño habría sido el centro del hogar por su actividad continua y común con los demás. Con el paso del tiempo, nos hemos quitado de los quehaceres de la casa como limpiar o cocinar. Así,

³⁵ Serrano, 1994, p. 226.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

en la actualidad, esa importancia de la cocina se ha ido borrando, dándole mayor peso a la habitación como espacio medular.

De la misma manera, este desplazamiento de espacios también se precipita en el orden de la intimidad. El hogar postmoderno propicia una intimidad que no es la misma que la que se construye en medios públicos. Se convierte así en un lugar de aislamiento social, de lo privado, en un sinónimo de la protección y lo familiar.

Por último, el hogar mantiene varias tensiones de opuestos. Por un lado, la oposición entre *urbano/rural*, de la que la vivienda es una deudora predilecta. Si bien lo urbano es el espacio conglomerado de logros o calidad de vida, también es una contracara de ahogo poblacional, el ruido o la ausencia de naturaleza. El hogar, en pos de combatir esa asfixia de la ciudad, toma el relevo adoptando alegorías e imágenes de lo rural (muebles rústicos, vigas de madera, plantas, etc.). Por otro lado, la oposición entre *lleno/vacío*, que se extrema en el mundo contemporáneo. Ya no hay un punto medio entre lo repleto y lo desocupado. Al igual que encontramos hogares abarrotados de objetos, saturados y afectados de *horror vacui*, otros hogares muestran una tímida desnudez, vacíos e inhóspitos, desérticos de mundo y reducidos al mínimo.

El hogar, como ya se mencionó, constituye un mundo de fuego llameante, la gruta, cueva o útero materno. Lo que nos refiere a la casa, es también un objeto al cual atribuimos la significación y en el que encontramos signos semióticos, haciendo uso o consumo de estos signos, llegaremos al significante. Bajo la concepción del sistema, el hogar maneja unos códigos como el deseo de protección, donde siempre permanece un punto al que retornar.

De esta manera, en VULNUS II no se pretende llegar a analizar las razones de porqué en las fotografías tomadas –las cuáles retratan a los objetos de los sujetos– están o no posicionados de cierta manera u otras cuestiones circunstanciales o materiales. Muy al contrario, la idea es subrayar que podemos ver una interpretación individual con el fin de que se vean los afectos de cada sujeto, compuestos por sus objetos y por ese espacio en el presente. Objetos y punto de vista que seguramente cambien en el futuro, consolidándose como pasado, y modificando así la significación que tenga para ellos.

La psicogeografía de lo cotidiano

El espacio es un aspecto fundamental del hogar y durante miles de años ha sido parte integral, perimetral y conformadora del ser humano. En materia de análisis del espacio, podemos concebir la psicogeografía como un campo de estudios privilegiado. Dicha disciplina invertebrada, plural y sin forma, ha venido a subsanar la preocupación del humano acerca de cómo nos influye el espacio, la geografía o el urbanismo a un nivel emocional³⁸. El término lo vemos vinculado al situacionismo³⁹, pero éste se ha emancipado del mismo, y ha terminado siendo manejado por artistas, geógrafos, psicólogos, arquitectos, técnicos, economistas y demás. Es una poderosa herramienta de análisis, ya que puede alumbrar de qué manera nos afecta el espacio a la fisiología y psique, y hasta qué punto condiciona nuestra toma de decisiones en un plano más social.

*Mens sana in spatium sano*⁴⁰

Colin Ellard, ha dedicado un libro completo a recopilar una cantidad ingente de estudios, experimentos y casos que muestran las proyecciones que tienen los espacios para el ser humano⁴¹. Un estudio quizás fundacional en esta cuestión, es el de Roger S. Ulrich⁴². Este doctor demostró que tener una ventana hacia paisajes y naturaleza en la planta de un hospital, podría acelerar la recuperación de pacientes sometidos a cirugía. ¿Hasta qué punto, en cuanto a salud refiere, somos afectados por el espacio que nos rodea?

Por otro lado, en neurología cada vez se hacen más estudios para encontrar qué ocurre en nuestro cerebro y qué estímulos se generan frente al espacio. Por ejemplo, científicos han demostrado que nuestro sistema nervioso tiene una serie de ordenaciones y mecanismos que desarrollamos mucho antes de nuestra infancia, donde se ha demostrado una preferencia por las curvas en comparación con los ángulos afilados⁴³. Estas asociaciones se deben a células nerviosas que hay en nuestro córtex visual que se encargan de ver los matices de la superficie curva y así ir observando las primeras impresiones y visualizar

³⁸ Colin Ellard, *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*, Barcelona, Ariel, 2016, p. 19

³⁹ Debord, 1999.

⁴⁰ En referencia al conocido verso de Décimo Junio Juvenal (siglos I y II d.C.), "*mens sana in corpore sano*" o "una mente sana en un cuerpo sano". En nuestra paráfrasis modificada, la traducción sería "mente sana en espacio sano".

⁴¹ Ellard, 2016.

⁴² Roger S. Ulrich, "View through a window may influence recovery from surgery." *Science* 224, 1984, pp. 420-421.

⁴³ Ellard, p. 157.

posibles amenazas⁴⁴. Lejos de ser baladí, esta configuración neuronal es determinante en nuestra psique a la hora de relacionarnos con objetos y espacio, así como de perseguir o huir ciertos estímulos de forma automática y eficaz.

En la misma línea de los estudios neuropsicológicos, podemos encontrar una miríada de fenómenos de vinculación con el espacio. Un ejemplo es el de la objetofilia, propia de acumuladores compulsivos, quienes encuentran una satisfacción o recompensa en la vinculación emocional profunda con los objetos⁴⁵. U otro caso más estudiado, la pareidolia, la cual consiste en una proyección de sentimientos, pensamientos e incluso rostros a objetos inanimados, con el fin de personificarlos. Un curioso estudio realizado por el psicólogo perceptual Fritz Heider, demuestra hasta qué punto podemos dejarnos atrapar por el fenómeno de la pareidolia. En una pantalla, aparecen tres figuras geométricas: dos son triángulos y el otro es un círculo, el cual se va desplazando en torno a ellos. Algunas de las personas que realizaron este estudio, asociaron que estas tres figuras eran un trío amoroso, donde los triángulos luchan por la misma pareja, el círculo andante⁴⁶.

En este experimento, también se puede hacer la lectura de cómo el ser humano tiende a vincular un mundo narrativo y dotar de historia a cosas que suceden en movimiento. Fenómenos así, están a la base de la “magia” de ciertas artes móviles como, por ejemplo, el cine. Fuera de la ambigüedad de ciertas escenas, el espectador focalizará en agregar un sentido a estos movimientos aparentes, dotándolos de historia e imbuyéndolos de espacio.

En cualquier caso, estas muestras llevarán a Ellard a concluir que los humanos hacemos una asociación con los objetos como seres sensibles o capaces de tener emociones⁴⁷. Por esta razón, relacionamos los lugares con emociones y nos vemos representados en estos objetos y espacios. La vinculación del ser humano con los espacios es íntima, y concierne una multitud de esencias transpersonales, que son imposibles de ignorar.

⁴⁴ Ellard, 2016, p. 64.

⁴⁵ *Íbid.*

⁴⁶ *Íbid.*, p. 65

⁴⁷ *Íbid.*, pp. 59 y ss.

Espacios sobrecogedores y otras disquisiciones sobre la muerte

La reacción que tenemos a diferentes lugares es específica, personal, y abarca un amplio rango de emociones y afectos. Cuando presenciamos ciertos lugares, hay algo que nos conmueve que es difícil de explicar y que pasa por nuestra memoria ancestral de contacto natural.

La reflexión sobre entornos abisales que propician una sensación de existencia ilimitada, es abordada por Ellard en un capítulo completo bautizado como “Espacios sobrecogedores”⁴⁸. La reacción de sobrecogimiento, activada frente a fenómenos naturales como un gran cañón, un mar en tempestad o una tormenta de rayos, es propiamente humana⁴⁹. Algunos autores como Frank White, han desarrollado la teoría del efecto perspectiva como intento de explicar el por qué ciertos espacios nos llevan al asombro e interconexión. O, lo que muchos astronautas describen al ver a la tierra como un “dejarse ir”⁵⁰.

Aunque no hayamos tenido la experiencia de poder ver a la tierra en el espacio, hemos vivido experiencias similares, incluso inducidas por construcciones del ser humano (catedrales, basílicas, templos...). No sin razón, muchas de estos edificios han sido tradicionalmente atribuidos a un uso religioso. Y tampoco es casualidad que sea, precisamente en espacios sobrecogedores, donde las personas reportan un mayor sentimiento de comunión y convergencia mística con algo superior. Al parecer, esta reacción nos llevaría a una comunión con lo divino, y de acuerdo al reporte a algunas personas, se puede incrementar la experiencia religiosa y el respeto por la tradición, donde antes no había.

Si algo se relaciona con este “sobrecogimiento”, es el otro polo que define lo humano por antonomasia: la conciencia de la muerte. El ser humano es el único ser consciente de que va a morir en algún momento. Esto tiene un impacto imborrable, una marca que nos hace finitos y auto-conscientes de nuestra imposibilidad en el mundo⁵¹. Una de las pocas motivaciones a seguir, sabiendo que se morirá en un momento, es dejar huella en esa red que tenemos los unos con los otros. Crear una suerte de permanencia ilimitada y

⁴⁸ *Íbid.*, pp. 175 y ss.

⁴⁹ *Íbid.*, p. 176.

⁵⁰ *Íbid.*

⁵¹ *Íbid.*, p. 189.

extracorpórea, que perviva a la muerte es lo que hemos codificado bajo el nombre de “cultura”.

La perduración más allá de nosotros mismos embebe espacios y lugares que habitamos. Nos adentramos entonces a lugares acogedores, como grandes edificios que apaciguan el hecho inminente que sucederá. Las edificaciones enormes nos brindan seguridad, y dan la aparente ilusión de que sus cimientos nunca caerán. Hay edificios que están contruidos como un intento de derrotar a la Parca, como intentando impulsar al sujeto más allá de la propia muerte. ¿Será posible, en un futuro, hacer una psicogeografía de los espacios vencedores a la muerte? Es difícil no pensar que, tras siglos, incluso después de una hipotética extinción, no quedará en pie ningún edificio, sino más que ruina. En la sobrecogedora carrera al tiempo, las vigas, el hormigón o el cemento, no podrán superar a la implacable fuerza mortífera de la naturaleza.



Figura 3.3.1. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, instalación arquitectónica, 1975

Arquitecturas de desastre: el acabamiento de la naturaleza

La arquitectura es un arte predilecto en la cuestión del espacio. Lo espacial es un aspecto tan fundamental como la habitabilidad o la accesibilidad de un lugar. El espacio es la materia prima de la arquitectura, pues es el punto de partida para trabajar en pos del sujeto, de su buen crecimiento, despliegue y potencia. ¿Cómo sería una calle con basura, desorden o fallos de edificación? ¿Cómo afectarían a los niveles de ansiedad o depresión, a las actitudes y comportamientos de los sujetos en la ciudad?

Un ejemplo paradigmático es el de la Ciudad de México. Debido a un drástico contraste de épocas y un crecimiento exponencial, la ciudad fue mal planeada, estructurada y edificada. La arquitectura y el urbanismo no se puso al servicio de sus habitantes, sino de las urgencias de un momento histórico. Esto trae como consecuencia un deterioro a la población, ya sea por empobrecimiento, la ansiedad o estrés, y el crecimiento de la delincuencia. Además, la demografía nacional sigue aumentando día a día. Por ello, es de vital importancia abordar con cuidado las necesidades vitales de los habitantes, y supeditar el espacio a las mismas, en tanto materia prima abstracta.

Uno de los fenómenos catastróficos más relevante en la historia reciente de nuestras ciudades modernas y globalizadas es la exclusión de la naturaleza del centro del espacio. El acabamiento de lo natural en favor de lo urbano puede ser explicado por diversos factores, tales como la desruralización aplicada de forma demográfica o censal o el aceleracionismo constructivo y urbano que deriva en la ciudad vertical como modelo de éxito⁵². Esta situación de acabamiento natural, ha llevado a la arquitectura a querer contrabalancear la situación, preponderando la inspiración natural y motivando la relación del sujeto con la naturaleza a través de lo primitivo. Un ejemplo de ello son casas que en sus interiores intentan estar en contacto con un espacio de un ambiente antaño sacralizado: madera desgastada, piedra para la cocina, plantas interiores, luz cálida....

En el mundo actual, esta disputa entre lo urbano y lo natural, podemos encontrarla en el seno de un sinfín variado de modelos de hogar. En Mali, la estructura de las casas remite a la forma de una mujer y hace alusión al útero⁵³. Por otro lado, en la India, los hogares están densificados, pues a pesar de que las cifras muestran que el 57% de su población

⁵² Lawrence Cahoon (Ed.). *From modernism to postmodernism: An anthology*, Oxford, Blackwell, 1996.

⁵³ Ellard, 2016, p. 70.

convive con más de cinco personas, las casas son muy pequeñas⁵⁴. Con respecto a este último caso, se puede entender otra de las tensiones fundamentales abordadas en este trabajo: lo público y lo privado. Un estudio urbano en Bombay, demostró que, si bien la mayoría de los participantes indicaba que sus casas eran espacios privados, también había una tendencia muy marcada a buscar la soledad en lugares públicos⁵⁵.

Esto demuestra que, aunque para la mayoría el hogar represente refugio y privacidad, también puede ser un espacio de expulsión y rechazo, donde la construcción del «yo» se vea invadida. Ellard dirá que el amor en el hogar se despierta cuando cumplimos nuestro deseo de control⁵⁶ –pero debemos conceder que este deseo esté frustrado en muchos casos. La idea de comunión, aislamiento, soledad, intimidad, así como la de creación e imaginación en el hogar, no es una experiencia universal ni compartida por todo el mundo. En el hogar se aguarda un punto de llegar, de eterno retorno y descanso, pero también de proyección ansiosa y de temores.

⁵⁴ Íbid, p. 80.

⁵⁵ Íbid, p. 82.

⁵⁶ Íbid, pp. 198 y ss.

Notas psicoanalíticas acerca del hogar

Como se ha ido desplegando a lo largo del presente trabajo, el hogar es un lugar vital para el ser humano y su desarrollo en numerosos aspectos de su vida. Durante estos años hemos vivido y habitado más nuestro hogar por la pandemia. La situación de encierro ha demostrado que “hogar” es una palabra que, pese a sus asociaciones positivas (permanencia, regreso, vinculación al vientre materno...), también puede tener otras de signo contrario. El hogar se puede quebrar, rompiéndonos a nosotros también. Hay una conexión especular entre el hogar y el sujeto, donde se produce un juego de reflejos y afecciones: lo que sucede al sujeto, ocurre en el hogar y viceversa.

En un programa radiofónico, Collin Ellard⁵⁷ se topó con una estremecedora historia de un hombre, el cual, atraído de manera extraña por comprar una vivienda, concluyó el origen de su atracción al parecido de ésta con su casa natal. No obstante, lejos de alojar “gratos recuerdos de una vida familiar feliz en torno a una chimenea”⁵⁸, la casa le trajo un enorme desasosiego. Esto se debía a que su familia había sido seno de multitud de problemas y episodios traumáticos. El hombre se sumió en “una reforma desesperada de la vivienda con el objetivo de disfrazarla y de construir una suerte de espacio quimérico”⁵⁹. Casos como este, demuestran que los seremos humanos cargamos con una maleta llena de afectos, deudora de nuestros puntos de partida. Este hecho será irremediable, arrastrando esta maleta natal sin remedio, a todas nuestras nuevas casas.

En el famoso cuento de Edgar Allan Poe, *La caída de la casa Usher*⁶⁰, el narrador nos cuenta la cercanía con un amigo de su infancia, el cual atraviesa un momento difícil. El narrador decide quedarse con su amigo para animarle un poco. La descripción que va realizando, en un principio es de la casa, pero pronto se percata que se desplaza a su amigo: “Sentí que respiraba una atmósfera de dolor. Un aire de duda, profunda e irremediable melancolía lo envolvía y penetraba todo”⁶¹.

En otro fragmento, el narrador destaca lo siguiente:

⁵⁷ Ellard, 2016, p. 77.

⁵⁸ *Ibid*, p. 78.

⁵⁹ *Ibid*.

⁶⁰ Edgar Allan Poe, “La caída de la casa Usher” en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 171-182.

⁶¹ *Ibid*, p. 174.

“La creencia, sin embargo, se vincula con las piedras grises de la casa de sus antepasados. Las condiciones de la sensibilidad habían sido satisfechas, imaginaba él por método de colocación de esas piedras, por el orden en que estaban dispuestas, así como por los numerosos hongos que la cubrían”⁶².



Figura 3.4.1. Cornelia Parker, *Neither From Nor Towards*, instalación de ladrillo y cable, 1992

⁶² *Íbid*, p. 178.

De este fragmento podemos subrayar dos cuestiones importantes. Por una parte, la idea de que tenemos que llevar un pasado que se inscribe en nuestra primera casa, como letra capital de nuestra biografía. Nuestro pasado crea hábitos que configurarán gran parte del «yo» en el presente. De ahí la importancia de la noción de *antepasado*. Por otra parte, el énfasis en el orden que tienen las piedras, hablando de la sensibilidad de su amigo en su colocación, como satisfacción de control de la materia circundante.

Desde varios ámbitos, diversos autores han hecho un planteamiento sobre el hogar y cómo éste afecta al humano en cuestión. Algunos de estos estudios han determinado la contrariedad de que, al igual que el hogar es un lugar de vida (vivienda), también es un lugar de muerte. Éstas son las coordenadas en las que se mueve el psicoanálisis, tanto desde su concepción clásica freudiana como la vertiente lacaniana del mismo.

Lo siniestro, o cuando la familia se hace ajena

En cuanto a Freud, ya se han escrito ríos de tinta acerca de su concepción de lo siniestro o lo ominoso⁶³. El conocido concepto freudiano, refiere al retorno de lo mismo partiendo de un término estudiado, *Unheimlich*, cuya raíz en alemán (*Heim*) hace alusión al hogar.

Freud, demarcándose de algunas lecturas que se han precipitado en este trabajo, concebiría el hogar como un espacio ambiguo y capaz de su contrapartida protectora u hospitalaria. La repetición nos acerca irremediamente a la pulsión de muerte, y el lugar donde más se propicia la repetición, es en el hogar. Lo ominoso es, entonces, esta repetición que se vuelve fatal e inevitable y que conduce a una angustia. Cuando nuestro «yo» se ve en peligro por la pulsión de muerte, sucede una aniquilación mediante una versión indestructible de sí mismo –el famoso *Doppelganger* de la literatura. De esta manera, el primer doble para Freud es el alma inmortal, el doble del cuerpo.

Freud recalca que lo ominoso acecha al mundo familiar desde adentro, puesto que en nuestro hogar tenemos ciertas ordenaciones que repetimos diariamente, como levantarnos cada mañana a desayunar, o mantener nuestra higiene. Nos acercamos más a esta pulsión de muerte queriendo conservar la vida, pues la vida y la muerte comparten el mismo lugar, y sin una la otra no existe (fuerzas opuestas y complementarias de eros/tánatos).

En este trabajo, se parte de la concepción de que, en el intento de salir de esa pulsión de muerte, en realidad nos vemos aislados en el mundo exterior donde no somos

⁶³ Sigmund Freud, “Lo ominoso” en *Obras Completas Vol. XVII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.

reconocidos. Nuestra identidad se vuelve masa, indiferenciada. Esto no quiere decir que se romantice el espacio del hogar, pues también se comprende que muchas personas no hayan encontrado en el hogar un afuera de la repetición, y frente a dicha asfixia mortífera, prefieran el no-lugar.



Figura 3.4.2. Richard Wilson, *Jamming Gears*, instalación, 1996

Lo familiar como territorio

Uno de los primeros territorios que habitamos, más allá incluso del hogar o la patria, es la familia. Lacan pone el acento en esta formación constitutiva de nuestra identidad, y receptora de nuestros primeros sentidos. Un análisis coherente de lo que nos constituye, debe pasar, inevitablemente, a través del aparato familiar. Lacan aborda la familia como la esencia de nuestra construcción como sujetos, y quedará en presencia en nuestra vida, para bien o para mal⁶⁴.

⁶⁴ Jacques Lacan. *La familia*, Barcelona, Editorial Argonauta, 1982.

Para abordar el fenómeno de la familia en nuestra sociedad, el psicoanalista francés menciona dos vertientes fundamentales:

- a) *La herencia*. Se trata de procesos del desarrollo de nuestra psique, los cuales se nos han dado tras la conformación de la familia. Uno de los procesos más importantes será el de culturación, pues nos vincula a una tierra, pero también a las tradiciones y al pueblo, así como la educación inicial y primeros estímulos simbólicos. Otros procesos fundamentales son la represión de los instintos, la adquisición de la lengua, la base de los sentimientos, la estructura de la conducta o los límites de la conciencia.
- b) *El parentesco biológico*.

La concepción lacaniana de la familia tiene una estrecha relación con el hogar. El encuentro con el núcleo fundador de cada uno no se podrá alcanzar de forma consciente y racional. Hay centenares de máscaras y arreglos que, en el hogar, salen a la luz. Lo que ha sido nuestra vida y memorias, nuestra familia y lugares de origen nos constituyen íntimamente a cada uno. Así como el hogar era fiel reflejo de uno mismo, y nosotros de él, es en nosotros mismos que, frente a ocupar el espacio de una vivienda, somos ocupados por una casa, somos habitados por un hogar cuyos cimientos no se pueden doblegar.

Trayectorias entre imagen y textualidad

«Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos (...). El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo. Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos: nada se parecerá ya a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria, miraré algunas fotos amarillentas con los bordes rotos sin poder reconocerlas».

Georges Perec⁶⁵

El espacio es un conglomerado de memoria, abigarrado en imagen-texto. Entre miles de registros, perdurables o porosos, se filtra el sentido. Esto no quiere decir que, en este intersticio entre el graphé imaginario y el graphé textual, no haya particularidades distintas. Dada la importancia de la conexión entre imagen-texto en VULNUS II, se considera hacer una reflexión acerca de estas dos modalidades expresivas, y sus relaciones en cuanto al espacio íntimo y el hogar.

⁶⁵ Georges Perec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001, p.

Textualidades que hacen mundo

La palabra escrita, la inscripción alfabética o la versificación, son distintos tejidos del mundo. A decir de Merleau-Ponty, todo gesto inaugura una palabra, *es* una decodificación de la palabra⁶⁶. La palabra es una sustantivización oral de un cuerpo, así como lo escrito sustantiviza la voz de un mundo. En estos tejidos/textos, emerge de alguna manera el sentido.

El texto entonces es un mecanismo potencia de sentido, un surtidor de sentido. ¿Pero cómo se activa ese sentido del texto? Desde la teoría de la recepción, podemos asumir el cerrajón del sentido en la intervención de la lectura, como operación de descifrado⁶⁷. El lector asume una ficción, la construye en un intersticio que vehicula texto, autor y recepción, que va más allá de la materialidad, llenando de sentido los espacios vacíos e indeterminados con su propia experiencia⁶⁸.

Así mismo, desde la semiótica clásica “peirceana”, el texto es un conjunto de signos que establecen un cuerpo simbólico⁶⁹. Este conjunto se encuentra abierto a interpretaciones libres e imprecisas, lo cual, vuelve problemática la lectura objetiva, neutra y aséptica. El texto, al igual que el lenguaje, pasa por niveles de interpretación que no pueden ser explicados, ya que explicarlos destruiría su esencialidad. Encierra la particularidad de surgir para decir sin decir, pues lo importante en el texto no es definir sino sugerir, evocar, inspirar.

Acerca de la imagen y la realidad

En los inicios de la imagen fotográfica, comienza siendo una prueba científica y veraz vinculada a la arqueología y la antropología. Ese era su primer propósito: retratar fielmente la realidad. Así comenta Bennett la intersección entre fotografía, realidad e incluso ciencia, a finales del siglo XIX:

La ciencia era un método de negar la Verdad a favor del Hecho. Y la cámara era una herramienta para coleccionar hechos específicos que implicaban su propia verdad. Que las fotografías fueran aceptadas como realidad no representaba tanto

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, p. 224

⁶⁷ Wolfgang Iser, *El acto de lectura. Una teoría de la respuesta estética*, Londres, Johns Hopkins University Press, 1980.

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ Charles Sanders Peirce. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

un reconocimiento para con la cámara misma, sino con la actitud ochocentista hacia una “realidad de hechos”⁷⁰.

Esta necesidad de apoyo de la realidad para legitimar la captura fotográfica, surge del escepticismo popular acerca de los procesos exhaustivos y experimentales que se necesitaban para obtener una imagen. Aun así, ya en el siglo XIX se empezó a utilizar una técnica en la que se revisaban aspectos como el *encuadre*, aun teniendo de fondo la intención de fotografiar la verdad.

El encuadre a su vez, articula desde la parcialidad de sus límites una imagen figurada, es decir, particulariza el objeto encuadrado sancionando todo aquello que queda fuera, que lo circunda y lo contextualiza. Esto determinaría el fuera de campo que es aquello marginal pero ajeno a la notación fotográfica, imaginario.

Lo imaginario crea un sesgo que potencia lo que está dentro de este cuadro, y se evidencia la tensión entre lo real y lo inventado. La cámara “registra sin inventar nada, pero somete todo lo que capta a las normas de su óptica”⁷¹.

La imagen fotográfica es fruto de un acontecimiento que no puede negar la existencia de lo fotografiado, lo que hace de ella un instrumento muy poderoso. Cuando se toma una fotografía, aunque sea a algo existente, el ojo señala y es determinante en esa señalización –distorsiona, crea una máscara de aparente realidad. El disparo de luz se convierte en huella, casi en imagen fantasmal de lo que se fotografió.

De este modo, la historia de la fotografía queda sumariamente condensada en esta observación de Hunter: “abriga desde su nacimiento un conflicto larvado con la realidad y, en contra de lo que podría suponerse, conduce al fracaso implícito del realismo”⁷². La fotografía no es algo que solo se concibe por su forma, sino que lo real fotografiado es paradójicamente articulado, configurado y, en cierto modo, creado por la fotografía en sí.

El tercer sentido en la imagen o el comienzo de una textualidad-hogar

Si bien el sentido del texto quedaba de un polo lingüístico, capaz de capturar cierta pureza o forma general e implícita de las textualidades, ¿qué ocurre con la imagen? Como señala

⁷⁰ Dereck Bennett, “La coincidencia de Darwin, los zoos y la fotografía” en Fontcuberta Joan, *Ciencia y fricción*, Murcia, Mestizo, 1998, p. 95.

⁷¹ Pierre Soulages. *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires, La Marca, 2004, p. 28.

⁷² Jefferson Hunter. *Image and Word. The interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 54.

Barthes, “[e]l mundo está lleno de signos, pero estos signos no todos tienen la bella simplicidad de las letras del alfabeto”⁷³. En esta apreciación barthesiana, nos adviene otra aseveración que se plantea, más bien, como una suerte de reto: “el semiólogo, como el lingüista, debe entrar a la ‘cocina del sentido’”⁷⁴.

Aunque las tentativas para desentrañar el sentido de la imagen fotográfica son muchísimas, podemos destacar una notable que, si bien estaba en su origen en la imagen fílmica, también podemos aplicar en la fotográfica. Apoyándose en un fotograma de *Iván el Terrible*, Barthes establece tres niveles de sentido diferenciados⁷⁵:

- *Lingüístico o comunicativo*. Refiere al conocimiento o información que se da, ya sea de decorado, de anécdota o de mensaje.
- *Obvio o de significación*. Puede estar estratificado en el referente, el tema o la autoría, pero concierne principalmente a lo simbólico, con todos sus desplazamientos y sustituciones.
- *Obtuso o de significancia*. De alguna forma, encierra un *estar ahí* de la escena o la imagen, que se escapa y se disuelve, huidiza. Alguna forma que tiene Barthes de categorizarlo es “errático”, “un aire” o “tozudo”. Para el autor, este nivel de sentido “obliga a una lectura interrogativa”⁷⁶, pues refiere a un sentido abierto, desbordado y resbalado respecto a los sentidos más perpendiculares de cierta imagen⁷⁷.

Esto es esencial para la obra de *Vulnus II* expuesta puesto que es esa creación de la re-existencia en las que se ve retratada cada persona desde su cotidianidad y desde los objetos, no como consumo sino como afectos donde se indaga por una trascendencia casi espiritual que nos inunda desde lo imperfecto. Es una declaración divergente pero no resiliente porque Certeau muy bien explica que no podemos salir por completo de las estrategias.

En *VULNUS II*, podemos encontrar esta tensión de sentidos entre obvio/obtuso. Respecto al obvio, las imágenes han sido tomadas con un encuadre preciso, una luz adecuada, un tiempo calculado con objetos expuestos queriendo captar la atención del que los observa.

⁷³ Roland Barthes. "La cocina del sentido", en *La aventura semiológica*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 224

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós, 1986, pp. 49 y ss.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 52

La simbología de la rendija se pone en juego a través del marco, por donde se atraviesa la intimidad de los que han sido fotografiados sin rostros, pero a través de sus objetos.

En cuanto al obtuso, se da en esta interrelación de texto e imagen, que traspasa el plano de lo fundamental: huidizo y no entendible. No se pretende interpretar sino reflexionar desde lo experiencial de cada sujeto para ver con este sentido y otros ojos las mismas imágenes. Es un rastro o una estela de una percepción frente a toda la obra en conjunto, siempre con el propósito de mostrar lo esencial humano, sin ningún prejuicio sociológico o estructural.

En el tercer sentido, que emerge así mismo de la intersección entre texto e imagen, se propicia un espacio. Este espacio da la bienvenida a una interpretación que desbanca lo obvio, para adentrarnos en un plano ajeno, lugar de memorias y futuros. ¿Y no nos atrapa este espacio como un “origen”, como un arconte de nuestras más vivas experiencias? Así como Heidegger se refiere al lenguaje como “la casa del ser” o Santa Teresa se refería a “las moradas”, la imagen-texto hace un *hogar*. Detrás del lenguaje se esconde “una tensión entre la búsqueda de un espacio propio, perceptualmente identificable con la propia identidad, y la inevitable ausencia física real del mismo”⁷⁸. Hay una oquedad dentro del mismo texto, un hueco obtuso pero acogedor.

Teniendo la unión de imagen-texto se crea entonces una enmarcación explícita, que da fuerza mutuamente, imagen-texto. Dentro de esta enmarcación se pretende hacer una reiteración de la ficción. La ficción explicada desde que la fotografía es la prueba de la existencia de lo fotografiado y el texto da un carácter más informativo desde ejemplos como el periódico. En el periódico se puede encontrar desde sus inicios como se implementó la imagen y el texto acompañado, porque la imagen por si sola podía interpretarse de muchas maneras y el texto solo necesitaba la fuerza de la veracidad. Por ello en nuestra contemporaneidad podemos ver que hay mucha manipulación y desinformación ligado a esta imagen y texto. El texto potencia de todo sentido esa imagen que puede ser ficción y la unión de las dos las dota de un sentido completo. Wright Morris es un gran exponente, artista de la imagen y el texto, en la que fotografió el medio oeste estadounidense, concretamente hogares, casas y allí desarrollo obras como “The inhabitants (1946), The home place (1948), y God's Country and My People (1968).

⁷⁸ Alberto Prieto Aguaza. *Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duance Michals y Sophie Calle, Barcelona*, Tesis doctoral de la Univeristat Pompeu Fabra, 2009, p. 65.

Wright Morris tiene una relación intrínseca con la literatura y sus obras se componen de las imágenes y de un texto ficcional en apariencia, pues son experiencias que él vivió allí en su niñez, puestas en las imágenes y casas de otros. Se caracteriza por mostrar la pérdida, el vacío y la angustia de una ausencia y por ello en ninguna foto hay personas. Wright Morris teje una red de emociones de un tiempo vivido en la unión de la imagen y el texto, que evocan la nostalgia.

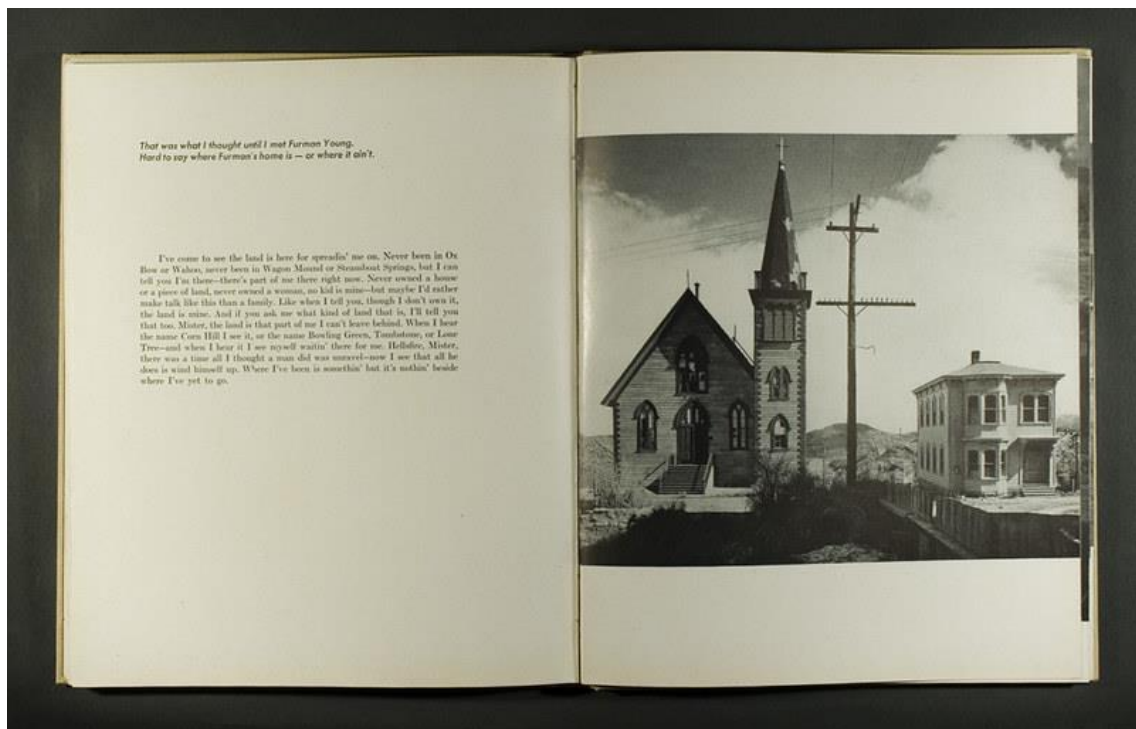


Figura 3.4.3. Wright Morris, *The inhabitants*, instalación, 1946

El «yo» fragmentado en la pose fotográfica

Según Barthes, tomar una fotografía de alguien puede analizarse como su no-representación por su *pose*, sus ganas del cómo querer ser visto o el no verse reflejado/identificado⁷⁹. En sus mismas palabras, “«yo» [...] no coincide nunca con mi imagen”, pues la imagen está fundada en una inmovilidad pesada, mientras que «yo» es una naturaleza dispersa, ligera e inaprensible⁸⁰. El sujeto es fluctuante y móvil. No obstante, con el mundo de los objetos no ocurre de esta forma.

En el plano objetual se dificulta la construcción de una máscara, una apariencia ilusoria e inquieta. Esta otra naturaleza, similar a la de la imagen, resuena con el lamento de Barthes: “¡ah, si por lo menos la Fotografía pudiese darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significase nada!”⁸¹. La inercia de los objetos permite ese distanciamiento frente a lo retratado. La intimidad en el presente trabajo se mira desde una pequeña rendija, mostrando una vasta parte del sujeto.



Figura 3.5.1. Kate Gilmore, *Wallflower*, video, 2011

⁷⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990

⁸⁰ Barthes, 1990, p. 43

⁸¹ *Íbid.*

Pues la forma en que habitamos el espacio también dice quiénes somos. El orden o posición que damos a los objetos es también una pose: el objeto representado como lo real del *punctum*⁸². La fotografía establece una presencia inmediata en el mundo, una co-presencia de orden metafísico. Ello se traslada a VULNUS en la falta de auto-reconocimiento en situaciones frente al lugar. La imagen física del objeto se convierte en algo metafísico, pues es el objeto el que nos trae a la memoria el *estar*.

Estar-allí, en ese espacio en que en el ahora no estamos, pero que alguna vez estuvimos. En este caso, se trae y solapa con el “esto-ha-sido”⁸³, que Barthes menciona repetidas veces. Cuando habitamos este espacio y vemos la fotografía de cierto objeto, surgen preguntas: «¿Éste soy yo? ¿Así me veo? ¿Así me ven?». Se visualiza estando de forma presente frente a esa fotografía en otro lugar o espacio, rodeado de otros objetos. Viendo una fotografía que de inmediato se convierte en “esto-fue”. Como apunta Barthes, “la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*”⁸⁴.

Así, el propósito es retratar esa cotidianidad de los objetos frente al espacio y la intimidad, sabiendo que se verá la mirada del fotógrafo frente al sujeto, el cual también puede caer en lo ficcional y no objetivo. Será la mirada de quien retrata y con ello, se pretende tener el mayor acercamiento al sujeto, teniendo claro que puede ser fallido.

⁸² Barthes, 1990, p. 65

⁸³ Íbid, pp. 135 y ss.

⁸⁴ Íbid, p. 149

Toallas, ositos, jabón: un análisis del objeto doméstico y los afectos en Chungking Express

Chungking Express es una de las películas más aclamadas de la crítica junto con *In the Mood for Love* de Wong Kar Wai.

Wong Kar Wai se caracteriza por tener múltiples figuras protagonistas con el mismo peso y profundidad. Ésta película no es la excepción, y se aborda la personalidad y vericuetos de dos personajes: Faye (Faye Wong) y el agente de policía 663 (Tony Leung).

En la trama de la película, el agente 663 conocerá a Faye en un restaurante donde ésta trabaja como nueva camarera. Al pasar unos días y tras una traumática ruptura amorosa, el hombre mantendrá su costumbre de visitar al restaurante. Finalmente, la camarera se enamorará de él, estableciendo un peculiar vínculo de tensión romántica que vertebrará la narrativa del film.



Figura 3.6.1. Fotograma de *Chungking Express*

A continuación, se analizarán dos fragmentos de la película que muestran con claridad la relación intrínseca que se tiene con el espacio y los objetos, mediante actitudes y cambios psicológicos.

Sobre el monólogo como forma de terapia doméstica

En el primer fragmento, se analiza al personaje del agente, quien sufre una separación muy fuerte. Un día, el hombre empieza a hablar con los objetos de su casa. Al jabón, consumido por su uso diario, le dice: “Tú solías ser gordo y ahora mírate, eres tan delgado. Tienes que tener más confianza en ti mismo” (véase Figura 3.7.2).



Figura 3.6.2. Fotograma de *Chungking Express*

Después, cambiando a un primer plano, el agente toma una toalla mojada y se dirige a ella diciendo: “Te dije que dejaras de llorar. ¿Cuánto tiempo vas a estar llorando? Tienes que ser fuerte. Estás tan débil y sin forma. Mírate. Te voy a ayudar” (véase Figura 3.7.3). Yendo hacia el fregadero con la toalla, la tuerce y la cuelga en su ventana. Dirigiéndose de nuevo a ella, le dice: “Aquí estás. ¿Ahora está más cómoda?”.

Más tarde, el agente toma un oso gigante al cual está peinando y le dice: “No te enojas con ella. Todos tenemos un momento de duda. Tienes que darle una oportunidad” (véase Figura 3.7.4). Y finalmente la escena acaba con el policía hablándole a la camisa de azafata de su exnovia diciendo: “Te sientes sola. ¿Sientes frío? Voy a calentarte un poco”. En el siguiente plano, veremos al personaje planchando la camisa (véase Figura 3.7.5).

En toda la escena vemos una comunicación directa con los objetos, donde se resignifican para la descarga emocional del personaje. La emoción que está viviendo se traslada a la apariencia de sus objetos, la dejadez que mantienen, su decaimiento y sus lágrimas —es decir, lo que el personaje está sufriendo. Él mismo los motiva a continuar, mensaje que remite, de alguna manera, a sí mismo.



Figura 3.6.3. Fotograma de *Chungking Express*



Figura 3.6.4. Fotograma de *Chungking Express*



Figura 3.6.5. Fotograma de *Chungking Express*

La danza de los objetos

El segundo fragmento está en el intermedio de la película. Faye, la camarera, se ha enamorado poco a poco del policía. Vemos a Faye con muchas bolsas saludando al policía, quién se está tomando un café. Éste le pregunta si ha ido de compras, a lo que ella responde que son cosas para decorar la casa de un amigo. Tras el breve encuentro, ella se despide diciéndole que tome agua en las noches de insomnio.



Figura 3.6.6. Fotograma de *Chungking Express*

En el siguiente plano, Faye está en la casa del agente, a la cual ha accedido sin permiso y a escondidas. Faye vierte una bolsa con peces en el acuario (véase Figura 3.7.7), cambia el mantel por uno más azul, reemplaza las chanclas (véase Figura 3.7.8) y pone unas pastillas dentro de una botella llena de agua (véase Figura 3.7.9).



Figura 3.6.7. Fotograma de *Chungking Express*



Figura 3.6.8. Fotograma de *Chungking Express*



Figura 3.6.9. Fotograma de *Chungking Express*

Después, se intercalan varias imágenes donde aparece Faye mirando un reloj y el policía tomando de la botella con agua. La escena termina con la camarera, aun contemplando el reloj y el policía dormido.

Al día siguiente, vemos a Faye de nuevo poniendo más peces (véase Figura 3.7.10), cambiando el jabón, el vaso de baño (véase Figura 3.7.11) o limpiando el polvo. En ese tránsito doméstico, se percata de la presencia de la camisa de la exnovia del agente, la cual se pone, fotografiándose con ella. Luego abre su billetera y pone una foto en el

espejo, cambia las etiquetas de las latas de atún (véase Figura 3.7.12) y organiza unas camisas. De esta manera, Faye organiza y cambia sutilmente algo del piso. La camarera ordena y arregla el apartamento de acuerdo con sus gustos, cambiando todo de manera casi imperceptible, haciendo que todo se vea mejor. Cambia cosas no muy desgastadas, limpia el hogar, y demuestra su intención de hacer mejorar el estado de ánimo del agente.



Figura 3.6.10. Fotograma de *Chungking Express*



Figura 3.6.11. Fotograma de *Chungking Express*



Figura 3.6.12. Fotograma de *Chungking Express*

Tras la intervención de Faye, vemos de nuevo al policía en su casa hablando con los objetos. Primero habla con el jabón y le dice: “No te debes dejar ir. Antes estabas bien, ahora has subido de peso. Ella se fue, pero tú debes cargar con eso. No puedes compadecerte a ti mismo” (véase Figura 3.7.13).



Figura 3.6.13. Fotograma de *Chungking Express*

En el siguiente plano, se dirige a la toalla: “Has cambiado totalmente. Tú no puedes cambiar tu personalidad así sin más. Que ella se haya ido no es una excusa. Quiero que pienses en eso”. Tras esa frase, cuelga la toalla, la cual aún húmeda, deja caer una gota

de agua. El agente entonces, agrega: “Fue un alivio cuando la vi llorando. Tal vez se veía diferente por fuera, pero seguía siendo la misma para ella. Sigue siendo la misma toalla emocional” (véase Figura 3.7.14).



Figura 3.6.14. Fotograma de *Chungking Express*

Después, veremos al policía acostado en la pecera, con el peluche sobre sus piernas y brazos. “¿Has notado que me he animado? Las cosas han empezado a mejorar. Tú solías verte un poco tonto, pero ahora te ves un poco más tierno. No deberías ponerte tan sucio. Tú solías verte muy limpio y blanco. Ahora te has puesto amarillo. Mira esas cicatrices. ¿Has estado teniendo peleas?” (véase Figura 3.7.15).



Figura 3.6.15. Fotograma de *Chungking Express*

Finalmente, el policía levanta de nuevo la camisa de su exnovia, diciéndole: “¿Por qué te estás escondiendo allí? Estuve buscándote. ¿Cuál es el punto de esconderte? Tienes que aceptar la realidad. Estás mohosa. ¿Sabes algo? Mañana no tengo que hacer nada. Voy a llevarte a tomar un poco de sol”. Poniéndola en una percha, la camisa es colgada afuera. Justo en ese momento aparece un avión, realizando una alusión visual a su exnovia azafata (véase Figura 3.6.16).



Figura 3.7.16. Fotograma de *Chungking Express*

El agente 663 cambia su estado de ánimo conforme va teniendo este diálogo con los objetos. Esto no es lo único que ha servido en que el personaje principal sienta un cambio en su vida y su emocionalidad, sino el espacio que también se ha visto más amplio. Esto muestra las tensiones y complicaciones del personaje, así como el momento que está atravesando junto con su emocionalidad.

Lo cotidiano como sabotaje

Certeau⁸⁵ se hizo, hace décadas, una serie de planteamientos sobre cómo funcionaba la sociedad francesa del siglo XX. Llegó a la conclusión de que, la mejor forma de análisis divergía en dos series indiferenciadas, que nombró como estrategias y tácticas. Las estrategias consistirían en

[el] cálculo (o la manipulación) de las relaciones de fuerza que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas”⁸⁶

Así, las estrategias constan de la lengua, el texto, la ciudad, los alimentos, los objetos producidos entre otros. Se componen casi siempre proyectos de institucionalización que están aislados del entorno, y capturan un afuera sin algo propio, pero se encargan de hacer una sociedad fundamentada.

Por otra parte, encontramos las tácticas, entre las que podríamos destacar el habla, la lectura, la práctica urbana o los actos de creación. También encontraríamos ejemplos puntuales como la música popular, los modales en la mesa, el corte de cabello, tender la cama... O, en definitiva, todo lo que concierna a la práctica cotidiana y las costumbres. En palabras de Certau, la táctica refiere a

a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña [...] es movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo” [...] No cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo”⁸⁷

Aunque pueda ser algo maniqueo, quizás desde el contexto “sesentayochista” (y recordemos la implicación del antropólogo francés en la política subalterna), las estrategias pueden ser concebidas como “poder”, así como las tácticas, “resistencia”. Todos los actos tácticos de la cotidianeidad son actos de *re-existencia*, que salen de una

⁸⁵ Certeau, 2000.

⁸⁶ *Ibid*, p. 46.

⁸⁷ *Ibid*, p. 43.

manera desdibujada de las estrategias que se nos han impuesto, y que muchas veces son inviolables, intocables e invisibles. Nuestra sociedad actual, a pesar de tener una aparente infinidad de opciones, de practicidad, autonomía e independencia, es una de las más manipuladas y controladas de toda la historia. Las estrategias se logran mediante las ideologías inculcadas para manipular a grandes masas con el pretexto de “dar sentido”.

Desde este punto de partida, VULNUS concibe la re-existencia en la que se ve retratada cada persona desde su cotidianeidad y desde los objetos como afectos. Esta obra es una suerte de rastreo de las rutinas y los hábitos en la piel de los hogares, a fin de encontrar los rostros que encaran una táctica como práctica de sabotaje. Se indaga una trascendencia casi espiritual que nos inunda desde lo imperfecto. Y aunque no sea posible salir por completo de las estrategias, es una declaración divergente contra las estructuras de poder. Es importante que apreciemos este acto de re-existencia, que se vuelve más enérgico en el momento en el que se construye desde los desechos de la estrategia y su aplanamiento socavado de la existencia.



Figura 3.7.1. Donald Rodney, *In the House of My Father*, micro-escultura de papel, 1997

Conclusiones

Durante el desarrollo de VULNUS, he planteado como objetivo mostrar un relato visual con fotografías de objetos en un espacio domestico que perteneciente a un sujeto. En un comienzo, lo llevé a cabo desde una aproximación sociológica que lograra capturar su identidad.

Como vivencia experimental y personal, nunca había enfrentado la experiencia de habitar en otro lugar fuera de mi país natal. En medio de una auto-reflexión me encontré con preguntas como «¿qué es un Hogar?, ¿cómo se fundamenta? ¿qué tanto me afecta mi entorno?».

El relato visual lo he logrado con satisfacción y con sorpresa. En un inicio supuse que remarcar cada sujeto y sus particularidades, al igual que percibir esa diferenciación en las imágenes, sería muy complejo. Sin embargo, durante el trabajo logré ver que a pesar de que todas las imágenes tienen un estilo marcado de mi autoría, se puede ver la distinción de cada sujeto junto con su individualidad e identidad.

Una conclusión a destacar es que cada sujeto se ve afectado intrínsecamente por su entorno y van de la mano en una simbiosis constante. Durante las entrevistas, pude entrever cómo sus anécdotas, experiencias y vivencias se trasladaban a su espacio. La disparidad de espacio en este punto es esencial porque conlleva a que converjan el hogar y el no-hogar.

En el no-hogar también se capturaron sujetos fuera de lo doméstico, rodeados de esa aura de introspección y soledad. No era una casualidad, pues estos sujetos buscaban el espacio público influenciados por su pensamiento y sentimiento en ese instante. Las fotografías son tomadas desde una rendija pequeña que deja entrever la psique de cada sujeto representado en su especialidad.

Durante el desarrollo de VULNUS II, para potenciar la psique de cada sujeto, se tomó el texto como reiteración, dado que las imágenes por sí solas pueden ser confusas y engañosas, partiendo del fuera y dentro de campo. Dentro de campo hablaríamos del encuadre elegido, mientras que fuera de campo, todo lo externo a este encuadre, lo que provoca que el relato no esté completo pero que, junto a las palabras, de una apariencia de veracidad. Apariencia, pues las palabras juegan el papel de una doble negación que se empieza a formar en la ilusión de esa realidad.

Todo ello, me lleva a concluir que los resultados no pueden ser resultados matemáticos con exactitud, sino que dejan ver la complejidad de cada ser humano y la relación esencial que tienen con su cotidianidad.

Lo expuesto aquí tiene muchos matices que no se han logrado profundizar. Ha sido un reto lograr sintetizar y finalizar este trabajo, porque siempre había algo que se ligaba muy fuertemente al tema. En un futuro, se piensa que se podría desglosar más cada uno de estos matices, que serían inspiración para llevar a cabo más obras situadas desde lo escrito en este TFM.

Bibliografía

- Castro, Fernando. 2014. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola.
- Certau, Michel de. 2000. *La invención de lo cotidiano*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Serrano, Araceli. 1994. «El hogar y sus objetos: un análisis semio-sociológico.» *Política y Sociedad 16* (Universidad Complutense de Madrid) 225-234.
- Soriau, Étienne. 2018. *Avoir une âme. Essai sur les existences virtuelles*. Lyon : Belles-Lettres/Annales de l'université de Lyon.
- Freud, Sigmund. 1991. *Lo siniestro. El hombre de arena*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- Mitscherlich, Alexander. 1969. *Confesión al mundo cercano. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?* Madrid: Alianza.
- Debord, Guy. 1999. *Toería de la deriva*. Madrid: A.A.V.V., Internacional Situacionista, vol. I: La realización del arte.
- Auster, Paul. 1994. *La invención de la soledad*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean. 1969. *El sistema de objetos*. México: Siglo XXI.
- Ceballos, Anita. 2007. *La casa como espacio cartográfico de intimidad*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Rudofsky, Bernard. 2014. *Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero.
- Augé, Marc. 2000. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Starobinski, Jean. 1990. «“Les cheminées et les clochers”,.» *Magazine littéraire* 280.
- Copón, Nacho Criado y Miguel. 1999. *Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Robbe-Grillet, Alain. 1994. “*Ciudad imaginaria, ciudad real*”. Madrid: Creación, 12.

- Ernesto Rodríguez Serra en conversación con Figueroa, Paola. 2020. *el hogar lugar esencial de ser humano*. Último acceso: mayo de 2022. <https://cruce.iteso.mx/el-hogar-lugar-esencial-del-ser-humano/>.
- Colin Ellard, Barcelona. 2016. *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*. Barcelona: Ariel.
- Ulrich, Roger S. 1984. «, "View through a window may influence recovery from surgery."» (Science 224) 420-421.
- (Ed.), Lawrence Cahoon. 1996. *From modernism to postmodernism: An anthology*. Oxford: Blackwell.
- Poe, Edgar Allan. 2002. *La caída de la casa Usher*. Madrid: Alianza - Cuentos completos.
- Freud, Sigmund. 1989. *Lo ominoso*. Buenos Aires: Amorrortu - Obras completas Vol. XVII.
- Lacan, Jacques. 1982. *La familia*. Barcelona: Argonauta.
- Perec, Georges. 2001. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Iser, Wolfgang. 1980. *El acto de lectura. Una teoría de la respuesta estética*. Londres: Johns Hopkins University Press.
- Peirc, Charles Sanders. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bennett, Dereck. 1998. *La coincidencia de Darwin, los zoos y la fotografía*. Murcia: Mestizo.
- Hunter, Jefferson. 1987. *Image and Word. The interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge: Harvard University Press.
- Soulages, Pierre. 2004. *El siglo de la imagen analógica*. Los hijos de Nadar, Buenos Aires: La Marca.
- Barthes, Roland. 1993. *La cocina del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- . 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Aguaza, Alberto Prieto. 2009. *Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. Barcelona: Tesis doctoral de la Univeristat Pompeu Fabra.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.