

## OBJETOS COMUNES, IMÁGENES GLOBALES: MERCANCÍAS, ESTANCIAS E IDENTIDADES

Carmen Guerra de Hoyos (Dra. Arquitecta)  
Maraino Pérez Humanes (Dr. Arquitecto)

(Sevilla, España)

Palabras clave: objetos – recepción – imágenes

Institución: Grupo de investigación Outarquias, Universidad de Sevilla

cguerrah@us.es  
marianoperez@us.es

### [ INTRODUCCIÓN ]

*“Si se habla de sujeto y objeto hay que explicar su relación.  
Y si se habla de intersujetividad, quiero saber qué significa este término,  
pero también quiero saber qué significa su posible correlato, la interobjetividad  
(un término menos extraño de lo que parece en una época como la nuestra,  
que los objetos conversan entre sí y a menudo hablan de nosotros.”*

(Fabbri, 2000)

Partimos de una intuición y múltiples preguntas. ¿No es cierto que cada vez más nos vemos sorprendidos ante objetos que se muestran en un uso indebido? ¿Cuál es el uso que debemos hacer de los objetos y cómo usarlos? ¿Qué relación debemos establecer con ellos y por qué relacionarnos? ¿Se puede plantear desde la experiencia-vivencia con los objetos otra manera de pensar y hacer que, desde la recuperación de los cerebros de las manos, posibilite una relación manualidad-pensamiento fructífera para el quehacer arquitectónico?

Precisamente porque estamos interrogando cómo la arquitectura quiere responder a las nuevas condiciones de su entorno, no podemos continuar respondiendo como hasta ahora se ha hecho, es decir, desde una dilatación endógena de su campo. Parece, más oportuno que adoptemos una postura exógena por cuanto podemos considerar a la arquitectura como una de las técnicas implicadas en la producción del mundo de los objetos que nos rodean y en los que de una u otra forma habitamos.

Si la arquitectura se ha arrogado el papel de diseñar la Cultura Material y Simbólica de la sociedad, la llegada de las nuevas tecnologías y la incorporación del “culto al cuerpo” a esa cultura material, así como la superabundancia de objetos, han supuesto no sólo un cambio en la su producción, sino una transformación radical en nuestra relación con ellos y con nosotros mismos.

Nuestra investigación trabaja sobre dos campos fundamentales: el visual y el teórico. El campo o soporte visual, formado por un conjunto de imágenes, intenta ofrecer un panorama de nuestro entorno (cada día más virtual y telemático) con el objetivo de com-partir un campo de juego donde al mismo tiempo que reconocemos el mundo de los objetos que nos envuelve, iremos desarrollando nuestras intenciones e intuiciones, identificando, desde y con las imágenes, diversas vías para la producción actual de la arquitectura. El soporte teórico será el encargado de facilitar claves de comprensión, explicaciones o discursos, que sirvan para enriquecer la lectura de las imágenes.

Nuestro objetivo será buscar actitudes y aptitudes que aclaren, en la medida de lo posible, cómo nos relacionamos con los objetos y con las imágenes. Entendiendo que estas relaciones no son nunca asépticas entre sujeto y objeto o entre sujeto e imagen y que siempre se establecen en un entorno que está mediando, y a veces mediatizando, nuestras relaciones. En este sentido tendremos que reflexionar sobre nuestras acciones y su influencia en la configuración del nuevo entorno.

Así, la recuperación de lo marginal, el uso indebido de las cosas, la irrupción de lo deshabitado, de los objetos abandonados y el juego abierto entre objetos instantáneos, objetos-imagen y su reciclado será posible gracias a la información que poseemos, a ese mundo de imágenes que recibimos y que podemos utilizar creativamente. En ellas hemos detectado diferentes grupos de mercancías y estancias, que a su vez nos hablan de la diversidad de identidades con las que tenemos que convivir en la actualidad.

### **Trabajar con las imágenes: la recepción cultural como juego de postproducción**

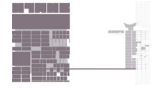
Lo que estamos intentando desde hace ya unos años es trabajar con las imágenes dotándolas de imaginación. Esto que, en primera instancia, puede sonar a pedertería, surge más bien de la necesidad de detenernos ante las imágenes, de darles y darnos tiempo. *“Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo. Porque la imaginación es trabajo, ese tiempo de trabajo de las imágenes, que sin cesar actúan chocando o fusionando entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose.”* (Didi-Huberman, 2004)

Pero si ese tiempo, ese espaciamento que diría Derrida, ha sido una de las claves de nuestra investigación, no menos importancia ha tenido la búsqueda de un proceder que fuese capaz de incorporarse a nuestro presente con cierta coherencia. Hoy ya sabemos que la *“realidad”* es ambigua y cambiante y que trabajar con la *“realidad”* equivale a trabajar con las imágenes: esas cotidianas compañeras que aparentemente representan lo real y, aparentemente, lo hacen antes que nosotros lleguemos a verlas. Es contra esta doble falsedad sobre la que hemos establecido nuestro proceder que, de momento, no puede ser otro que el juego. Un juego que no tiene ni puede tener finalidad: *juega porque juega*, dirá Heidegger. Gadamer, su discípulo, dirá que *“la verdad del juego está en el modo de ser de la obra de arte”*; y aunque su discurso se centra en el juego como hilo conductor de la obra de arte, ya está enunciando un proceder que puede ser válido para todas las imágenes. Cuando nos dice que *“la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto”*, sino que *“por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta”* (Gadamer, 1977); nos está anticipando ese otro modo de entender el arte no tanto como la forma producida por un artista sino como la forma del encuentro y el diálogo entre las cosas y los humanos.

Por tanto, ¿Qué puede significar usar las imágenes, trabajar con ellas? Pensamos que interpretarlas, pensarlas y darles tiempo, ese tiempo que el propio medio que nos las ofrece nos quita. Interpretarlas y montarlas deberá ser nuestra tarea, una tarea que puede acercarnos a la arquitectura y ayudarnos a comprenderla mejor.

### **Especies de objetos: objetos comunes, imágenes globales**

Tendremos que decir con Giorgio Agamben que las imágenes poseen una naturaleza insustancial, es decir, no son una sustancia sino un accidente. Y es, precisamente por su naturaleza insustancial por la que las imágenes poseen dos características que las definen y nos interesan. En primer lugar, el ser de la imagen es una continua generación, es decir, son generadas a cada instante según el movimiento o la presencia de quien las contempla; nosotros diríamos, de quien las interpreta. Y en segundo lugar, *“las imágenes nunca son cosas, no son objetos, sino siempre una especie de cosa, una especie de objeto.”* (Agamben, 2005) Así las dimensiones de las imágenes nunca son cantidades mensurables, sino sólo



especies, modos de ser, hábitos.

A pesar de haber aceptado la nueva hegemonía de las imágenes respecto a los objetos, uno de los errores que continuamos cometiendo en la nueva situación es considerar a este complejo y progresivo proceso como una mera sustitución de objetos por imágenes, y todavía seguimos atribuyéndoles a éstas las mismas características que aquellos tuvieron en su momento.

Las imágenes ya no ocupan un lugar determinado ni pertenecen a un tiempo determinado como sí lo hacían los objetos. Las imágenes *“moviéndose a través del espacio, en lugar de ocuparlo como un objeto ramificado”* funcionan por conexiones rizomáticas (Deleuze-Guattari), por tanto, son más transversalidades que totalidades.

También continuamos considerando las imágenes como mercancías, cuando sabemos que *“la fuerza de la imagen surge cuando se desprende de su contexto. No pertenece a la forma mercancía, aunque se encuentre -incidentalmente- bajo esa forma (como en la publicidad)... su creación es ya promesa de accesibilidad.”*

En esa misma línea, se sigue reivindicando la autoría de las mismas cuando ya sabemos de sobra que *“la accesible cultura de las imágenes es la antítesis del culto al genio artístico que expresa un mundo privado de significado”*. A diferencia del significado privado de los objetos, sobre todo de los artísticos, *“las imágenes son el archivo de la memoria colectiva”*

Ahora *“la verdad de los objetos es precisamente la superficie que presentan al ser capturados”*. (Buck-Morss, 2005) Y la verdad de las imágenes es la de ser compartidas colectivamente y recuperadas para constituir un nuevo significado. Por tanto, una nueva concepción de representación deberá ser puesta en marcha en el nuevo medio.

Por tanto, si las imágenes con las que trabajamos son especiales no es porque sean singulares, sino todo lo contrario, porque presentan objetos comunes donde reconocernos en esa especie, porque en ellas nuestros modos de hacer, nuestros hábitos y nuestras relaciones nos salen al paso.

Trabajar con las imágenes es trabajar con esas especies de objetos que se hacen presencia, se visibilizan con nuestra acción habitativa e interpretativa. *Si lo esencial de una imagen es ser una especie, una visibilidad*, nuestro objetivo no puede ser otro que buscar esa coincidencia con su darse a ver, con su especie, con su principio de clasificación y su equivalencia.

## [ METODOLOGÍA ]

Nuestro trabajo de investigación ha consistido en la recopilación e interpretación de un material gráfico suficientemente representativo de nuestro entorno visual con el objetivo de poder ofrecer un protocolo que nos ayude a estudiar la arquitectura desde el mundo de las imágenes. Este trabajo ha deparado una propuesta de clasificación de las imágenes recopiladas e interpretadas, con la intención de explicar básicamente la relación espacio-temporal que proponen tanto desde los objetos o representaciones que contienen como con los propios receptores de las mismas.

La investigación se ha desarrollado en el seno del Grupo de Investigación CompoSite (HUM 711) y que se ha prolongado dentro del grupo de investigación Outarquías (HUM 853), ambos de la Universidad de Sevilla<sup>1</sup> y ha contado con la participación de varios investigadores del grupo. Se partió para su realización de los fondos gráficos propios. A ellas se fueron incorporando nuevas imágenes realizadas personalmente por los investigadores o capturadas del ámbito mediático.

El trabajo de investigación parte básicamente de los planteamientos y enfoques recogidos en la Tesis Doctoral de Mariano Pérez Humanes titulada *“Implicaciones: sobre la situación de la arquitectura en el mundo de la imagen”*. Desde la fusión de varios enfoques y aproximaciones a los objetos desde las imágenes, como los de Roland Barthes, Jean Baudrillard, Víctor Burgin, Susan Buck-Morss y la teoría del juego desde Hans Georg Gadamer.

El desarrollo de esta comunicación se centrará sobre algunas de las categorías desarrolladas en la investigación, con el hilo conductor de la habitabilidad encadenando conceptos como objetos, mercancías, es-



[01] Composición realizada con cromos populares, siglo XIX. Publicada en Antoni Tàpies, *El Arte y sus Lugares*, Madrid, Siruela, 1999, p. 163.

tancias, identidad, escenarios, instrumentaciones para habitar, huellas, ocupaciones, paradojas y dispositivos visuales, pornografía y materialidad. El desgranado de las capas de significación y las relaciones en las que se implica el sujeto observador-accionador-habitante de las imágenes, junto con el engarzado en un marco de investigación teórico será el procedimiento desvelador que proponemos como acción de conocimiento.

## [ EXPOSICIÓN DEL TRABAJO ]

### OBJETOS COMUNES, IMÁGENES GLOBALES: MERCANCÍAS, ESTANCIAS E IDENTIDADES

Partimos de una primera clasificación que nos permita acercarnos a conjuntos de problemas diferentes, y desde ellos, encontrar los mecanismos de hibridación, trasvase y cruce cultural entre vida y espacio. Miremos entonces las imágenes que nos rodean con la intención de desvelar lo que de profundo, en su superficie asoma.

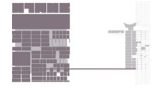
#### I.- Hibridaciones: ocupaciones, de-limitaciones

[Imagen 01] ¿Qué está ocurriendo en esta imagen? (Imagen 01) Hace tiempo que nuestra cultura nos ha acostumbrado a que veamos imágenes de esta especie donde multitud de figuras y objetos se apiñan y aparecen como apelotonados, casi superpuestos.

Quizás la imagen explica de una manera singular lo que sucede cuando se encuentran imaginarios y modos de vida diferentes, sobre un mismo soporte físico, en términos distintos a la técnica del collage, donde las cosas siguen siendo ellas mismas en su contraste con otras. Aquí sucede algo diferente, elementos de diferente escala y tiempo se superponen, se juntan, se solapan, se contagian, hasta constituir un todo casi continuo, un maclaje en el que se revelan acuerdos y desacuerdos singulares.

Esta técnica representativa de montaje supone una triple desnaturalización. (Hayles, 1993) Vemos como se desnaturaliza el tiempo que se hace simultáneo. Al desplazarse la experiencia perceptiva, basada en la continuidad y en la certeza de lo que fue antes y fue después, se propicia una nueva naturaleza de inusitada promiscuidad visual.<sup>2</sup> También se desnaturaliza el contexto pues -al haber sido arrancadas de su lugar de procedencia- estas imágenes que ahora vemos juntas, nos hablan de esa capacidad de movimiento que han conseguido liberándose de su origen y de su historia. Pero sobre todo, y es posible que ello haya desencadenado las dos desnaturalizaciones anteriores, se ha desnaturalizado el lenguaje, es decir, aquí observamos como los signos al desligarse de sus referentes han iniciado una vida independiente en un nuevo sistema que poco o nada tiene que ver con las cosas.

Ante esta imagen la pregunta que nos surge es si no es quizá así como nos pensamos ahora los hombres, partícipes de esos tiempos, espacios y lenguajes que flotan independientes pero contaminados, hibridados. ¿No será que al igual que la imagen ha cambiado de naturaleza, el hombre también lo ha hecho con ella? Si esto es así, se hace urgente comenzar por comprender nuestra nueva condición.



[02] Izquierda: Calle del Cerro del Águila, Sevilla, 1997. Foto: Mariano Pérez Humanes (MPH). Derecha: Esquina Marqués de Pickman Madre María Teresa, Sevilla, 1996. Foto: MPH

La imagen que contemplamos nos está hablando de esa posibilidad infinita de las cosas y de los objetos para ocupar hoy un mismo espacio y un mismo tiempo. Pero también nos hace conscientes de *la multiplicidad del mundo*, de las distintas y diversas dimensiones que se recogen en cada fragmento. *“El valor del conocimiento no sabría ser intrínseco a una sola imagen, como tampoco la imaginación consiste en la involución pasiva en una sola imagen. Se trata, al contrario, de poner lo múltiple en movimiento, de no aislar nada, de hacer surgir los hiatos y las analogías, las indeterminaciones y las sobredeterminaciones de la obra. La imaginación no significa abandonarse a los espejismos de un único reflejo... sino la construcción y el montaje de formas plurales relacionándolas entre ellas”*<sup>3</sup> (Didi-Huberman, 2004)

[Imagen 02] Aquí nos encontramos con dos de esos múltiples encuentros que a veces pasan desapercibidos en nuestras ciudades. En la imagen de la izquierda una línea separa dos mundos con lógicas tan diferentes, que nuestra mirada duda de no estar asistiendo a la visualización de un montaje. En esta primera impresión, lo doméstico y lo industrial, lo privado de la vivienda y lo público de un taller de automóviles se funden en esa medianera producto de una normativa urbanística que aún permite convivir dos realidades cada vez más segregadas y distantes. No obstante, esa permisiva proximidad ha ido contaminando sus tratamientos. ¿Pero quién ha contaminado a quién?

Si ponemos atención podemos apreciar cierta continuidad entre las líneas horizontales de la vivienda que se multiplican y colorean en la fachada anuncio contigua. En la simetría que genera el contacto de ambas, al hueco de la ventana le corresponde la letra A, par simbólico porque nos hace reflexionar sobre cómo la función queda sustituida por el signo, el interior ya no se vive, se lee, se cuenta.

Las bandas de colores horizontales del taller se abren en el centro dando paso al blanco de la vivienda para soportar su reclamo publicitario. Todavía ambos edificios reclaman la aparición del zócalo para encontrarse con el suelo, pero no deja de ser curioso que, en su materialización, el tratamiento más artesano del chino con mortero de cemento se aplique en la fachada del taller mientras el aplacado de baldosas prefabricadas se destina a la vivienda. Este encuentro nos muestra cómo el trasvase de técnicas y procedimientos de las artesanías a la industria y viceversa, se está produciendo en un proceso de hibridación sin aspavientos.

El fenómeno que hemos empezado a observar en la imagen de la izquierda, en la de la derecha parece haber llegado a su máximo esplendor. El edificio de la esquina ha mudado su piel en un proceso de metamorfosis tan brutal que nos cuesta reconocer que estamos todavía ante una vivienda: comercio y estructura habitacional están sufriendo un proceso de auténtica hibridación.

Si la transformación física ha sido mínima, en cambio el modo de emplear el color en bandas amarillas y negras disuelve el diedro y su domesticidad. Por el contrario, la aparición del color rojo nos recuerda a la cultura tradicional, donde destacar los recercados y los elementos portantes es enormemente habitual. Dos modos de proceder distintos y distantes de aplicación de la pintura en la arquitectura aparecen conviviendo en esta imagen: el maquillaje y la máscara: *“la diferencia que hay entre la máscara y el maquillaje radica, precisamente, en que éste último actúa sobre una base que no se pierde, mientras que aquella oculta, por completo, el soporte sobre el que se apoya.”*<sup>4</sup> Aquí, sin embargo, ambas están conviviendo con un efecto demoledor.





[03] Izquierda: La Fuente (1917) Marcel Duchamp. Derecha: Lavabo en un corral de Lebrija (Sevilla), 1998. Foto: MPH

Casi en una especie de competencia comercial, cada bazar delimita un espacio de fachada en el que segregan sus divisiones de huecos y decoraciones, en un marco que las cose y las unifica, compuesto por el zócalo y los pretiles de la azotea. En esa lógica, de repente, elementos como el nombre de la calle, o las franjas de molduras asumen sin complejos un papel de transición, que habla de convivencia negociada entre espacios e intereses diferentes. Se ocupa la anterior estructura habitacional marcando límites a partir de los que se despliegan lógicas distintas, que sin embargo y paradójicamente, se integran.

Al fondo llama también la atención la ropa tendida que nos habla no sólo de que la función residencial y comercial continúan coexistiendo, sino de un habitar todavía muy rural. Esto nos hace recordar que el espacio urbano que estamos viendo pertenece a una de las avenidas con más tráfico de la ciudad de Sevilla que, resistiendo al cambio de escala exigido por la ciudad contemporánea, muestra su nueva condición urbana desde la extrañeza y la extravagancia, pero también desde la publicidad de su enmascarada-maquillada construcción: un nuevo traje nos acaba de salir al paso. Todo ello hace que nos preguntemos, no sin cierta perplejidad, a qué identidad cultural pertenece este nuevo modo de darse a ver de la arquitectura.

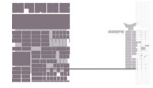
## II: La Paradoja en los Nuevos Bodegones: vida, representación de la vida

Desde la aparición del Surrealismo y el Dadaísmo, y especialmente desde los *“ready-made”* de Marcel Duchamp, nos hemos ido acostumbrando poco a poco a ver objetos fuera de su lugar habitual. No obstante, la fuerza del orden y la división de funciones se ha transmitido con tanta fuerza por la cultura racional moderna, que todavía nos sigue provocando sorpresa que los objetos no estén en el sitio que les corresponde o que aparezcan mostrándose con un uso indebido [Imagen 03].

Lo que el arte ha santificado como procedimiento reconstructor de significados está tan cerca de la realidad como puede apreciarse en estas imágenes. El buen sentido, el sentido común que la doxa define, se vuelve a convertir en la imagen de la derecha en paradoja. Pero eso es sólo producto de la extrañeza visual que nos provoca el primer impacto. A poco que nos detenemos, esa paradoja comienza a deshacerse y a mostrarnos una lógica eminentemente práctica. Está claro que aquí no estamos ante un ready-made ni hay más intención que la reutilización de aquello que se tiene más a mano. El lavabo nos muestra sus características con esta nueva acción. Así, sus capacidades materiales se manifiestan aún más potentes en la medida que son utilizadas de otro modo: el vacío hace útil al recipiente.

¿Qué es más destructivo de la función de una pieza de saneamiento en la que fundamentalmente corre el agua, que la miremos como fuente, o que la usemos justamente para lo contrario a la fluidez, como sitio de enraizamiento? ¿Cómo puede convertirse lo absolutamente impermeable de la porcelana blanca, en un receptor adecuado para separar la planta del suelo? Podemos pensar incluso en la lógica de que los grifos realmente funcionen y se pueda regar desde el mismo recipiente que suministra el hueco de crecimiento.

Frente al vacío de la obra de Duchamp, en la imagen del lavabo el entorno está lleno. La lógica del objeto se reafirma en un atado con cables, a algo que parece no poder sujetar peso, pues la especie de pared



[04] Corral de Lebrija (Sevilla), 1996. Foto: MPH



[05] Izquierda: Rincón de cocina, Sevilla, 1997. Foto: MPH. Derecha: Pintalabios. 2001. Chema Madoz.

que está detrás de nuestra “*nueva maceta*” aparenta más inestabilidad y precariedad que el lavabo. Además hay plantas a alrededor que colonizan, se asoman y lo contaminan hasta hacer borrosos sus límites.

En la imagen 04, la ocupación espontánea y sucesiva utiliza un despliegue de técnicas de control espacial que nos reclama un primer momento de detención. ¿Cuál es el proceso? Parece que hay un primer sistema de cables paralelos entre sí, probablemente para tender ropa, pero a este sistema se le empieza a añadir otro sistema secundario de cables, y cosas que ya no son cables, sino rejillas recicladas de algún aparato doméstico, cajas y una serie de telas de diferente textura, color y tamaño.

Las telas, en su contacto con los cables y los objetos, se tensan y se deforman. Nos hablan de su peso, de su transparencia, de su modo de ser juntas: casi podemos imaginar los reflejos y las sombras que el conjunto arroja sobre el suelo, ese que en la imagen no se ve.

Por otro lado se puede observar una especie de crecimiento vertical en la acumulación, como un hacer torres, de elementos de diferente factura unificados por una nueva funcionalidad, la de servir de macetas. Todos los elementos hablan de una estancia protegida, a la sombra y entre el frescor que proporciona la vegetación, conseguida desde la reutilización, la adición, la improvisación de lo sucesivo.

Acostumbrados a estar sometidos a efectos, rara vez nos preguntamos por las causas. Sólo vemos la variedad y multiplicidad de formas de algo que flota, de algo que se arrincona, pero estas formas están insertas en la vida: se han producido sin más intención que resolver, con aquello que nos rodea, un problema. Que este arte-facto se haya construido para proteger al pequeño limonero y a las plantas de abajo del frío o del calor, es algo que tendríamos que preguntarle a su anónimo constructor. Pero no cabe duda de que la falta de prejuicios de este acto espontáneo, prevalece por encima de su impacto visual.

[Imagen 05] El siguiente conjunto de imágenes nos vuelve a llevar a la cercanía del arte con la vida y, de la misma manera, podemos apreciar la soledad de la taza de Madoz, frente al diálogo y la composición espontánea de objetos heterogéneos sobre una pequeña mesa. Hablan desde una contigüidad del uso, tomar café y fumar un cigarrillo, leer el correo antes de salir.

Los objetos frente al arte, retienen, no expulsan, nos acogen, reflejan nuestras costumbres y, al tiempo, nos dan un efecto estético que nos impacta si lo percibimos, si lo miramos desde esa perspectiva.

Como dice Víctor Burgin “*en las fotografías el objeto imaginario no es ‘imaginario’ en el sentido habitual del término, podemos verlo, proyecta una imagen. Una investidura imaginaria de lo real.*” (Burgin, 2004) Pero aquí estamos frente a dos modos muy distintos de proceder con la fotografía. En la taza de Madoz la mirada surrealista es actualizada para hacernos ver irónicamente cómo se pueden producir hoy día las imágenes. Nos ayuda a comprender que “*estas imágenes no son internas ni psíquicas, sino no-mentales y colectivamente visibles en el espacio social. Los objetos que aparecen en las imágenes son bastante reales, pero no representan la realidad. El espacio visible es legible, pero increíble. Lo mismo ocurre con el tiempo.*” (Buck-Morss, 2005) El objeto ya no responde al tiempo de la vida. Ya no existe un antes y después de referencia, la ruptura de la continuidad se ha hecho trizas. Lo que vemos está lejos de la representación de caracteres, acciones, o de un lugar. “*Su significación, su intencionalidad, es objetiva,*



[06] De izquierda a derecha: Salón. Sevilla, 1994. Foto: MPH; Niebla. Anónimo; Reflejos. Foto: José Ramón Moreno Pérez

*no subjetiva. Los objetos capturados, completamente perceptibles de un modo cotidiano, parecen distanciarse de lo cotidiano. Son residuos diarios de los sueños, sin la memoria del soñador.*"<sup>5</sup> Y aunque estamos ante "representaciones que no hablan de nada más que de ellas mismas, esas imágenes entran en la mente y dejan un rastro." (Buck-Morris, 2005)

En cambio en la imagen de la izquierda el rastro lo ha dejado el habitante. La fractura representacional surge de cómo los objetos han sido cazados en una determinada situación. Aquí los espectadores nos enfrentamos sin el cristal del arte, sin la subjetividad del artista, a la desnudez de la vida. Como un documentalista, el fotógrafo sólo ha estado atento a que lo más próximo emerja en su pura manifestación. Al mirar con intensidad lo cotidiano se interrumpe su constante fluir y se rompe su continuidad normalizadora. Esta manera de mirar hace que la rutina se perciba como extraña, como ajena a nosotros mismos. Lo que los ojos retienen es un nuevo significado que se aleja de aquel que aparecía como más transparente. Así, lo familiar se hace extraño y nos distancia de lo que hasta hace poco parecía enormemente cercano. Quizá como nos dice Serres, "*por familiaridad, o más bien por costumbre que nos viene del habitar, el exceso de cercanía equivale a un alejamiento.*" (Serres, 1995). Huella y aura se han hibridado y ya no estarán más separadas, aquí la aparición de lo cercano nos hace tocar la lejanía, estaríamos ante una *aurática huella*.<sup>6</sup>

### III. Objetos y Deseo: velo, máscara y exhibición como construcción de la intimidad

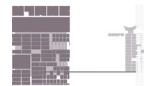
[Imagen 06] En estas tres imágenes, sin embargo, asoma el mundo de lo íntimo, fundamentalmente a través de una espacialidad que se construye con sugerencias, con indefiniciones, con insinuaciones, con elementos débiles. La oscilación entre la luz, la sombra, el movimiento ante el paso, o ante el viento, de la cortina, nos permite refugiarnos en el dormitorio de miradas, de deslumbramientos o de inclemencias, al tiempo que nos llegan matizadas, dulcificadas, casi sumisas. Una planta se transforma en una sombra esquinada, una pared aparece ondulada por su réplica textil, y la potencia al tacto.

Esa misma indefinición aparece en la imagen central que, con el mismo mecanismo del paisaje romántico, hace una llamada a la subjetividad, a la interioridad contemplativa. La niebla nos permite sentirnos solos, de la misma manera que los reflejos que forman parte de la imagen de la derecha, expresan nuestra situación interior respecto al exterior, pero al mismo tiempo la desdibujan, nos reconducen al proceso de la observación y la mirada mientras lo que nos rodea se mezcla y se dispersa, se desdibuja. Lo que está por ver, lo que está al otro lado, lo que se insinúa, mantienen vivo el deseo, ese oscuro objeto que nos hace mantenernos vivos entre velos, máscaras y exhibiciones.

### IV: Técnica y Cultura: dilataciones del imaginario colectivo

[Imagen 07] ¿Qué hay de similar y de diferente en ambas imágenes? Como en el juego de encontrar los errores entre cosas aparentemente iguales, aquí se trata de encontrar lo similar entre imágenes absolutamente dispares.





[07] Izquierda: VEGAP / Louise Bourgeois. 1990. Publicada en Antoni Tàpies, *El Arte y sus Lugares*, Madrid, Siruela, 1999, p. 171. Derecha: Esquina calles El Coronil y Los Rosales. Sevilla, 1997. Foto: MPH



[08] De izquierda a derecha y de arriba abajo: Vista de Sevilla. Foto: José Ramón Moreno; Aparcamiento en Rochelambert. Sevilla, 1994. Foto: MPH; Proyecto Desplegables de Mariano Pérez, CAAC, IAPH. 2004. Foto: Carlos Tapia; Alimentación China. Madrid, 2005. Amy Chang.

El volumen, la adición de capas, hace que la primera sea casi un modelo de cómo podría funcionar la estructura de la segunda. Lo macizo y lo texturado de la obra de Bourgeois se transforma en campos diferentes de respuesta al habitar urbano. El volumen se retrae y se compacta, se taladra y se modela en función ya no de procesos compositivos sino de las necesidades espaciales interiores y exteriores. Sin embargo generan una corriente entre ellos a la que es difícil sustraerse.

[Imagen 08] En esta última mirada queremos volvernos hacia el entorno urbano, para ver cómo, en las disposiciones de edificios y de objetos, se genera un sentido, una organicidad específica pero cambiante y fluida.

A una cierta distancia los edificios y los coches empiezan a verse de manera diferente, casi como piezas que podrían quitarse y ponerse. Al igual que en las estanterías de los supermercados, objetos de muy diversa forma y procedencia se acumulan y se exponen ante la única promesa pertinente, la del consumo, no ya de objetos sino de signos.<sup>7</sup> Tal vez por ello la última imagen nos hable de otra posibilidad de nuestro mundo imaginario. Un mundo donde las distintas imágenes convivan con nosotros liberándonos de nuestras experiencias y atándonos a la de los demás.

## [ CONCLUSIONES ]

### A modo de conclusión: visibilizar es preguntarse

Lo que este dispositivo de interpretación de imágenes ha puesto en marcha es una interrogación ininterumpida que continuamos: ¿No es cierto que los espacios cada vez más están soportando múltiples funciones, que estamos asistiendo a una hibridación de usos y que, hasta hace poco, esto no era habitual? Antes las estancias estaban separadas y comunicadas por espacios servidores o distribuidores, los almacenes estaban separados de los escaparates. Parecía que a cada función le correspondía un espacio y a cada espacio una función. Eso fue lo que nos hizo creer el movimiento moderno y lo que algunas imágenes de nuestro presente están poniendo en cuestión. ¿No es cierto que a partir de los objetos capturados en las imágenes podemos hablar otra comunidad y de otra identidad? ¿No estamos asistiendo ya a una *hibridación de identidades y comunidades*?

Hace tiempo que Henri Lefebvre nos advertía de que la naturaleza no está apropiada sino dominada, producto de una transformación acelerada a la que técnica y política nos tienen cada vez más acostumbrados (Lefebvre, 1980). Esto ha trastocado nuestro concepto de valor. Como nos dice Baudrillard, el valor ha estado vinculado a los objetos y a los espacios como fundamento de la producción y el mercado, en una dialéctica continuada entre valor de uso y valor de cambio. Pero si es posible todavía invertir esas nociones y romper la ideología del mercado o el mercado como ideología no cabe duda que será desde lo más propio de nuestra cultura, desde esas imágenes, que reúnen a objetos e individuos en una nueva complicidad. *“En esta perspectiva existe una posibilidad de bloquear el valor y la esfera de dominio que sustenta.”* Podemos hablar todavía de espacios apropiados y modificados por el hombre, como podemos encontrar otra relación diferente a la del intercambio mercantil. *“En esa relación, los individuos no son seres abstractos que pueden sustituirse entre sí”* (Baudrillard, 2002), como las cosas que nos acompañan no pueden ser meros objetos de usar y tirar.

Frente a este imparable proceso de *hibridación de usos* de los espacios e *hibridación de identidades y comunidades*, ¿cómo es posible que continuemos sometiendo a los espacios y a los objetos a esa única lógica de la mercancía, qué sólo los consideremos como objetos de intercambio, qué la única finalidad sea el consumo? ¿No estarán estos objetos instantáneos (Manzini, 1992) y estos espacios basura (Koolhaas, 2007) hablando de nuestros modos de habitar? ¿No estaremos usando y tirando excesivamente nuestras vidas por miedo a contaminarnos?

## [ NOTAS ]

<sup>1</sup> Desde el curso 2002-2003 se viene desarrollando la asignatura "Objetos para ser destruidos: mercancías, estancias e identidad" del curso de doctorado del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.

<sup>2</sup> Susan Buck-Morss nos dice que "la imagen es promiscua por naturaleza" (Buck-Morss, 2005)

<sup>3</sup> Baudelaire definirá la imaginación como la 'facultad científica' de percibir 'las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y analogías'

<sup>4</sup> Moneo recurre a esta explicación para distinguir el modo de proceder de la arquitectura de Jujol (maquillaje) y la de Gaudí (máscara). (Moneo, 1976, p.3)

<sup>5</sup> En esta frase Susan Buck-Morss hace referencia a la película de *Un chien andalou* (1925) de Buñuel y Dalí. Hemos sustituido "objetos filmados" por "objetos capturados" para adecuarla a nuestro discurso.

<sup>6</sup> Véase el ensayo de Didi-Huberman *La imagen-aura* (Didi-Huberman, 2006, p. 358-359) para comprobar el matiz de nuestra propuesta. El también llega, a través de una obra de Barnett Newman, a una combinación inédita de huella y aura que denomina huella aurática. De este modo trastoca el planteamiento de W. Benjamin cuando decía: "La huella es la aparición de una proximidad, por alejado que pudiese estar lo que la dejó. El aura es la aparición de una lejanía, por próximo que pudiese estar lo que la evoca. Con la huella, nos apoderamos de la cosa; con el aura, es ella la que se adueña de nosotros". (Benjamin, París capital del siglo XIX, en el Libro de los Pasajes)

<sup>7</sup> "No existe la Redención del objeto, en alguna parte existe un <resto> del que el sujeto no puede apoderarse; cree paliarlo mediante la profusión y el amontonamiento, pero sólo consigue multiplicar los obstáculos para la relación. En un primer momento, se alcanza una comunicación a través de los objetos, pero después su proliferación bloquea esa comunicación." (Baudrillard, 2002)

## [ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ]

AGAMBEN, G. (1997) *La Comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

AGAMBEN, G. (2005), *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BACHELARD, G. (2000) *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 2000.

BARTHES, R. (1995) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1995.

BARTHES, R. (2001) *La Torre Eiffel*. Barcelona: Paidós, 2001.

BAUDRILLARD, J. (1968) *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1968

BAUDRILLARD, J. (2002) *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama, 2002

BENJAMIN, W. (2004) *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004

BERGER, J. y MOHR, J. (1998) *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1998

BERGER, J. (2000) *Modos de mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BERGER, J. (2001a) *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BERGER, J. (2001b) *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus, 2001.

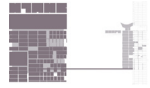
BERGER, J. (2004) *Siempre bienvenidos*. Madrid: Huerga & Fierro, 2004.

BUCK-MORSS, S. (2005); *Estudios visuales e imaginación global*. En BREA, J.L. (ed.); (2005) *Estudios visuales*. Madrid: Akal. 2005, pp. 145-159

BUCK-MORSS, S. (1995); *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor, 1995

BURGIN, V. (2004), *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004

DIDI-HUBERMAN, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004



- DIDI-HUBERMAN, G. (2006) *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006
- DUFRENNE, M. (1982) *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Fernando Torres, 1982
- FABBRI, P. (2000) *El giro semiológico*. Barcelona: Gedisa, 2000
- FOSTER, H. (2001) *El retorno de lo real. Vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- GADAMER, H.G. (1977) *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1977
- GROYS, B. (2008) *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- HAYLES, K. (1993) *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. Barcelona: Gedisa, 1993
- KOOLHAAS, R. (2007) *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- LEFEBVRE, H. (1980) *Espacio y política*. Barcelona: Eds. 62, 1980
- MANZINI, E. (1992) *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste, 1992
- MERLEAU-PONTY, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975.
- MONEO, R. (1976); *Arquitectura en los márgenes*. *Arquitecturas Bis*, nº 12, 1976, pp. 2-5.
- SERRES, M. (1995) *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995
- SLOTERDIJK, P. (2003) *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003.
- SLOTERDIJK, P. (2004) *Esferas II*. Madrid: Siruela, 2004.
- SLOTERDIJK, P. (2006) *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2006.
- SONTAG, S. (2005) *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005.