

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS SANT CARLES
DEPARTAMENT D'ESCULTURA
PROGRAMA DE DOCTORADO ARTES VISUALES E INTERMEDIA
(MÉXICO)



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

**Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano
en el arte mexicano contemporáneo (1997-2014).**

Tesis presentada por:

Gonzalo Enrique Bernal Rivas

Dirigida por:

Dra. Inmaculada Abarca Martínez

Dr. Miguel Molina Alarcón

Valencia, 2015

Agradecimientos

Quisiera agradecer al Dr. Miguel Molina y a la Dra. Inmaculada Abarca, directores de esta tesis, sin cuyo apoyo, generosidad y orientación, la elaboración de esta investigación no hubiera sido posible. Agradezco a mis profesores del Programa Doctorado Artes Visuales e Intermedia del Dpto. de Escultura y Pintura (UPV) por sus valiosos comentarios y altruismo. A mi familia por respaldarme en todo momento. A Geraldine Bustamante Reyes de la Oficina de Acción Internacional de la UPV y a Martha Cantú, Directora General del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) sin cuya gestión no se hubiera concretado la pasantía doctoral desarrollada en 2011. Al Dr. Antonio Zirión por su disposición e interés en este proyecto y al Dr. Pedro del Villar por sus valiosos comentarios y altruismo. Y sin olvidar, a todas las personas que consciente o inconscientemente me ayudaron a desarrollar este trabajo.

RESUMEN (Castellano)

CUESTIONAMIENTO Y RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO HUMANO EN EL ARTE MEXICANO CONTEMPORÁNEO (1997-2014).

El propósito de esta tesis es crear una discusión crítica sobre el lazo que une el deterioro de las relaciones humanas con el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano, y de qué manera desde determinadas obras del arte mexicano contemporáneo (entre 1997 y 2014) se han planteado como respuesta, el recuperar la experiencia de este espacio humano a través de sus prácticas artísticas.

Esta investigación ha sido estructurada en cuatro capítulos. Los primeros tres conforman el sustento teórico sobre el concepto de espacio humano, su experiencia y relaciones, que nos lleva al cuarto capítulo, en el que se propone agrupar un conjunto de prácticas artísticas cuyo tema central o materia de creación es la vivencia del entorno en el que vivimos bajo el nombre de *arte de la experiencia del espacio humano*.

El primer objetivo de este trabajo es precisar un marco conceptual sobre los términos espacio y lugar, y el papel que desempeñan en la arquitectura y la geografía. Otro propósito consiste en analizar conceptos fundamentales vinculados con la experiencia, así como conocer la causa del estado actual de la fenomenología en México. La tercera meta es ratificar como primordial a la coyuntura de los nexos humanos y la vivencia deformados, en toda aproximación al estudio de la percepción de la amalgama constituida por arquitectura y urbanismo. Por último, se tiene la intención de diferenciar la unión mencionada como argumento o componente de un conjunto de obras mexicanas contemporáneas.

Como enfoque metodológico, para lograr el primer objetivo se revisaron teorías filosóficas y geográficas, se indagó la idea de lugar desde la geografía como un producto de la interacción humana y se reconoció el interés que la arquitectura y la

geografía han demostrado en el cuerpo como núcleo de las prácticas sociales. Otra meta se logró gracias a que se encuadraron algunas obras de arte en teorías psicológicas, filosóficas y arquitectónicas, se revisó la evolución de la fenomenología en México, desde su origen hasta el 2013, y se identificaron propuestas teóricas de autores y piezas de artistas mexicanos que reflexionan sobre la percepción. Para conseguir el tercer propósito se examinaron las perspectivas diferenciadas de Augé, García Vázquez, Mitchel, Louiset y Hiernaux respecto a al vínculo entre la decadencia de los lazos humanos y de la percepción del medio que cohabitamos. El último propósito se alcanzó una vez que se revisaron ciertas piezas de artistas mexicanos entre 1997 y 2014.

Como resultado de esta investigación se obtuvo una recopilación de las afirmaciones generales y obras de autores y artistas destacados que señalaron inicialmente que existe una correspondencia entre el debilitamiento de las conexiones humanas y el uso que le damos al medio en que coexistimos. Por otra parte, se entró en conocimiento del estado actual de la fenomenología en México, pudiendo identificar a los filósofos mexicanos que han investigado el territorio que compartimos desde esta disciplina. Se seleccionaron aseveraciones de autores sobresalientes como Rasmussen, lo cual nos llevó a pensar que otras clases de alteraciones en el contacto entre las personas pueden guiarnos a un ejercicio inerte del hábitat que hemos construido. Se consiguió demostrar que los enlaces interpersonales que han sido afectados por la falta de identidad, la simulación, la injusticia, la invisibilidad y la fugacidad, han incidido en el agotamiento de la práctica de nuestro entorno. Finalmente se logró confirmar que la articulación mencionada está presente como una característica esencial de un conjunto de obras artísticas que se han creado en México entre 1997 y 2014 y que han pretendido cuestionar y recuperar la experiencia del espacio humano en el contexto mexicano. Se distinguen piezas de artistas como Idaid Rodríguez, Miguel Monroy, Gustavo Artiga, Pedro Reyes, Minerva Cuevas, Gilberto Esparza, José Jiménez Ortiz, Fritzia Irizar, entre otros.

Palabras clave: espacio, experiencia, fenomenología, arte, México.

ABSTRACT (English)

QUESTIONING AND RECOVERY OF THE HUMAN SPACE EXPERIENCE AT THE CONTEMPORARY MEXICAN ART (1997-2014)

The purpose of this thesis is to create a critic debate about the bond that unites the human relationships deterioration with the human space experience impoverishment, and which way from determinate contemporary Mexican artworks (between 1997 and 2014) they have set as an answer, to recover the experience of this human space through their artistic practices.

This research has been structured in four chapters. The first three shape the theoretical foundation about the concept of human space, its experience and relationships, that takes us to the fourth chapter, in which it is proposed to group a set of artistic practices whose central subject or creation substance is the living of the environment in which we live under the name of *art of the human space experience*.

The first goal of this work is to pin down a conceptual frame about the terms space and place, and the role they perform in architecture and geography. Other purpose consists in analyzing fundamental concepts related to the experience, as well as to know the cause of the current state of phenomenology in Mexico. The third aim is to ratify as overriding the juncture of the distorted human nexus and living, in every approach to the study of the blend constituted by architecture and urbanism. Last, there is the intention to differentiate the stated join as an argument or component of a contemporary Mexican artwork set.

As a methodological focusing, to achieve the first goal, philosophical and geographical theories where reviewed, the idea of place from geography as a product of the human interaction was studied and the interest that architecture and geography have shown in the body as a core of the social practices was recognized. Another aim was achieved thanks to the framing of some artworks in psychological, philosophical and

architectonic theories, the evolution of phenomenology in Mexico was reviewed since its origin up to 2013, and some authors' theoretical proposals and Mexican artists' pieces that reflect on perception were identified. To accomplish the third purpose the differentiated perspectives of Augé, García Vázquez, Mitchel, Louiset and Hiernaux were examined regarding the link between the decadency of the human bonds and the perception of the milieu that we cohabitate. The last purpose was reached once certain Mexican artists' pieces made between 1997 and 2014 were reviewed.

As a result of this research, it was gotten a compiling of the authors' and artists' general assertions and artworks that firstly pointed there is a correspondence between the weakening of the human connections and the use we make of the milieu we coexist in. In the other hand, the current state of phenomenology in Mexico was acknowledged, being able to identify the Mexican philosophers who have researched on the land we share since this discipline. Outstanding authors' statements such as Rasmussen's were selected, which took us to think that other types of alterations on the contact between people can guide us to an inert exercise of the habitat we have built. It was achieved to demonstrate that the interpersonal links that have been affected by the lack of identity, simulation, injustice, invisibility and fugacity, have fallen on the depletion of our environment practice. Finally, it was accomplished to confirm that the stated linkage is present as an essential feature of an artworks set that have been created in Mexico between 1997 and 2014 and that have envisioned to question and recover the human space experience in the Mexican context. Pieces made by artists such as Idaid Rodríguez, Miguel Monroy, Gustavo Artiga, Pedro Reyes, Minerva Cuevas, Gilberto Esparza, José Jiménez Ortiz, Fritzia Irizar, among others, are distinguished.

Key words: space, experience, phenomenology, art, Mexico.

RESUM (Valencià)

QÜESTIONAMENT I RECUPERACIÓ DE L'EXPERIÈNCIA DE L'ESPAI HUMÀ EN L'ART MEXICÀ CONTEMPORANI (1997- 2014).

El propòsit d'aquesta tesi és crear una discussió crítica sobre el llaç que uneix el deteriorament de les relacions humanes amb l'empobriment de l'experiència de l'espai humà, i de quina manera des de determinades obres de l'art mexicà contemporani (entre 1997 i 2014) s'han plantejat com a resposta, el recuperar l'experiència d'aquest espai humà mitjançant les seues pràctiques artístiques.

Aquesta recerca ha sigut estructurada en quatre capítols. Els primers tres conformen el suport teòric sobre el concepte d'espai humà, la seua experiència i relacions, que ens porta al quart capítol, en el que es proposa agrupar un conjunt de pràctiques artístiques on el tema central o matèria de creació és la vivència a l'entorn en el qual vivim sota el nom d'art de l'experiència de l'espai humà.

El primer objectiu d'aquest treball és precisar un marc conceptual sobre els termes d'espai i lloc, i el paper que exerceixen en l'arquitectura i la geografia. Un altre propòsit consisteix a analitzar conceptes fonamentals vinculats amb l'experiència, així com conèixer la causa de l'estat actual de la fenomenologia a Mèxic. El tercer objectiu és ratificar com a primordial a la conjuntura dels nexes humans i la vivència deformats, en tota aproximació a l'estudi de la percepció de l'amalgama constituïda per arquitectura i urbanisme. Finalment, es té la intenció de diferenciar la unió esmentada com a argument o component d'un conjunt d'obres mexicanes contemporànies.

Com a enfocament metodològic, per a aconseguir el primer objectiu es van revisar teories filosòfiques i geogràfiques, es va indagar la idea de lloc des de la geografia com a producte de la interacció humana i es va reconèixer l'interès que l'arquitectura i la geografia han demostrat en el cos com a nucli de les pràctiques socials. Un altre objectiu es va aconseguir gràcies a que es van enquadrar algunes obres d'art en teories psicològiques, filosòfiques i arquitectòniques, es va revisar l'evolució de la

fenomenologia a Mèxic, des del seu origen fins al 2013, i es van identificar propostes teòriques d'autors i peces d'artistes mexicans que reflexionen sobre la percepció. Per aconseguir el tercer propòsit es van examinar les perspectives diferenciades d'Augé, García Vázquez, Mitchel, Louiset i Hiernaux respecte al vincle entre la decadència dels llaços humans i de la percepció del medi que cohabitarem. L'últim propòsit es va aconseguir una vegada que es van revisar certes peces d'artistes mexicans entre 1997 i 2014.

Com a resultat d'aquesta recerca es va obtenir una recopilació de les afirmacions generals i obres d'autors i artistes destacats que van assenyalar inicialment que existeix una correspondència entre el debilitament de les connexions humanes i l'ús que li donem al mitjà en què coexistim. D'altra banda, es va entrar en coneixement de l'estat actual de la fenomenologia a Mèxic, podent identificar als filòsofs mexicans que han investigat el territori que compartim des d'aquesta disciplina. Es van seleccionar asseveracions d'autors excel·lents com Rasmussen, la qual cosa ens va portar a pensar que altres classes d'alteracions en el contacte entre les persones poden guiar-nos a un exercici inert de l'hàbitat que hem construït. Es va aconseguir demostrar que els enllaços interpersonals que han sigut afectats per la falta d'identitat, la simulació, la injustícia, la invisibilitat i la fugacitat, han incidit en l'esgotament de la pràctica del nostre entorn. Finalment es va aconseguir confirmar que l'articulació esmentada està present com una característica essencial d'un conjunt d'obres artístiques que s'han creat a Mèxic entre 1997 i 2014 i que han pretès qüestionar i recuperar l'experiència de l'espai humà en el context mexicà. Es distingeixen peces d'artistes com Idaid Rodríguez, Miguel Monroy, Gustavo Artiga, Pedro Reyes, Minerva Cuevas, Gilberto Esparza, José Jiménez Ortiz, Fritzia Irizar, entre d'altres.

Paraules clau: espai, experiència, fenomenologia, art, Mèxic.

CUESTIONAMIENTO Y RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO HUMANO EN EL ARTE MEXICANO CONTEMPORÁNEO (1997-2014).

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1. EL ESPACIO COMO PRODUCTO Y PRODUCTOR.	
1.1. El espacio y el lugar, cuestiones de escala y flujos	28
1.2. El lugar de las relaciones	46
1.3. El cuerpo como generador de espacio en la arquitectura	58
CAPÍTULO 2. EXPERIENCIA, ESPACIO HUMANO Y FENOMENOLOGÍA: EL CASO MEXICANO.	
2.1. La experiencia	78
2.2. La experiencia del espacio humano	103
2.3. Fenomenología como método de la experiencia	133
2.3.1. Fenomenología en México	143
CAPÍTULO 3. EXPERIENCIA, ESPACIO HUMANO Y RELACIONES.	
3.1. El incesto léxico de lo relacional	163
3.2. El empobrecimiento de la experiencia del espacio humano	177
3.3. La recuperación de la experiencia del espacio humano	194
CAPÍTULO 4. LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO HUMANO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN MÉXICO: PROPUESTA DE DENOMINACIÓN Y TIPOLOGÍA.	
4.1. Falta de identidad y manipulación	226
4.2. Invisibilidad del entorno y fugacidad	248
4.3. Uso irreflexivo de la tecnología	265
CONCLUSIONES	277
BIBLIOGRAFÍA	285
ANEXO 1: Propuesta creativa	307

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral tuvo su origen en nuestro interés en la experiencia del espacio humano entendida como un componente de la *intentividad*¹ que estudia el espacio intervenido por los seres humanos e integrado por arquitectura y urbanismo desde el ámbito de estas dos disciplinas y desde otras como la filosofía, la geografía y el arte, así como en la manera en que esta puede resultar empobrecida y en cómo puede recuperarse. Además, deseábamos conocer el papel desempeñado por el arte contemporáneo mexicano como generador de reflexiones en torno a la experiencia del espacio humano. Se revisaron como antecedentes algunas prácticas artísticas cuyo componente fundamental o argumento central es la experiencia del espacio humano, y a partir de ellos nació la inquietud de realizar una investigación sobre el que hemos denominado *arte de la experiencia del espacio humano*.

El arte mexicano que se ha producido entre los años 1997 y 2014 se caracteriza por incluir un destacado conjunto de prácticas que meditan sobre la experiencia del espacio humano, fundamentalmente sobre su empobrecimiento en aspectos como la falta de identidad, la manipulación, la injusticia, la invisibilización y la fugacidad. Dicho empobrecimiento tiene un principio común, el deterioro de las relaciones humanas, que hemos identificado gracias al acercamiento a obras de autores como Marc Augé, Carlos García Vázquez, Alicia Lindón, Daniel Hiernaux y Nicolas Bourriaud. En base a ese origen compartido y al pensamiento particular de estos teóricos sobre el espacio humano hemos planteado una *tipología del arte de la experiencia del espacio humano*.

En principio llamamos arte de la experiencia del espacio humano a una forma de arte que nos permite comprender que nuestra experiencia del espacio humano depende

¹ *Intentividad* es un término propio de la fenomenología empleado por Dorion Cairns en la New School for Social Research (1968-1969) y retomado por autores como Embree en lugar de Intencionalidad para referirse no a una intención sino a procesos relacionados con el encuentro de objetos y con los objetos en tanto que encontrados. EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo*, Jitanjáfora, Morelia, 2003, pp. 41-43.

de las relaciones que mantenemos con los demás. A través de este tipo de reflexiones somos capaces de reconocer que las relaciones humanas deterioradas generan experiencias pobres del espacio humano, lo cual nos conduce a emprender las acciones necesarias que nos permitan recuperar la experiencia del espacio humano partiendo de unas nuevas relaciones humanas desarrolladas a partir de la identidad, la honestidad, la conciencia, la estabilidad y la prudencia.

El término *arte de la experiencia del espacio humano* había sido abordado anteriormente bajo denominaciones diferentes como *El arte como experiencia* de Dewey² cuyo énfasis está puesto en el surgimiento del arte en la relación ser-medio, o como *La arquitectura como experiencia* de Ballantyne cuyo interés se centra en los encubrimientos que tienen lugar cuando los edificios cambian de uso. Nuestra propuesta tiene una connotación diferente, se refiere al *arte de la experiencia del espacio humano* como un conjunto de prácticas artísticas desarrolladas en el México contemporáneo que reflexionan sobre el empobrecimiento de la experiencia de tal espacio, sus orígenes y las maneras de recuperarla.

Nuestro planteamiento de una forma de arte diferente y su tipología incide especialmente en aquellas piezas creadas en México en los últimos años, que han meditado sobre la experiencia del espacio humano porque consideramos, en base a los documentos revisados, que se encuentra actualmente (2013) en franca crisis. La desaparición lenta pero constante de los espacios que favorecen un intercambio diferente del comercial, el aumento en la imitación de los espacios reales que además contribuye al éxito de actividades lucrativas, la ignorancia de los componentes que más allá de lo material conforman los espacios que habitamos, el incremento de nuestro ritmo de vida y el uso indiscriminado de tecnología aplicada en dispositivos que hacen más rápida aunque no mejor nuestra vida diaria, son generadores del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Es en medio de estas transformaciones que debemos apelar al arte por su enorme capacidad para generar en nosotros un análisis que

² John Dewey fue un filósofo estadounidense que vivió entre 1859 y 1952. Fue el autor, entre otras obras, de *El arte como experiencia* (1934), en la que expuso su teoría estética que está centrada en el concepto de experiencia.

nos permita apreciar en su justa medida el deterioro que están sufriendo nuestras relaciones humanas y a su vez, el daño que está padeciendo nuestra experiencia de los espacios humanos que habitamos cotidianamente. Y aunque el arte por sí mismo no podría lograr la recuperación de nuestra experiencia del espacio humano, su potencial para hacernos repensar el estado actual, en este caso, de nuestras relaciones humanas y de nuestra experiencia, es remarcable. En nuestra opinión el papel del arte en la recuperación de la experiencia como objetivo último, es fundamental: es el inicio de una serie de acciones que podrían guiarnos a vivir mejor partiendo de lo social.

El espacio humano está conformado por elementos que generan experiencia³. Esta tesis investigó algunas de las maneras en que se genera la experiencia, determinadas formas en las que resulta debilitada y ciertos modos para propiciar su recuperación. Consideramos que la experiencia del espacio humano no existe absolutamente, al igual que los otros tipos de experiencia, sino que más bien es omnipresente. Sus atributos, sin embargo no siempre son los mismos. Algunos de ellos la restauran y otros la deterioran, aunque nunca por completo. Una misma experiencia del espacio humano puede contener rasgos opuestos y ambos contribuirán en la formación de tal experiencia como una vivencia nutritiva o pobre. Si bien estas características pueden ser muy variadas hemos identificado un punto que es compartido por cinco autores de origen académico diverso. Coincidimos con estos teóricos en que el rasgo fundamental de esta experiencia se centra en el origen de la misma: en las relaciones humanas.

Por los motivos expuestos, esta investigación se presenta como un documento en torno al cual reflexionar sobre el arte de la experiencia del espacio humano, concepto que abarca un grupo de piezas de arte elaboradas en México en los últimos años y que nos permiten analizar una de las causas más importantes del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano: el deterioro de las relaciones que sostenemos con los demás.

³La experiencia se entiende como uno de los componentes de la *intencionalidad*.

Como hemos señalado, la incógnita que nos guió en el desarrollo de este trabajo fue ¿cuál es la raíz del empobrecimiento de la experiencia? A lo largo de la investigación recogimos las opiniones de arquitectos, urbanistas, geógrafos, filósofos y artistas que tras meditar sobre esta cuestión nos ayudaron a llegar a determinadas conclusiones. Todos ellos atribuyen tal deterioro a una serie de factores diferentes, pero hay uno en el que todos coinciden como concepto fundamental y que constituye en definitiva el eje vertebral de esta tesis: las relaciones humanas, cuya relación con el espacio ha cambiado fuertemente, especialmente durante el siglo XX. La concepción dominante actual entiende a las relaciones como producto del espacio, pero también al espacio como producto de las relaciones. Es desde esta perspectiva, la de su efecto sobre la experiencia del espacio que habitamos, que las relaciones humanas han suscitado en los últimos años el interés de investigadores de diversos campos.

Hipótesis

Las relaciones humanas deterioradas⁴ son un elemento fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Diferentes daños a los vínculos humanos han conducido a diferentes clases de debilitamiento del conjunto integrado por arquitectura y urbanismo y en el que la intervención de las personas es fundamental.

El *arte de la experiencia del espacio humano* reflexiona fundamentalmente sobre el vínculo existente entre las relaciones humanas y el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. El *arte de la experiencia del espacio humano* reúne un conjunto de prácticas artísticas que se han desarrollado en México en los últimos años y que se distingue por identificar en las relaciones humanas con determinados rasgos el origen del empobrecimiento de la experiencia de ciertos espacios humanos.

⁴ Con el término deterioradas se hace referencia a que las relaciones humanas han resultado lastimadas por sucesos como el triunfo de lo global sobre lo local, la predilección por lo espectacular sobre lo auténtico, el deseo de conquistar la abundancia a toda costa, la anteposición del bien individual sobre el bien común y el incremento de la velocidad de las acciones que realizamos cotidianamente.

Objetivos de la investigación

- 1) Establecer un marco teórico acerca de los términos espacio y lugar, y sobre el rol que ejercen en la arquitectura y la geografía. Además, entrever que nuestra primera hipótesis puede resultar en una investigación de interés.
- 2) Exponer antecedentes de tres nociones: la experiencia, la experiencia del espacio humano y la fenomenología. Revisar la historia de la fenomenología en México para entender el estado de esta disciplina en 2013. Identificar a las figuras mexicanas que se han interesado en el análisis del espacio humano desde la fenomenología en el siglo XX y XXI. Encontrar indicios de que nuestra primera hipótesis es posible.
- 3) Concebir el vínculo deterioro de las relaciones humanas – empobrecimiento de la experiencia del espacio humano, como fundamental en cualquier acercamiento al tema de la experiencia del espacio humano. Reconocer que diferentes deterioros de las relaciones humanas conducen a diferentes formas de empobrecimiento de la experiencia del espacio humano y viceversa, cómo afecta el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano a ese posible deterioro relacional.
- 4) Distinguir al vínculo deterioro de las relaciones humanas-deterioro de la experiencia del espacio humano como tema o elemento de configuración del *arte de la experiencia del espacio humano*. Identificar y clasificar algunas obras de *arte de la experiencia del espacio humano* que han surgido en México en los últimos años entre 1997 y 2014.

Metodología de la investigación

Este trabajo presenta una interrelación de las aportaciones de teóricos y artistas que sostienen nuestro planteamiento último del *Arte de la experiencia del espacio humano*. Se estudiaron los acercamientos al tema desde disciplinas como la filosofía, la

geografía, la arquitectura, el urbanismo y el arte, para generar un discurso sobre las obras de arte mexicano contemporáneo que lo abordan.

A lo largo de la investigación se siguieron diferentes métodos. En lo referente a los métodos generales, cuando se indagó sobre el estudio de la experiencia del espacio en otras latitudes y luego en México se siguió el método deductivo, es decir, la información se condujo de lo general a lo particular. En otro momento, y una vez identificado el deterioro de las relaciones humanas como uno de los orígenes más relevantes del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano, se estudió la clase de deterioro de las relaciones humanas que cada autor enfatiza. En este caso el método empleado fue el de síntesis porque se partió del estudio de varios elementos que se relacionaron e integraron después a un conjunto de ideas preciso. Otro método general que se usó es el histórico, que consiste en analizar hechos pasados, cuando se revisó la evolución en la concepción del espacio en la historia reciente. Finalmente debemos mencionar la presencia en este trabajo del método comparativo que nos permitió señalar las semejanzas y diferencias que existen entre las diferentes perspectivas analizadas. Para conocer algunos personajes mexicanos que se han interesado por el análisis del espacio humano desde la fenomenología

Específicamente, para la consecución del primer objetivo, determinar un marco teórico sobre los conceptos de espacio y lugar desde disciplinas diferentes se revisaron teorías pertenecientes a la geografía y la filosofía, las cuales destacan rasgos específicos del espacio y el lugar como los flujos. Asimismo, se estudió al lugar como producto de las relaciones humanas desde diferentes ramas de la geografía, interesadas en ideas como la subjetividad o la identidad. Finalmente, para vislumbrar que nuestra primera hipótesis pudiera ser sugestiva, se encontró que ciertas disciplinas como la geografía y la arquitectura han estudiado al cuerpo como foco de las prácticas sociales. Para discutir los conceptos señalados en el segundo objetivo se revisaron los planteamientos desde la psicología contextualizada en el arte (Matta Clark, González Torres), la filosofía (Husserl y Embree) y la arquitectura (Zevi). Además se estudió una de las obras más importantes de Zirión para conocer el estado actual de la fenomenología en México y reconocer a los personajes que desde la fenomenología se han interesado por el estudio

del espacio humano. La identificación de propuestas de tipologías de los autores interesados en la experiencia y de obras de arte que reflexionan sobre ellas, nos condujeron también a alcanzar nuestro segundo objetivo.

Por otra parte, para alcanzar el tercer objetivo, aquel de concebir el lazo deterioro de las relaciones humanas – empobrecimiento de la experiencia del espacio humano, debemos citar a cinco autores: Augé, García Vázquez, Mitchel, Louiset y Hiernaux. Cada uno de ellos aportó una visión particular sobre esta unión, lo cual resulta interesante para esta investigación. Para conseguir el último objetivo, distinguir el vínculo mencionado como tema o elemento de configuración del *arte de la experiencia del espacio humano* e identificar algunas obras mexicanas elaboradas de esta naturaleza entre 1997 y 2014, proponemos una revisión de la obra de artistas mexicanos como Francis Alÿs, Gabriel Kuri, Sary Haddad, Rafael Lozano Hemmer, Héctor Zamora, Pedro Reyes, Máximo González, Teresa Margolles y Helen Escobedo.

Además, los métodos específicos incluyen entre otros a la observación directa, entendida como aquel método que capta los encuentros que tienen lugar en condiciones naturales en el momento que se producen, la cual fue empleada en todas las secciones en que se incluyó información anecdótica, especialmente cuando se analizó el concepto de fenomenología en la que se insertaron ejemplos propios para complementar aquellos señalados por el autor. Además, se usó el método de analogía, aquel que descubre la unidad entre los diferentes encuentros, cuando identificamos en autores pertenecientes a diferentes disciplinas al deterioro de las relaciones como un punto común. Al mismo tiempo y de forma complementaria se usó en este último momento el método de formalización, el cual está basado en la generalización del rumbo de contenidos diferentes. Desde esta perspectiva se consultó bibliografía que aportó reflexiones sobre el espacio, la experiencia y las relaciones humanas desde diferentes disciplinas que se vincularon, y se revisaron otras fuentes como artículos, catálogos y sitios web que también se relacionaron hasta conformar una compilación de información que se organizó y se presenta ahora.

Asimismo debe mencionarse que la investigación realizada es de carácter cualitativo, en gran medida debido a que la fenomenología se presenta como el sustento teórico fundamental a partir del cual se abordó la experiencia, lo cual nos condujo a incluir ejemplos específicos, tales como los comprendidos para ilustrar los diferentes tipos de experiencias indirectas propuestas por el autor de *Análisis reflexivo*, Lester Embree, que son el principal indicativo de lo cualitativo en este texto. Al igual que en fenomenología, la característica cualitativa de esta investigación, no es una peculiaridad individualista. Se trata más bien de una que se refiere a la manera irrepetible en que cada persona tiene una experiencia, la cual ha servido para facilitar la exposición de las ideas presentadas. Por este motivo debemos subrayar que la observación, tanto participativa como no participativa, y la descripción formaron parte importante de este trabajo. En lo que respecta a estas, debe señalarse como principal fuente de exploración a la experiencia cotidiana de autores como Embree y a la propia, mismas que complementaron la investigación bibliográfica.

Estructura de contenidos

Este trabajo está conformado por cuatro capítulos. Los primeros tres se concentraron en exponer los conceptos y argumentos que sostendrían la propuesta del *Arte de la experiencia del espacio humano*, mientras que el cuarto se refiere concretamente a la definición del perfil del conjunto de prácticas artísticas que pertenecen a la categoría propuesta y a una selección de las obras de arte mexicano contemporáneo que tienen dicho perfil caracterizado por su heterogeneidad.

En el primer capítulo se abordó la discusión sobre la diferencia entre los términos espacio y lugar, cuya concepción ha sufrido cambios significativos desde 1970. Cabe mencionar que la comprensión de estos conceptos se expone inicialmente desde una perspectiva geográfica, disciplina dedicada al estudio del espacio. La revisión de la historia reciente de estas ideas lleva al lector a través de un recorrido por el pensamiento marxista de Lefebvre y la relativización del espacio, por la aportación del positivismo y más tarde de la fenomenología al estudio del espacio y del lugar, por la reflexión de Yin-Fu Tuan, desde la geografía humana, sobre la capacidad del lugar para construir

estructuras sociales, por el análisis que Doreen Massey, desde la geografía económica, propone al poder como el origen del lugar, por la concepción dominante actual de la geografía cultural del espacio y el lugar como similares al ser productos y productores de cultura y finalmente por la visión de la geografía general, la cual, en los últimos años, se ha concentrado en el lenguaje para reflexionar sobre el lugar o el espacio partiendo de una perspectiva lingüística.

También se hace énfasis en dos características del lugar y el espacio, la escala y los flujos, sobre el vínculo de estos términos entre sí y con su entorno social, lo cual ha sido fundamental en la reflexión de autores como Donna Haraway con su filosofía de la ciencia y la tecnología, David Harvey y Niel Smith desde el marxismo especializado, Castells desde la sociología, Hubbarb desde un enfoque geográfico y sociológico, Golledge desde el positivismo y Watts desde el post-marxismo. Por otra parte, se analizan las relaciones humanas como productoras de lugares y viceversa, en base a otros conceptos como el de subjetividad planteado por el geógrafo humanista Thrift, el de identidad que proponen la activista Gloria Jean Watkins (conocida como bell hooks, escrito en minúsculas) y la geógrafa feminista Gillian Rose, interesadas en estudios sobre racismo y feminismo respectivamente, los de identidad, recuerdos colectivos y sentido de lugar abordados por el también activista Said, el de nación propuesto por la geógrafa Folch-Serra y por último, el de conocimiento no situado, defendido por el geógrafo político Sack. Finalmente y habiendo analizado las prácticas sociales como origen del lugar, se decidió incluir una sección que señalara el papel del cuerpo como base de tales manifestaciones.

Se revisó el pensamiento de Judith Butler desde una filosofía post-estructuralista, referente básico en este tema y cuya tenacidad condujo a la aceptación por parte de la geografía de la importancia del papel del cuerpo en la construcción del entorno. Se menciona también el trabajo de autores y centros de investigación que han sido influenciados por Butler entre los que destacan CrEAM, hooks y la geógrafa social Valentine, interesadas en el cuerpo como frontera de las relaciones humanas, los geógrafos Lewis y Pile preocupados por la sexualización del espacio, las geógrafas Gregson, Rose y el diseñador e investigador Pario quienes estudiaron la actuación del

cuerpo, los filósofos Deleuze y Guattari y su comprensión de la ciudad como un cuerpo, el arquitecto Vitruvio con su analogía de los edificios con las proporciones del cuerpo humano y los también arquitectos Le Corbusier y García Vázquez quienes han “diagnosticado” a las ciudades con enfermedades similares a las que puede padecer el cuerpo humano. Se mencionó la contribución de Rose, interesada en la voz como un producto del cuerpo y como materia prima de performances en los que participó para reflexionar sobre la conciencia del espacio que habitamos e igualmente se señala el trabajo de Pérez-Gómez quien establece un planteamiento que parte de la identificación de la ausencia de un término que definiera el espacio en la antigua Grecia y que culmina reconociendo el vínculo tiempo-espacio explicado a través de un mito en el que los cuerpo masculino y femenino desempeñan un papel central. En el segundo apartado nos aproximamos al concepto de experiencia partiendo del origen del concepto en el ámbito de la psicología y continuando su análisis a partir de disciplinas como la arquitectura que a su vez retomó la noción de experiencia que elaboraron filósofos como John Dewey. Se revisan también las taxonomías de experiencia propuestas por autores como Antonio Zirión, Abraham Maslow, Alberto Saldariaga y Lester Embree, todos de filiación y nacionalidad diferente. Por sus destacadas aportaciones en fenomenología se estudia con mayor detalle el pensamiento del último, quien propone dos tipos de experiencia, la indirecta y la directa. Es a través de esta última, señala el autor, que se tienen encuentros con los objetos, razón por la que se dedicaron algunas líneas al pensamiento del autor sobre este concepto clave, abordando la tipología de objetos que propone y un error que identifica a partir de su pensamiento crítico.

Otro concepto importante para concebir la experiencia y la intencionalidad, es la observación, noción que también es expuesta, enfatizando la propuesta de clasificación de Embree. Ambos conceptos, objeto y observación, nos permiten presentar claramente los rasgos de la experiencia directa identificados por este autor. Por otra parte se hace un acercamiento al concepto de experiencia indirecta de Embree y se observa su clasificación en pictórica, indicadora y lingüística. Cada tipo es definido según el pensamiento de Embree y se incluyen ejemplos propuestos por él mismo o por nosotros.

Asimismo se recalcan los rasgos más importantes de cada tipo, a saber: la similitud con el objeto experimentado⁵ directamente en el caso de la experiencia indirecta pictórica; el aprendizaje, el carácter cultural y social en el caso de la experiencia indirecta indicadora y que tiene además sub-rasgos como la tenuidad y el ser producidas a propósito; y el ser efímera en el caso de la experiencia indirecta lingüística. Los principios filosóficos revisados se contextualizan en el medio artístico, en la mayoría de los casos, con obras de artistas como Gordon Matta Clark, Félix González Torres, René Magritte, Kim Kikduk, Joseph Kosuth, Sol Lewitt y John Baldessari. Se habla además de la pureza de las experiencias indirectas de acuerdo al pensamiento de Embree.

También en el segundo capítulo se trata la experiencia, específicamente aquella del espacio humano. Se hace una revisión del pensamiento de algunos teóricos especializados en el estudio del espacio humano que desde mediados del siglo XX han reflexionado sobre el tema. Se incluyen visiones como la de Bruno Zevi de 1951 que reconoce el vínculo de la experiencia con el espacio humano; la de Rasmussen de 1957 que usa el sustantivo experiencia como un verbo y que convirtió su libro *Experiencing architecture*, del que hacemos mención en este trabajo, en un pionero en el tema de la experiencia de la arquitectura. Incluimos también las aportaciones de Alberto Saldariaga y Lorenzo Foseca quienes entre 1974 y 1983, elaboraron la primera investigación en Colombia sobre la experiencia de la arquitectura, cuyo rasgo principal es, según afirman, ser una sucesión en el tiempo; la de Dana Arnold y Andrew Ballantyne quienes en 2004 proponen al *encubrimiento* como el concepto clave y sinónimo de robo, y que es resultado en última instancia, de una forma diferente de vivenciar el espacio humano. En la tercera parte del segundo capítulo se aborda la fenomenología según Edmund

⁵ Uno de los textos que ha usado el verbo experimentar en la esfera de la arquitectura es *Experiencing architecture* (1962), edición en inglés del Massachusetts Institute of Technology del original en danés *Om at opleve arkitektur* (1957) de Steen Eiler Rasmussen. Asimismo, en entrevista (mayo 2012), Antonio Zirión, Coordinador del Círculo Latinoamericano de Fenomenología en México y encargado de la sede electrónica del Círculo, ha admitido que el verbo experimentar es diferente a experimentar. El primero se refiere a probar o tratar en su acepción general, mientras que el segundo, en el ámbito de la fenomenología, no se refiere a ver el mundo cómo es sino desde la forma en que se tiene experiencia de él, es decir, vida experiencia mundo. En este trabajo, a excepción de esta única ocasión, hemos evitado el empleo del verbo por tratarse de un término cuyo uso es poco habitual, sustituyéndolo por otro como vivenciar o percibir.

Husserl, padre de esta disciplina, como ciencia, método y actitud. También se presenta la definición de esta disciplina según el mismo autor y la interpretación de tal definición según Zirión, lo cual puede resultar sugestivo para un lector interesado en la comprensión de tal disciplina desde la posición del fenomenólogo contemporáneo mexicano más destacado. Además mostramos la postura de Embree sobre la naturaleza de la fenomenología como enfoque y sobre la intencionalidad como su objeto de estudio, término este que reconoce acuñado por Dorion Cairns.

La exposición del planteamiento de Embree contiene los elementos fundamentales de su tesis como son: los componentes de la intencionalidad, posicionalidad y experiencia; los encuentros como uno de los términos que acuñó y que le permitieron definir la fenomenología de forma más comprensible; los ejemplos, como el del dolor, considerados ya clásicos, que ilustran los procesos intencionales y los objetos intencionados como conceptos. Finalmente se mencionan los momentos en que tres textos que tratan explícitamente sobre fenomenología se refieren u omiten a la fenomenología del espacio humano. El primero es el número denominado *Cuestiones de Percepción: Fenomenología de la arquitectura* de la revista *a+u* de 1997. El segundo es el libro *Arquitectura de la Experiencia* de 2002. El tercero es *Historia de la fenomenología en México* de 2003. Por último, y para cerrar este capítulo, se incluye una sección en la que se describe más detalladamente el último libro mencionado y que consiste fundamentalmente en un recorrido por las aportaciones que algunos autores señalados por Zirión han hecho a la fenomenología en este país norteamericano. Se presenta inicialmente una reflexión sobre el estado actual de la fenomenología en esta latitud y el recorrido comienza en 1932 con Adalberto García de Mendoza, culminando con Antonio Zirión en 2003.

En el tercer capítulo se analiza inicialmente el rasgo relacional que ha sido incluido en el título de este trabajo por considerarse una característica destacable y presente implícitamente en términos como *espacio*, *experiencia* o *arquitectura*. Lo relacional y la combinación de este concepto con el arte y la estética son abordados en este trabajo en base a las teorías desarrolladas por Bourriaud. Se analiza el tiempo como concepto que el autor de *Estética relacional* presenta como fundamental para el *arte*

relacional explicando su reducción como una consecuencia que tuvo su origen en las carreteras construidas a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Destacamos que el autor admite que todo el arte contiene elementos relacionales, pero también que considera relacionales solamente aquellas obras que tienen como tema o elemento de configuración a lo relacional. Incluimos su clasificación de *arte relacional* como generador distante e inmediato de relaciones y señalamos algunos de los rasgos que identifica en ellos, como el hecho de poder manifestarse de forma individual o colectiva cuando actúa como generador distante. Mencionamos su preocupación por la reducción de los espacios relacionales que ilustra con ejemplos como el de los cajeros automáticos y aportamos otros casos. Se indican además algunas de las características de las obras relacionales como la falta de composición y la presencia de trayectorias y de encuentros, mismas que pueden ser encontradas como veremos más adelante, en algunos trabajos de Gabriel Orozco y Rirkrit Tiravanija. También tomamos en cuenta la no disponibilidad que observamos en algunas piezas de Robert Barry; así como la aleatoriedad mostrada en una obra de Ben Kinmont y el interés en el vínculo con el artista previo a la exposición, patente en *Wedding piece* de Alix Lambert; la inclinación por reproducir relaciones comerciales, patente en el trabajo de Fabrice Hybert; así como la atracción hacia las relaciones que la obra establece con el espectador, abordada por Julia Scher. Entre el cúmulo de artistas a los que Bourriaud hace referencia destacamos, como él mismo menciona, a Félix González Torres, artista que influyó fuertemente a partir de 1990 en la noción del espacio como un producto de las relaciones.

Otras particularidades del arte relacional son comentadas brevemente como el desafiar a las autoridades de los espacios expositivos, el incluir al espectador como un elemento de configuración de la obra, el considerar el papel de la tecnología en el arte actual, el repensar la virtualización del sujeto y el ser resultado de una combinación de componentes entre los que sobresalen lo estético y lo social.

Habiendo identificado los conceptos de estética y el *arte relacional* y algunas de sus características, y teniendo como antecedentes a García Vázquez y Rasmussen es que

sugerimos a las relaciones humanas como base de la experiencia. Además, con fundamento en Bourriaud, vislumbramos la existencia del vínculo deterioro de las relaciones humanas – empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. También los planteamientos de Marc Augé, Carlos García Vázquez y Don Mitchel se analizan en busca de otros indicios que confirmen este vínculo y de los que se pueda inferir categóricamente que diferentes deterioros de las relaciones humanas conducen a diferentes clases de empobrecimiento del espacio humano.

Se mencionan las características de los no-lugares propuestos por Marc Augé, especialmente aquellas que afectan en particular a las relaciones humanas tales como el hecho de ser de uso temporal, favorecer el aislamiento individual y la desigualdad social, describirse a sí mismos de manera prescriptiva, otorgar un papel importante a los textos, establecer relaciones contractuales, ser liberadores al permitir que el usuario juegue un solo papel, y vivenciarse en presente. Se muestran algunos ejemplos, aunque se hace énfasis en el supermercado. Por otra parte se revisan los rasgos del espacio espectacular propuesto por García Vázquez, sobre todo los vinculados a las relaciones humanas, entre los que se cuentan la artificialidad, la aparición de nostalgia por el contacto social en los usuarios, la superficialidad y el favorecimiento del hiperespacio presente con mayor frecuencia en edificios dedicados a actividades recreativas y culturales.

Hay que recalcar la inclusión del término *disneylandización* acuñado por el autor de *Ciudad Hojaldre* y que hace referencia al parque temático como el ejemplo más relevante de hiperespacio, aunque el término también se utiliza en esta investigación, como lo hace García Vázquez, para describir los edificios culturales que se han espectacularizado como el museo Guggenheim de Bilbao. Se rescatan también tres opiniones, presentadas por el autor en cuestión, que defienden al espacio espectacular para otorgar mayor objetividad a la discusión. Es a partir del paisaje, entendido como un conjunto de espacios, y que es resultado y origen de nuestra forma de vida, que exponemos la visión de Don Mitchel que identifica al cementerio de Holtville, California como el paisaje que se experimenta como un producto de una relación humana deteriorada, la injusticia.

En términos de recuperación de la experiencia se mencionan referentes que generan reflexiones o propuestas concretas sobre este restablecimiento en base a determinados contextos que han sido identificados en el paisaje. Discutimos la idea de Lindón sobre el papel, en permanente movimiento, de la mirada en la experiencia del paisaje y la complementamos con la de Odette Louiset, quien aborda la falta de experiencia identificando su origen en invisibilización. Subrayamos la clasificación de dos tipos de paisajes invisibles planteada por Lindón y nos concentramos en el paisaje del miedo, algunos de cuyos elementos describimos y el cual es resultado de una serie de problemáticas sociales en que relaciones humanas y experiencia están involucradas. Revisamos también la tipología del tiempo propuesta por Daniel Hiernaux y se muestra la propuesta de Slow Food® para disminuir el ritmo de vida, concentrada en los hábitos alimenticios aunque con implicaciones en otros ámbitos como el urbano.

En el último capítulo se proponen y definen dos términos, el *arte de la experiencia del espacio humano* y la *estética de la experiencia del espacio humano*. Se plantea una tipología para el primer término, la cual está compuesta por cinco clases de acuerdo al tipo de fracción de la conciencia del espacio humano, cada una de las cuales ha sido identificada por uno de los autores revisados y que tiene como rasgo principal, entre otros elementos, una relación humana deteriorada. Así, definimos una clasificación del *arte de la experiencia del espacio humano* integrada por cinco prácticas que explícitamente incluyen como elemento de configuración o abordan la vivencia de los espacios que se distinguen por la falta de identidad, la manipulación, la invisibilidad, la fugacidad y el uso irreflexivo de la tecnología. Se hace un recuento de las características del espacio, de las relaciones humanas que lo engendran, y de uno de los componentes de la intencionalidad que producen. Asimismo se identifican y clasifican como obras de *arte de la experiencia del espacio humano* algunas piezas mexicanas contemporáneas que reflexionan acerca de cada categoría. Los espacios sin identidad se reiteran como aquellos que favorecen el intercambio mudo, el aislamiento individual y la desigualdad social, que establecen relaciones contractuales con sus usuarios y que se vivencian en presente, todos factores que favorecen el empobrecimiento de la vivencia del espacio humano. Algunas obras que reflexionan sobre esta parte de la conciencia de los espacios humanos con tales características son *Children's Games* de Francis Alÿs,

Reforma Fiscal de Gabriel Kuri, *Faber 68-09* de Sary Haddad, *Salón de telares* y *Diccionario* de Idaid Rodríguez, *Equivalent* y *Debt generation* de Miguel Monroy, *The rules of the game* de Gustavo Artiga, la serie *Autoconstrucción* de Abraham Cruzvillegas y las piezas *A.F. Aminos* y *Anam* de Paula Santiago.

Otras prácticas meditan sobre los espacios espectaculares, los cuales se ratifican como aquellos diferenciados por manipular al usuario con fines mercantiles, lo que sin duda, contribuye al empobrecimiento de la vivencia del espacio humano. Las piezas *Enjambres de Zepelines* de Héctor Zamora, *Sanatorium* de Pedro Reyes, *Under Scan* de Rafael Lozano-Hemmer, *Risas enlatadas* de Yoshua Okón, *Autoconstrucción* de Damián Ortega, la trilogía *Efectos de familia*, *Matamoros* y *La trampa* de Edgardo Aragón y *Disturbance Scenarios* y *Orozco to the people* de Joaquín Segura se presentan como ejemplos dentro de esta categoría del *arte de la experiencia del espacio humano*, primordialmente por su interés en la manipulación y sus consecuencias sobre el ingrediente de la intencionalidad de la naturaleza que hemos decidido analizar.

Por otra parte se propone una clase de *arte de la experiencia del espacio humano* centrada en la contribución de la invisibilidad en el empobrecimiento de dicha porción de la conciencia, invisibilidad esta que paradójicamente, es producida por la falta de vivencia. La invisibilidad del espacio se recalca como el resultado de un creciente desprecio por los espacios comunes, la desconfianza en los demás y el alejamiento de la ciudad. *Versos sobre papel picado*, *Subconjunto* y *Degradación* de Máximo González, *La promesa* y *Limpieza* de Teresa Margolles, *450 mujeres asesinadas* de Artemio, *Réquiem por los niños perdidos* y *Anémonas de luz* de Betsabée Romero, *Mejor Vida Corp.*, *Égalité* y *Pure Murder* de Minerva Cuevas se presentan como referencias de obras de *arte de la experiencia del espacio humano* que analizan la manera en que los espacios humanos han sido vivenciados con menor frecuencia y en que el aislamiento ha sido beneficiado. Asimismo se acentúa la participación de la fugacidad en el empobrecimiento de la vivencia espacial y su origen en la movilidad y disminución del sentido de pertenencia. Se mencionan *Bici-vocho* de Helen Escobedo, *Topografías volátiles* de Héctor Zamora, *Un chant d'amour* de Silvia Gruner, *Stonehenge sanitario* de Eduardo Abaroa, *Countercurrent* y *Encounter* de Israel Martínez y la serie *Time*

Divisa de Antonio Macotela, como obras que abordan el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano con raíz en la fugacidad. Finalmente se insiste en el uso irreflexivo de la tecnología como otro de los factores que han conducido al empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Se han incluido piezas como *Emperadores Desplazados* y *Frecuencia y volumen* de Lozano-Hemmer, *Melodrama* y *otros juegos* de Pedro Reyes, las series *Plantas nómadas* y *Parásitos urbanos* de Gilberto Esparza, *Automática* y *Selfsaw* de Miguel Monroy, *Vivir eternamente* de José Jiménez Ortiz, *In memoriam* de Israel Martínez y *Naturaleza de Imitación* de Fritzia Irizar como ejemplos de lo que consideramos *arte de la experiencia del espacio humano* en una vertiente preocupada por una presencia poco meditada de la virtualidad en nuestra vida cotidiana.

Finalmente, presentamos en el Anexo 1 una propuesta personal adscrita al *arte de la experiencia del espacio humano* que partiendo de la observación sobre el empleo irreflexivo de la tecnología, aporta el desarrollo de una patente relacionada con la invención de un nuevo dispositivo. Dicha invención consiste en el diseño y fabricación de un aparato intérprete digital, que mejora y favorece las relaciones humanas y el uso del espacio por parte de las personas en general. Apelamos al carácter estético de este proyecto desde nuestra voluntad de contribuir a la recuperación de la experiencia del espacio humano y de generar una reflexión sobre cómo el deterioro de las relaciones humanas puede resultar en un empobrecimiento de la experiencia de la naturaleza descrita. Como revisamos en el último capítulo de la presente investigación los artistas mexicanos de nuestro tiempo, pero además, los creadores de las más variadas disciplinas, están constituyendo un sólido frente de lucha a favor del ennoblecimiento de la vivencia del entorno que compartimos a partir del reconocimiento de los vínculos interpersonales. Una parte de este esfuerzo es el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial (IMPI), que ha apoyado el proyecto del intérprete digital que hemos presentado con el ánimo de contribuir a la construcción de un espacio humano conformado, aunque no únicamente, por los lazos que nos unen. Acercar a las personas, venciendo un obstáculo para comunicarse, como lo es el idioma, implica fortalecer la experiencia de nuestro contexto. Y si esto puede lograrse usando conscientemente la tecnología que hemos desarrollado, estamos en el camino de ser más humanos.

CAPÍTULO 1. EL ESPACIO COMO PRODUCTO Y PRODUCTOR.

En este primer capítulo, se presentan una serie de enfoques desde disciplinas tan variadas como la geografía o la filosofía, los cuales nos permiten conocer la discusión que sobre la diferencia entre los conceptos de espacio y lugar se ha dado en los últimos cincuenta años. Algunas de las teorías revisadas pertenecen a una geografía crítica, a corrientes como el positivismo o la fenomenología, y a disciplinas como la geografía humana, la geografía económica o la geografía cultural. Como veremos, la diferenciación es hecha por las diferentes teorías con fundamento en las características de los términos espacio y lugar como son la escala y los flujos, rasgos estos que interesaron a tesis como las planteadas desde la filosofía de la ciencia, la filosofía de la tecnología, la geografía marxista, el marxismo espacializado, la sociología urbana y la geografía urbana analítica⁶.

⁶ La filosofía de la ciencia es una rama de la filosofía, cuya relevancia fue destacada desde finales del siglo XIX por Duhem, y que reflexiona, según afirma Valeriano Iranzo, sobre el componente normativo de las disciplinas científicas. IRANZO, Valeriano, *Filosofía de la ciencia e historia de la ciencia*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005. Disponible en www.uv.es [Último acceso 23/jun/2014, 11:06 hrs.]

La filosofía de la tecnología es la rama de la filosofía que, denominada así desde finales del siglo XIX por Ernst Kapp, se encarga de meditar sobre el uso de la tecnología y el papel que desempeña en las sociedades. IRANZO, Valeriano, *Filosofía de la ciencia e historia de la ciencia*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005. Disponible en www.oie.es [Último acceso 23/jun/2014, 10:50 hrs.]

La geografía marxista es un enfoque perteneciente a la corriente conocida como geografía crítica que nació en los 1970, la cual se opone a la separación del sujeto y de la verdad que está observando. BENITO DEL POZO, Paz, *Planteamientos críticos y alternativos en geografía*, Finiserra: revista portuguesa de geografía, Lisboa, 2004, pp. 47-62. Disponible en www.ceg.ul.pt [Último acceso 23/jun/2014, 11:22 hrs.]

El marxismo espacializado es otro enfoque de la geografía crítica que inició en los años ochenta y que retoma el pensamiento Marxista para proponer que el espacio es generado por la economía y la sociedad. BENITO DEL POZO, Paz, *Planteamientos críticos y alternativos en geografía*, XXXIX, Finiserra, 2004, pp. 47-62. Disponible en www.ceg.ul.pt [Último acceso 23/jun/2014, 11:32 hrs.]

La sociología urbana es una rama de la sociología cuyas primeras bases surgieron en el siglo XVII y que está interesada en el estudio de las transformaciones sociales que ocurren en un espacio definido. LAMY, Brigitte, *Sociología urbana o sociología de lo urbano*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2006. Disponible en codex.colmex.mx [Último acceso 23/jun/2014, 20:21 hrs.]

La geografía urbana analítica es uno de los enfoques de la geografía urbana que tuvo lugar en los años setenta y propone reflexionar sobre los orígenes de la segregación residencial. AGUILAR, Adrian G., *URBAN GEOGRAPHY*, Instituto de Geografía, UNAM, México DF, 2006. Disponible en eolss.net [Último acceso 23/jun/2014, 20:56 hrs.]

La segunda parte de este capítulo se centra en las relaciones humanas como productoras de lugares y viceversa, tema de especial interés en el desarrollo de esta investigación puesto que nos permite hacer una primera aproximación a posturas que elaboran argumentos similares al nuestro: el nexo relaciones humanas deterioradas-empobrecimiento de la experiencia del espacio. El lazo relaciones humanas – lugares se revisa en términos de la idea de subjetividad propuesto por la geografía humana; de la noción de identidad, defendido por activistas y geógrafos feministas; de los principios de los recuerdos colectivos y el de sentido de lugar estudiado por la geografía cultural; y del concepto del conocimiento no situado elaborado por la geografía política.

La última sección de este apartado aborda el cuerpo como eje de las prácticas sociales lo cual se realiza con base en una teoría filosófica posestructuralista y que ha tenido un fuerte impacto sobre teorías que desde el activismo y la geografía feminista han estudiado el cuerpo como frontera de las relaciones humanas, que a partir de la geografía humana se han interesado por la sexualización del espacio, que con origen en la geografía cultural, social y feminista han estudiado la actuación del cuerpo, que partiendo de la filosofía marxista ha estudiado a la ciudad como un cuerpo. Además incluimos una noción, que con raíz en la arquitectura de la República Romana, estableció una analogía del cuerpo con la arquitectura y otras que desde el movimiento moderno y contemporáneo en arquitectura han vinculado las enfermedades de la ciudad con las del cuerpo.

También se revisan contribuciones desde la geografía feminista en la toma de conciencia del cuerpo como elemento de configuración del espacio performático y, finalmente se analiza el planteamiento que desde un teórico de la arquitectura, Alberto Pérez Gómez, contemporánea reconoce la relación espacio-tiempo a partir de un mito en que el cuerpo desempeña un papel central. Los análisis anteriores se realizan con la finalidad de tener un marco teórico sobre la discusión que se ha generado en los últimos años sobre los rasgos y el papel del espacio y su diferenciación del lugar. Este apartado también nos ayudará a identificar los primeros indicios que nos permitirán saber si nuestra hipótesis que vincula las relaciones humanas deterioradas con el empobrecimiento del espacio humano es posible.

1.1. El espacio y el lugar, cuestiones de escala y flujos.

Abordar el concepto de espacio implica tener como antecedente la óptica de diversos autores, lo cual es complejo por las opiniones que estos expresan y que en ocasiones son incluso divergentes. Sin embargo, debe aclararse que el propósito de este primer capítulo es sencillamente ofrecer un panorama de quienes han contribuido a la comprensión del espacio, sin pretender determinar quiénes han sido los teóricos más importantes para el tema. Por otra parte, y en acuerdo con el perfil de esta tesis, debe señalarse que entre las características mencionadas se destacan aquellas que distinguen al espacio del lugar, específicamente los rasgos relacionales, los cuales cobran importancia cuando se emprende una discusión de esta naturaleza.

En general, los términos espacio y lugar se utilizan como sinónimos, sin embargo, en disciplinas especializadas como la geografía, la discusión sobre los rasgos que las distinguen se ha mantenido hasta el momento. Si se hace una revisión de la manera en que el espacio se concebía en la historia reciente, particularmente desde el punto de vista de la disciplina anteriormente mencionada, podemos observar que hasta los años setenta la mayoría de los autores entendían al espacio como un contenedor de las acciones humanas, era entendido como ajeno a la existencia humana y no se le consideraba un elemento de la vida social. De hecho, según la teoría de Torsten Hagerstrand, interesado en la geografía del tiempo⁷, el espacio desempeñaba el papel de fondo.

Anteriormente, durante los años cincuenta y sesenta la idea de espacio presentaba un giro positivista cuando se intentaron formular “leyes espaciales” fundadas en análisis cuantitativos como registros e índices. Todo ello llevó a la publicación de

⁷ La Geografía del tiempo es un estudio desarrollado por Hagerstrand en la Universidad de Lund cuyo su objetivo es identificar los vínculos sociales con el entorno físico situados en el tiempo y el espacio. REQUES VELASCO, Pedro, *La geografía del tiempo o cronogeografía*, Universidad de Cantabria, Santander, 2014. Disponible en: www.unican.es [Último acceso 23/jun/2014, 09:23 hrs.]

principios de estadísticas geográficas y culminó en la construcción de modelos de predicción espacial. Este período fue muy importante y algunos autores como Barnes lo consideran una etapa que revolucionó la geografía, pero más allá de esto, llevó a esta disciplina a entender al espacio como “la superficie en la que las relaciones entre las cosas medibles eran representadas”⁸.

Este nuevo pensamiento llevó a otras disciplinas como la economía y la política a concentrarse en 3 conceptos: la dirección, la distancia y las conexiones, que se creía podían explicar las relaciones existentes sobre la superficie terrestre. De hecho, se creía que era posible descifrar estas relaciones transformándolas en patrones y plasmar estos últimos en mapas. Todo esto llevó al desarrollo de un lenguaje espacial según el cual todo lo que pasaba en la Tierra podía reducirse a movimientos que, una vez representados, formaban redes que se conectaban entre sí.

En 1970, un grupo de geógrafos que se inclinaban por creer que la mente era capaz de moldear el comportamiento espacial de las personas reaccionaron contra las ideas positivistas que habían imperado hasta entonces. Sin embargo, solamente cambiaron algunos principios absolutos por otros, no relativos, sino subjetivos. El verdadero cambio llegó cuando el llamado materialismo geográfico propuso una nueva interpretación que establecía que el espacio debía ser alcanzado en las relaciones y que los dos, espacio y relaciones, eran producidos y consumidos socialmente. Los geógrafos se agruparon en varios frentes. Algunos se unieron con sociólogos como Manuel Castells, también interesado en el urbanismo, para demostrar la influencia de esta última disciplina en la sociedad capitalista. Otros trataban de probar lo contrario, la forma en que la división del trabajo generaba estructuras capitalistas, y otros más decían que la división del trabajo se aseguraba por estrategias territoriales.

⁸ HUBBARD, Phil; KITCHIN, Rob; VALENTINE, Gill, *Key thinkers on space and place*, SAGE, Padstow, 2008, p. 4.

La idea del espacio como producto social no fue consumada hasta la teoría propuesta por el filósofo y geógrafo Henri Lefebvre, la cual negaba la existencia del espacio absoluto porque afirmaba que este se relativiza e historiza al colonializarse a través de la actividad social, lo cual implicaba que cada sociedad creara su propio espacio. Hasta Lefebvre, las ciencias sociales en general habían concebido al espacio como absoluto, lo cual suponía que los espacios capitalistas fueran entendidos como relativos. Lefebvre disenta con este razonamiento, por lo que planteó su dialéctica del espacio, nombrada así por relacionar tres factores: las imaginaciones, las representaciones y las prácticas culturales, para mostrar con ello las diferencias entre las diferentes concepciones del espacio de sociedades distintas. A partir de aquí el lugar surgió como una forma de espacio que es producido por acciones humanas, como el hecho de nombrarlo, albergar actividades diferenciadas o sostener imaginarios. El lugar ya no se entenderá solamente como un tipo de espacio particular sino que se definirá y construirá tomando como base las experiencias vividas por las personas, lo cual, sin duda es significativo para este trabajo. Esta particular concepción del lugar tenía implicaciones específicas, por ejemplo, el sentido de pertenencia que este es capaz de despertar en quienes lo viven y el ser reconocido como el sitio en que reside la identidad.

Al igual que el espacio, el lugar era entendido en términos absolutos, hasta que en los años setenta, un grupo de geógrafos humanistas trataron de sustituir la geografía de origen positivista por una sostenida en filosofías diferentes, entre ellas la fenomenología de la que se hablará particularmente más adelante. Uno de estos geógrafos es Yi-Fu Tuan, cuya teoría centrada en el perfil experiencial del lugar fue expuesta en su libro *Space and Place: The perspective of experience*⁹. Sus ideas apuntaban a que las personas no se desarrollaban en un entorno de relaciones cuadradas sino de significado.

⁹ Tuan, Yin Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

La escala es una de las características del lugar que Tuan desconoce. Por el contrario, afirma que el lugar es generado y sostenido por estructuras sociales organizadas y guiadas por el apego emocional que las personas desarrollan hacia él. Además, sus planteamientos advirtieron a los geógrafos sobre los rasgos emocionales del lugar gracias al uso tan atinado que hizo de los términos topofilia y topofobia para explicar los sentimientos de atracción y miedo de las personas hacia determinados lugares. De esta manera, los geógrafos humanistas como Tuan llevaron a esta disciplina a entender que un lugar no significa lo mismo para todos, lo concibieron como individualista, si bien se reconoció que los significados y vínculos hacia dicho lugar eran frecuentemente colectivos.

Ya en el siglo XXI, la idea de que el lugar esté relacionado con la materialización no ha sido muy aceptada. Se ha tratado de evocar la geografía del cuerpo reproduciendo la experiencia multisensorial que se vive en un espacio a través de las características ópticas, hápticas, olfativas e incluso áuricas del lugar, sin embargo, la relación cuerpo-espacio significativo es más complicada que cualquier explicación que podamos encontrar usando estos procedimientos. En materia de la encarnación del espacio debe mencionarse el trabajo de Nigel Thrift que, inscrito en la geografía humana, asegura que es imposible registrar con palabras el encuentro con el lugar debido a que vivimos los lugares cotidianos de manera inconsciente. Según él, debemos reconocer la conciencia que automáticamente activamos a diario. Por otra parte coexiste el sentido progresivo del lugar, idea apoyada especialmente por la geógrafa económica Doreen Massey, para quien la palabra *poder* es importante. Según sostiene en su teoría que denominó *Geometría del poder*, la organización del poder es el origen de los lugares y las relaciones sociales, el lugar es el sitio de intersecciones que tienen consecuencias a escalas diferentes, desde el cuerpo de una persona hasta el mundo entero. Esto implica que los límites del lugar y las uniones entre ellos sean como líquidos, inciertos, nunca vividos y entendidos de la misma manera por las personas.

Dos ramas de la investigación en geografía han influido en el desarrollo de la discusión entre el espacio y el lugar. Por una parte, los argumentos marxistas que estudian la participación de la cultura en la producción de espacios de resistencia y por

otra, las consideraciones de la Escuela de Berkeley¹⁰ que defienden que la vida se ajusta al paisaje. Luego de que por mucho tiempo los geógrafos tomaran partido por una de estas ramas, los nuevos geógrafos culturales han decidido conciliar sus perspectivas para estudiar la manera en que se ha dotado al mundo de significados culturales. Lo realmente importante, como apunta Baldwin desde la geografía cultural, es que los geógrafos afiliados a esta disciplina entienden al espacio y al lugar como productos culturales y como productores de cultura. Según él, la geografía cultural ha problematizado sobre dos cuestiones básicamente, mismas que han caracterizado a la nueva geografía cultural: el poder y la resistencia, y las políticas de representación.

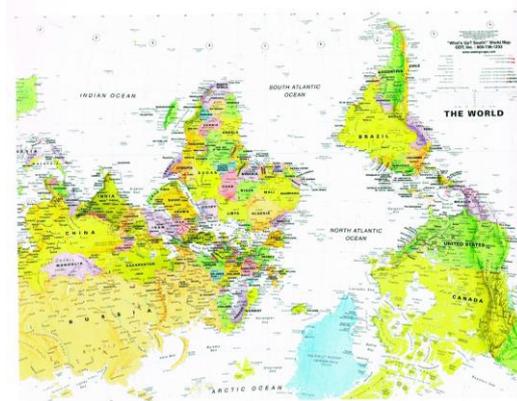
El lugar y el espacio han sido definidos por teorías posmodernas. Así, Phil Hubbard ha definido a los lugares desde un enfoque geográfico y sociológico como “conjuntos reales e imaginados constituidos a través del lenguaje”¹¹, lo cual lleva implícito el hecho de que los límites del lugar son inciertos y susceptibles de ser interpretados de diferentes maneras. Desde esta posición, la geografía general se ha preocupado por cómo se han considerado como ciertas algunas representaciones del mundo como los mapas, que son solamente una manera de ver el mundo que puede no ser total, fiel o indiscriminada.

En un intento por reflexionar sobre la capacidad que tenemos de interpretar el lugar y, vislumbrando las obras de arte que reflexionan sobre un tema particular, la experiencia del espacio humano, al que nos referiremos en el último capítulo de esta investigación, destacamos el trabajo del artista modernista uruguayo Joaquín Torres García, quien ilustra precisamente que la forma de ver el mundo no es la misma para todos. En su pieza *What's up? South!* señala que “no debería haber Norte para nosotros, excepto en oposición al Sur. Por eso ahora ponemos el mapa de cabeza, y ahora

¹⁰ La Escuela de Berkeley fue el enfoque de la geografía cultural más importante en Estados Unidos que tuvo lugar entre los años treinta y cuarenta. Su fundador fue Carl O. Sauer y estaba interesado en estudiar las marcas de las actividades productivas sobre el paisaje natural. LUNA GARCÍA, Antonio, *¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural?* Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1998. Disponible en ddd.uab.es [Último acceso 24/jun/2014, 9:14hrs.]

¹¹ HUBBARD, Phil; KITCHIN, Rob; VALENTINE, Gill, *Key thinkers on space and place...*, op. cit., p. 7.

sabemos cuál es nuestra posición verdadera, y no es de la forma en que le gustaría al resto del mundo que fuera. Desde ahora, la alargada punta de Sud América apuntará insistentemente al Sur, nuestro Norte. Nuestro compás también; se inclinará irremediabilmente y para siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Cuando los barcos naveguen desde aquí viajando al Norte, estarán viajando hacia abajo, no hacia arriba como antes. Porque el norte es ahora abajo.”¹².



Joaquín Torres García, *What's up? South!* (detalle), 2002.

El poder y la resistencia, conceptos relativos a las relaciones humanas, pueden ser, según nuestra hipótesis, el resultado de comparaciones con el espacio. Un indicio de esto, coincidiendo con Joaquín Torres, es la diferencia Norte-Sur entendida como una oposición de valores occidentales y orientales. El Sur ha sido estigmatizado. Afortunadamente autores como el filósofo y economista Amartya Sen con la teoría sobre el hambre como consecuencia de los mecanismos de distribución que expuso en su libro¹³ y el geógrafo político Derek Gregory con su contribución a las geografías imaginadas propuestas originalmente por el activista Edward W.Said, han denunciado con su trabajo este hecho, lo cual ha tenido eco en otros geógrafos que se han pronunciado a favor del reconocimiento del carácter líquido del lugar.

¹² HARMON, Katharine, *Personal Geographies and other maps of the imagination*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004, p. 133.

¹³ SEN, Amartya, *Poverty and Famines: An essay on Entitlements and Deprivation*, Clarendon Press, Oxford, 1981.

La naturaleza inestable del lugar y del espacio, ha llevado a estudiar otras características de estos conceptos que también se han considerado como ciertas y que se presentan en parejas de antónimos, por ejemplo, cerca y lejos, ¿qué determina que consideremos cierta ubicación como próxima respecto a nuestra posición? Sin duda sería interesante estudiar la concepción de cercanía y lejanía para culturas diferentes. Finalmente, lo importante es que lo cercano y lo lejano son solamente maneras de entender un mundo en que lo absoluto existe solamente en nuestras mentes para simplificar lo complejo y comprender lo ininteligible.

Como observamos, la geografía se ha centrado en la última década en el lenguaje y los estudiosos de este campo se han concentrado en elaborar ideologías más bien caracterizadas por ser subjetivas. Aunque es innegable que sigue habiendo tensiones entre dos escuelas, la escuela de Foucault y la escuela de las teorías psicoanalíticas. La primera preocupada por cómo se construye el yo a partir del lenguaje y la segunda por cómo se proyecta el yo en los lugares. En la segunda, además, destaca la idea de que la mente inconsciente se proyecta de tal manera que hay consecuencias importantes en la configuración de la identidad de género.

Además de las características del espacio y lugar que se han mencionado para establecer el vínculo entre estos dos términos, debemos agregar la escala. Cuando se habla de este término, no podemos dejar de mencionar la aportación que desde la filosofía de la ciencia y la tecnología elabora Donna Haraway¹⁴, a pesar de su perspectiva objetivista. Ella presume que la sociedad moderna se inclina por aceptar que aquello que es capturado por los dispositivos tecnológicos genera información

¹⁴ Donna Haraway es una destacada filósofa de la ciencia y la tecnología y teórica feminista. En una de sus obras más emblemáticas, el manifiesto Cyborg, vincula a estas criaturas orgánicas y cibernéticas con la identidad política de las mujeres de color cuando afirma que este “marca un espacio construido auto conscientemente que no puede afirmar la capacidad de actuar con base en la identificación natural, sino solamente en la coalición conciente, la afinidad y el parentesco político” HARAWAY, Donna J., *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century*, en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, Nueva York, 1991, pp. 149-181.

verdadera y objetiva, lo cual, señala, es falso, proponiendo que esta es una visión de ninguna parte porque es ajena a las circunstancias sociales reales.

Los ejemplos que presenta Haraway, no pueden más que calificarse de brillantes para exponer su posición. Apunta a los dispositivos tecnológicos que permiten ver el mundo a diferentes escalas como los satélites que nos dejan apreciar la escala mayor y los microscopios que nos facultan para ver la pequeña. Ambos, calificados por ella como aparatos que han vuelto móvil a la visión, favoreciendo que el mundo se vea desde ninguna parte. Otra contribución relevante de Haraway a la concepción del espacio y del lugar tiene su origen en la interdisciplinariedad. Uno de los pilares fundamentales en los que se centra su pensamiento es el estudio de los límites entre diferentes tipos de ideas y objetos, lo cual ha tenido una gran influencia en los argumentos sobre la producción del espacio. Resulta espacialmente interesante que haya puesto a discusión la diferencia entre lo natural y lo cultural y que haya planteado que se trata de dos rasgos que pueden coexistir, que pueden integrar una cualidad híbrida.

El geógrafo Neil Smith, adscrito al marxismo espacializado, también investigó la producción de escala geográfica, que tiende a darse por hecha. Este autor no la considera así y asegura que es resultado de procesos sociales y que abarca acciones y hechos que pueden tener consecuencias. La escala, ya sea local o global, según él, puede aumentarse o disminuirse. Como ejemplo menciona a los sindicatos de trabajadores que han sido fragmentados por los gobiernos, su escala se ha reducido, para que las negociaciones con ellos sean locales. Por su parte, los sindicatos han buscado ampliar su escala para defenderse de las empresas transnacionales. De hecho, en su obra *Desarrollo desigual (Uneven development, 1984)*, Smith presenta una crítica al capitalismo, pero también se incluyeron otros temas como producción de naturaleza, espacio y escala geográfica. El interés de Smith en la escala es destacable por su acercamiento desde la perspectiva de la política del espacio, la cual evidencia la lucha cotidiana por el control sobre el espacio.

La temática de la escala como problemática también fue tocada por el geógrafo e intelectual de izquierda Michael J. Watts quien desde una visión post-marxista, estudió las cuestiones de identidad y diferencia en la geografía del capitalismo¹⁵. Esto implica que se vinculen, como lo hizo el autor, la globalización y los procesos de cambio de los lugares específicos, lo local con la tendencia a la homogeneización, o en otras palabras, a la globalización. El espacio global es el culpable de que se esparzan bienes e imágenes estandarizadas a todo el mundo, lo cual ha traído como consecuencia el debilitamiento de la identidad del lugar local frente a la acumulación de riqueza, mientras que el tiempo ha prevalecido frente al espacio. En el contexto de la globalización destaca el trabajo del antropólogo y etnólogo Marc Augé quien acuñó el concepto de *no-lugares*, a los que se refiere como lugares sin identidad, que no se comportan como sitios localizados para evocar a una cultura y que son el resultado de la sociedad global, como son los aeropuertos, los supermercados o las carreteras¹⁶.

De manera similar a Augé, Zygmunt Bauman, notable sociólogo polaco, ha escrito sobre estos lugares subrayando a la sociedad consumista como aquella caracterizada por sostener estrategias de exclusión que la condenan a ser superficial¹⁷. También el geógrafo político Peter Taylor, fundador de la *Red de Investigación sobre Globalización y Ciudades Mundiales (Globalization and World Cities Research Network, 1998)*, ha abordado el tema aseverando que el espacio global está asfixiando al espacio local.

En lo que concierne a la globalización-identidad de lugar y desde la geografía económica, Doreen Massey expone la noción del *sentido progresivo de lugar* apuntando

¹⁵“El capitalismo tiene una clara dimensión e impacto geográfico, el cual está, sin embargo, constantemente cambiando...la lógica del capitalismo no es una sin espacio en contraste con la lógica territorial fija del poder político; más bien es un conflicto entre dos diferentes concepciones y lógicas de la espacialidad, una relacionada con la acumulación de capital y la otra con el manejo de poblaciones a través de las configuraciones territoriales conocidas como el estado del aparato” SCHOUTEN, Peer, Theory talk #20: David Harvey. Disponible en www.theory-talks.org [Último acceso 18/jun/2014, 12:52 hrs.]

¹⁶ AUGÉ, Marc, *Los no lugares, Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2005, p. 83.

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt, *Vida de Consumo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2011, pp. 77-115.

a la movilidad, como un rasgo fundamental del lugar y por el que otros autores se han interesado. Lo interesante es que este grupo coincide con el geógrafo David Harvey en que el lugar se está volviendo cada vez más importante. De hecho, industrias de los más variados giros, incluyendo empresas de alta tecnología por ejemplo, han indicado que es importante el contacto frente a frente entre las personas y la proximidad en la creación de nuevas empresas, lo cual también es sugerente para esta investigación.

Pero ¿qué relación pueden tener los no lugares con la manera en que vivenciamos el espacio, que es finalmente el eje de esta investigación? La respuesta podemos encontrarla precisamente en la obra del David Harvey, interesado además en planeación urbana y quien a lo largo de su investigación ha estudiado por separado la manera en que los lugares son construidos y vivenciados y por otra parte, cómo son representados en un discurso o cómo pueden ser ellos mismos representaciones. En base a este razonamiento, este autor asegura que hay una contradicción en el hecho de que el lugar se está volviendo más importante ahora, en la era de la globalización, porque su especificidad, sus características como historia y entorno, son claves, según explica, en la acumulación de riqueza.

La aportación de David Harvey a la comprensión del espacio y del lugar ha sido valiosa y variada. Abarcó una amplia gama de campos, de entre los cuales el geógrafo y sociólogo urbano Hubbard seleccionó cuatro para reflexionar sobre ellos, los más relacionados con las discusiones sobre el espacio y el lugar. Una primera aportación es que no consideró al espacio como absoluto o como un contenedor, de hecho fue uno de los primeros geógrafos en afirmar esto. Para él lo importante era la relación de las prácticas sociales y los espacios, específicamente, la manera en que las prácticas sociales son capaces de generar espacios y en que los espacios reaccionan permitiendo o limitando tales prácticas. Esta propuesta fue controvertida porque durante la modernidad no se consideraba que el espacio tuviera consecuencias sobre sí mismo ni sobre las prácticas sociales. Lo social y el espacio eran entendidos por separado y el espacio ocupaba un papel siempre dominante, hasta que teóricos como Harvey propusieron que el espacio es origen y resultado de lo social.

La segunda aportación de Harvey que Hubbard destaca es la relatividad del espacio, idea que se fundamenta en el estudio del espacio capitalista. Su interés en el capitalismo radica en que en tiempo de crisis, este sistema deja de invertir en producción para ese momento y comienza a hacerlo en transformaciones del paisaje a largo plazo. Se detiene el dinero para impedir la crisis, pero más adelante estas transformaciones pueden ser obstáculos para la acumulación -entendida como un fin en sí mismo para el capitalismo- porque son difíciles de reemplazar. La generación del espacio es para Harvey una manifestación de las contradicciones del capitalismo. La combinación del concepto de espacio con las teorías de Marx hacen que su idea de producción del espacio sea excepcional.

La discusión del espacio y el lugar es otra cuestión en la que Harvey participó. Este es un argumento que tiene dos vertientes, una objetiva seguida por los geógrafos y una subjetiva apoyada por los teóricos. Para Harvey el lugar es una mezcla de elementos que diferencia un sitio de otro y a pesar de ello, no los considera únicos porque en el capitalismo las ciudades forman parte de un mismo sistema, lo cual ha sido difícil de aceptar para los geógrafos. Harvey explica esto señalando que el dinero compra los recursos necesarios para fabricar productos con el objetivo de generar una utilidad. Los bienes generados son puestos a la venta en diferentes partes del mundo, aunque agrupados en un régimen universal, y esto ocasiona que los rasgos locales de los lugares sean sustituidos por un solo lugar con rasgos generales.

Para Harvey el término imaginación geográfica designa el hecho de estar consciente frente a la forma en la que las sociedades ubicadas en un determinado sitio pueden ser alteradas por prácticas que no son percibidas por los usuarios, como el comercio global. Si no se tiene esta consciencia, se puede incurrir en rivalidad entre lugares, una forma de competencia promovida por el capitalismo. La solución a este problema, como plantea el mismo autor, debe venir necesariamente de lo local e ilustra este hecho con un ejemplo que debe calificarse de lúcido. Se refiere a la lucha de los obreros de una fábrica de coches que presencié en los años ochenta y que tenía, según él, consecuencias locales positivas al generar empleos, pero negativas globalmente, al

contribuir a la contaminación del medio ambiente con la fabricación de los coches que serían adquiridos por la clase media.

En la ciudad de Salamanca, México, una situación similar a la analizada por Harvey está teniendo lugar actualmente (2013) por lo que hemos considerado pertinente incluirla para estudiarla desde el enfoque de esta tercer aportación de Harvey subrayada por Hubbard. Salamanca está ubicada en lo que se conoce como corredor industrial, una zona en la que se han establecido fábricas que producen todo tipo de bienes, desde alimento para animales hasta hormigón. Una de estas fábricas, en construcción en este momento, es la fábrica de coches Mazda. El terreno en el que se establecerá esta planta está ubicado en la carretera que comunica Salamanca con la vecina ciudad de Irapuato. Ambas ciudades están separadas por una distancia de quince kilómetros, a lo largo de los cuales se han establecido poco a poco empresas de diferentes actividades. La llegada de la fábrica de coches tiene implicaciones fuertes para la ciudad. El enorme área que abarcará la fábrica y los nuevos desarrollos inmobiliarios que se han proyectado para alojar a los trabajadores japoneses que cambiarán su residencia a México ya han generado especulaciones que aseguran que la metropolización de las dos ciudades está cada vez más cerca.

Esto traerá, desde nuestra perspectiva y con fundamento en autores como el urbanista Julio Pozueta, consecuencias negativas para la ciudad, como está ocurriendo en muchas otras ciudades de México y del mundo. La dispersión se acentuará, los recorridos serán más largos, se gastará más en hidrocarburos especialmente si no se cuenta con transporte urbano eficiente, se generará más contaminación y finalmente la salud de los ciudadanos se verá afectada tanto por el medio ambiente tóxico como por el sedentarismo. El gobierno local colaboró con esta empresa extranjera Donando los terrenos para asentarse e instalando un módulo en las oficinas del gobierno local para reclutar personal para la fábrica de coches. El interés del gobierno local es generar empleos para los ciudadanos salmantinos, pero las posiciones más altas serán ocupadas por japoneses, cuya presencia prepotente se empieza a notar en una ciudad hasta ahora poco cosmopolita. Es difícil ya distinguir que la instalación de *Mazda*® en Salamanca represente una ventaja localmente, escasamente podemos decir que generará empleos.

Si localmente su presencia representa tantas desventajas, difícilmente a nivel global será positiva. La producción masiva de coches en Salamanca para su venta en México y otros países no puede sino contribuir a aumentar el imperio de un capitalismo al que la clase media se esfuerza por afiliarse consumiendo. Harvey se preguntaba si deben establecerse objetivos locales o globales. Quizá estemos viviendo un momento en que lo local ya no puede separarse de lo global.

La cuarta aportación de Harvey¹⁸ destacada por Hubbard considera que puede teorizarse sobre ambos términos, espacio y lugar. Otros autores como Andrew Sayer se han opuesto a esta idea porque opina que su influencia sobre las prácticas sociales es completamente diferente, que su perfil tangible no debe ser analizado desde la teoría sino desde la experiencia. Harvey, por su parte, es un seguidor perseverante de la meta teoría, movimiento que considera que el pensamiento debe ser amplio. Para él, la meta teoría es la base del capitalismo.

Otro autor que completó la visión comunista de Marx en cuestiones espaciales fue Henri Lefebvre a quien debemos retomar. Su estudio de la producción espacial lo llevó a modificar el equilibrio entre los factores que lo integran, quitándole peso al espacio concebido, privado, y dándoselo al vivido, cotidiano. Su pensamiento fue el vínculo entre el marxismo y la posición del partido verde alemán y tuvo eco en el movimiento Punk de los años setenta. Es precisamente en ese momento que el sociólogo marxista Poulantzas afinó el concepto de producción social de Lefebvre, añadiendo además su interés en la globalización de las relaciones sociales y económicas. Estos pasos guiaron las protestas anti-globalización que han tenido lugar en el siglo XXI.

También anteriormente hemos subrayado a Niel Smith como uno de los geógrafos que han contribuido a la comprensión del espacio con su reflexión sobre temas como la producción de escala, pero también sobre otros como el desarrollo geográfico desigual, la producción de espacio y la brecha del alquiler. Este autor, junto con Harvey y Lefebvre constituyeron el principal frente intelectual a favor del

¹⁸ HARVEY, David, *The urbanization of Capital*, Blackwell, Oxford, 1985.

marxismo espacializado. Su libro *Desarrollo Desigual*, (*Uneven development*, 1984) también señalado anteriormente, reveló el interés del capitalismo en el espacio y viceversa, con lo cual el autor estableció las bases para la geografía marxista que estaba naciendo. De hecho, este fue uno de los primeros escritos en vincular el espacio al pensamiento de Marx sobre el capitalismo y tuvo una fuerte influencia sobre toda una generación de geógrafos. El acercamiento de Smith al concepto de brecha de alquiler fue realizado a partir de las publicaciones hechas sobre el tema de la gentrificación o aburguesamiento en las ciudades occidentales. El autor se opone a procesos de esta índole porque, dice, que las clases más ricas toman el control del espacio a costa de las rentas pagadas por inquilinos de bajos ingresos y explica este hecho en base a un ciclo que ha sido comprobado por experiencia en las ciudades occidentales desde que lo propuso a finales de la década de los setenta. Smith expone que los vecindarios entran en declive, entre otras razones, porque los negocios ubicados en él dejan de ser competitivos, lo cual implica que la renta de los locales que los albergan sean menores a lo que se había proyectado.

Sobre el desarrollo desigual, la contribución de Smith fue igualmente importante porque antes de él se consideraba que tal desarrollo era una consecuencia azarosa del progreso económico. Su idea se opuso al pensamiento dominante del siglo XX, planteando al desarrollo desigual como una característica precisa del capitalismo. Cita, por ejemplo, que la aglomeración ocasionada por el progreso genera pérdidas económicas como el tráfico, y afirma que el desarrollo desigual está llevando a las ciudades capitalistas a su propia decadencia.

A diferencia de Smith, otros geógrafos se opusieron al pensamiento de Harvey. Tal es el caso de Doreen Massey con su ensayo “Un sentido global de lugar” (*A global sense of place*, 1991) en el que sostenía que pensar desde el lugar general era obsoleto. Massey estaba interesada en el lugar particular entendido como un todo conformado por una combinación específica de relaciones sociales que se entrelazaban en un sitio determinado, unión ésta, que explicó con su argumento de la movilidad diferencial y que consiste en la búsqueda de un sentido global de lo local, es decir del lugar. La preocupación de esta autora por el lugar y lo local avivaron la controversia entre grupos

de geógrafos con diferentes posturas sobre lo general y lo particular y sobre el lugar y el espacio.

Massey concuerda con Thrift y Hubbard en el hecho de que uno de los retos que debemos superar como sociedad es la creación de un sentido global de lugar y que consiste, como se ha planteado, en hacer mapas de significado definidos por recorridos y no por raíces, lo cual supone entender que la cultura trae consigo procedimientos de ubicación y de movilidad. También Watts escribió sobre políticas de identidad, globalización y desterritorialización de la cultura y en este contexto trató de encontrar la cultura en la unión entre las relaciones económicas, políticas y del espacio. El punto central de su investigación son las políticas de identidad y las incoherencias existentes entre ciertas maneras de construcción de identidad y las movilizaciones de índole política. Está interesado en entender los espacios de la globalización desde la territorialización, desterritorialización y reterritorialización del espacio cultural. Su trabajo gira además en torno a las fronteras como lugares de reunión, las cuales considera un tipo de espacio y que son capaces, según explica, de generar su propia ley para regir el territorio. Las fronteras pueden estar cargadas de valor ideológico como en el caso en que la identidad nacional y el intercambio comercial dependen de ellas.

El espacio de la diferencia cultural es así el tema central del pensamiento de Watts. Le interesaba la polémica que generaba la presencia de identidades múltiples en los movimientos sociales y la manera en que estas podían deteriorar la unidad del grupo. Se cuestiona sobre la forma en que determinadas prácticas en las que intervienen personas de diferentes culturas ubicadas en un mismo territorio pueden fortalecer el poder del gobierno, en que la identidad puede basarse en la diferencia y en que la separación puede generar un sitio compartido para la política.

Los conceptos movilidad, flujo y relaciones de poder son principios fundamentales para la geografía humana desde que Massey se interesó en ellos. *Un sentido global de lugar*, de hecho ha adquirido credibilidad debido a su apertura y ha tenido el apoyo de los geógrafos señalados. A pesar de esto, otros como McGuinness, desde la geografía cultural, han cuestionado a la autora sobre su exposición de las representaciones de lo

diferente en “Un sentido global de lugar” (*A global sense of place*, 1991) quien cree que para la perspectiva de los blancos lo híbrido se acerca a lo negro. Massey ha admitido su crítica y concuerda con McGuinness, desde su obra, en que siempre ha tratado de trastornar el pensamiento normalizante.

Precisamente sobre el espacio de los flujos debemos retomar la visión del sociólogo Manuel Castells, quien señaló que el espacio es la sociedad misma y no su reflejo, llegando a plantear en *La Ciudad Informacional (The Informational City)*, 1989) una relación entre las estructuras sociales y una forma de desarrollo que llamó informacional y que consistía en la idea de que era posible convertir en flujos de información a las relaciones de producción. La sociedad de la información está basada, según él, en el espacio de los flujos, facultad que gracias a la tecnología tenemos de realizar prácticas sociales simultáneamente sin la necesidad de ocupar el mismo territorio, lo cual no significa que prescindamos de él. Además, proponía que los flujos sociales son también flujos espaciales, porque la tecnología requiere de infraestructura y porque gracias a ella podemos vincular personas ubicadas en sitios distintos.

La reflexión de Castells lo llevó a señalar que el espacio de flujos que plantea está formado de tres niveles. El primer nivel es el de la infraestructura y que incluye todo el soporte físico que posibilita la comunicación. El segundo nivel es el organizacional, el cual permite que la sociedad de la red funcione y que puede ser ejemplificado por las grandes ciudades en las que se concentran los ciudadanos conectados a la red de poder y riqueza. Finalmente, el tercer nivel, llamado gerencial, está integrado por las élites que controlan la economía mundial. Con esta división del espacio en niveles, Castells probó que el espacio es la base física de las prácticas sociales.

La perspectiva de Castells es valiosa porque su concepto del flujo dinamizó las ideas que se tenían sobre las ciudades, volviendo más flexibles a disciplinas como la sociología, la cual, además, se ha involucrado con discusiones relacionadas con la globalización como principal promotor de la normalización de los productos a nivel mundial. Su trabajo ha mostrado que las redes locales están siendo debilitadas por la red

global. El lugar, todo aquel con significado, está siendo abatido por el espacio en todas sus escalas. Desde el hogar hasta la nación están siendo abolidos para dar paso al que ha llamado espacio de los flujos cuyo rasgo principal es la velocidad. Castells se declara en contra de los edificios que han debilitado el vínculo sociedad-arquitectura, entre los que destacan los supermercados. Se trata de un caso particular porque no son solo edificios anónimos, sin historia o cultura sino centros de distribución de productos estandarizados que pueden comprarse en sucursales de cualquier ciudad del mundo en que estén presentes. Desde esta óptica resulta ejemplar el grado de concordancia entre el edificio y su contenido, ambos serializados y normalizados más allá de toda frontera.

Geógrafos como Peter Taylor, anteriormente mencionado, han retomado el discurso de los flujos del espacio global propuesto por Castells demostrando que hay lugares estratégicos para quienes buscan controlar la economía y que son las ciudades más importantes del mundo. De la misma manera, hay lugares en los que se materializa el conocimiento, el cual es ejercido por quienes son más rápidos, en consonancia con la sociedad global¹⁹.

Sin embargo, como expone Hubbard, sin caer en absolutismos, los lugares no se han extinguido y coexisten con los espacios²⁰. Algunas de las ciudades más importantes del mundo son nodos, pero también son lugares importantes, porque no son solamente conexiones de la red global, desligados de lo local, sino hitos culturales y sociales que actúan parcial, pero activamente en la economía. Su opinión coincide con la del geógrafo cultural Michael A. Crang, quien considera que algunos de los no lugares, aunque normalizados, pueden tener contenido emocional y difiere en este sentido de la de Castells, que define el lugar como “un sitio cuya forma, función y significado son auto contenidos dentro de los límites de contigüidad física”²¹ en lo referente a la diferenciación de los conceptos de espacio y lugar.

¹⁹ TAYLOR, Peter, *World cities and territorial states under conditions of contemporary globalization*, Journal of World-Systems Research, Loughborough, 1999, pp. 544-562.

²⁰ HUBBARD, Phil; KITCHIN, Rob; VALENTINE, Gill, *Key thinkers on Space ad Place*, SAGE Publications, Londres, 2008.

²¹ CASTELLS, Manuel, *The information Age: Economy, Society and Culture, Volume 1, The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford, p. 200.

Es innegable que la geografía del comportamiento debe mucho a Castells, pero también a otras figuras pioneras en este campo como Reginald George Golledge, cuyo enfoque contraatacó los planteamientos de las posturas fenomenológicas de principios de los años setenta y sin los cuales, sin embargo, nuestra comprensión del espacio y del lugar sería diferente. En ese momento se dio una lucha que enfrentó, por un lado, una posición fenomenológica como ya decíamos, y por el otro una positivista. Ambos movimientos compartían, y lo siguen haciendo, el objetivo de llegar a comprender cómo las personas piensan el espacio que habitan.

La postura fenomenológica optó por sustituir la lógica científica por una reflexiva, lo cual fue rechazado por los teóricos positivistas, quienes dirigidos por Reginald George Golledge, líder de la geografía del comportamiento de origen británico, se opusieron, proponiendo el uso de herramientas estadísticas adoptadas de la psicología cognitiva como cuestionarios, exámenes de percepción y escalas de valoración, en una concepción absoluta y registrable del espacio. Para medir la capacidad de los usuarios del espacio para valorar información de dicho espacio. Los resultados se usaron para probar maquetas de toma de decisiones espaciales sobre temas como ubicación de rutas y residencia, comportamiento del turista o migraciones.

Más allá del planteamiento positivista, algunas de las aportaciones más importantes de Golledge a la geografía del comportamiento, incluyen la creación de un programa de investigación que ha ayudado a esta disciplina a consolidar sus bases y ampliar sus alcances. Asimismo, como científico, Golledge ha desarrollado teorías (como el denominado modelo de punto de anclaje) relacionadas con la toma de decisiones espaciales en géneros como el residencial y el transporte, además de interesarse por usuarios de diferentes edades, capacidades y géneros. Además ha creado y probado varias técnicas para medir y analizar el comportamiento de las personas en el espacio y se ha interesado por trasladar el planeamiento tal comportamiento del laboratorio a entornos reales. Su interés en la planeación aplicada abarca, particularmente, la creación de mecanismos para débiles visuales y ciegos.

1.2. El lugar de las relaciones.

Algunos autores como el geógrafo cultural Peter Jackson, rechazan el vínculo entre globalización y homogeneización del espacio como un híbrido que permite la construcción de identidades de lugar. Por el contrario, apoya la idea de que los consumidores, ubicados en diferentes lugares crean y comercializan el significado de los bienes, proceso en el cual están implícitas las relaciones sociales.

La idea de que el territorio está en permanente transformación ha sido tema de discusión no solo desde el ámbito de la geografía sino también de otras disciplinas, generando múltiples teorías. Una de ellas, contraria a la propuesta de Jackson es la del filósofo y sociólogo Bruno Latour, quien asegura que el lugar y el espacio deben pensarse como nociones frágiles porque están conformados por una sutil red de representaciones, lenguajes, cosas y especialmente, personas²². Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre la variedad de posturas que han problematizado sobre el espacio a lo largo del tiempo. El origen, desarrollo y teóricos principales de estas posiciones ha sido registrado y nos ha permitido conocer la manera en que el espacio era entendido. El enfoque que el filósofo de la ciencia Thomas Kuhn considera más conocido es, precisamente, aquel que plantea que la concepción del espacio de cierto periodo es dominada por la tradición geográfica de ese momento. Dicha idea se vuelve el principio dominante hasta que surgen nuevas posturas. Está de más señalar que cada autor asegura que su forma de entender el espacio es la correcta y rechaza otras ideas, lo cual nos lleva a pensar en los cambios generacionales que tienen lugar, como en otras disciplinas y aspectos de la vida humana, en la forma de entender el lugar y el espacio. En este sentido, la postura de Hubbard sobre el desarrollo de la geografía resulta interesante:

²² LATOUR, Bruno, *The pasteurization of France*, Harvard University Press, Londres, 1988, pp. 160-190.

- Tradición regional ocupada de la descripción y cartografía.
- Nacimiento de la ciencia espacial positivista en la geografía en los años cincuenta.
- Los principios positivistas son desafiados por la geografía del comportamiento en los años cincuenta.
- Otros enfoques se oponen a la geografía positivista como la humanista y la estructural (Marxismo y feminismo).
- Posturas postmodernas y posestructuralistas rechazan las ideas de las anteriores en los años noventa.

No obstante, la idea del cambio generacional en la comprensión del espacio y lugar no ha recibido mucha aceptación porque las formas de pensamiento tienden a ser más concurrentes que lineales; porque ciertas posturas nunca han sido derrotadas por completo y porque raramente se ha llegado a un consenso estable. Sin duda, siempre hay pensamientos que están de moda, pero al centrarse en estos argumentos se estarían ignorando otros que difirieran de la tendencia dominante. Una de las posturas que no han admitido el cambio generacional es la del sociólogo Bourdieu quien propone que el entorno conformado por tiempo y espacio puede mantenerse sin importar el razonamiento capitalista²³, pensamiento este que a pesar de ser frecuentemente criticado debido a sus inconsistencias, según señala Joe Painter , ha permanecido vigente hasta nuestros días. Sus investigaciones no solo resultan interesantes por hacer referencia al tema del lugar sino también por ejemplificar la permanencia de determinadas argumentaciones a lo largo del tiempo.

Por otra parte, haremos hincapié en aspectos que destacan en el desarrollo de la geografía como son el estudio de la subjetividad y de la identidad, nociones fundamentales para esta disciplina y especialmente para la concepción del espacio y del lugar. En este sentido, autores como Thrift han señalado la dispersión²⁴ como una de las

²³ BORDIEU, Pierre, *The logic of Practice*, Polity, Cambridge, 1990, pp. 270-275.

²⁴ THRIFT, Nigel, *Mapping the subject: Geographies of Cultural Transformation*, Routledge, New York, 1995.

principales características de la subjetividad, la cual además está vinculada con la identidad porque, como apunta Thrift las personas dispersas encarnan nuevas formas de ser, y esto implica entender su relación con el lugar de nuevas formas. Thrift plasmó este pensamiento en su libro *Trazando el mapa del sujeto (Mapping the Subject, 1995)*, en el que además lo distingue como un todo que puede mantenerse así o ser separado en partes y que precisamente por esa misma cualidad puede ser ubicado en las relaciones sociales²⁵. Las personas cambiamos y buscamos nuevas formas de ver las cosas. La perspectiva de Thrift está basada en el artículo “Nuevas Culturas para los Viejos” (*New Cultures for Old, 1995*), uno de los más citados en geografía y escrito por el sociólogo Stuart Hall. En él, este autor menciona los razonamientos que lo llevaron a entender la subjetividad como el concepto clave para concebir la cultura como una mezcla de elementos e intervalos y más cercana a su realidad que cualquier noción que la presente como inmutable²⁶.

El segundo concepto, el de identidad, es también abordado por Hall, en franca relación con la subjetividad. Hubbard cita a Hall para presentar su argumento diciendo que debemos considerar más importantes los recorridos (“routes”) que las raíces (“roots”), palabras que en inglés generan un juego de palabras para referirse a que desde la subjetividad la identidad no reside en un lugar, sino en varios porque, según afirma, el sujeto puede proyectar en varios mapas de significado y ubicar dichos mapas en diferentes sitios, ya sea simultáneamente o no.

El término identidad y otros como cultura y mapas de significado son naturalmente de la competencia de la geografía al ser la disciplina encargada del estudio del territorio. Su papel en la comprensión del espacio y del lugar es fundamental, pero más allá de estos aspectos, es importante en movimientos como el etnicismo que ha resurgido y que algunos geógrafos destacados, como los que hemos mencionado, identifican como un conjunto de definiciones limitadas de la cultura que constituye, según ellos afirman, una amenaza para la identidad cultural en nuestro tiempo.

²⁵ THRIFT, Nigel, *Mapping the subject...*, *op. cit.*

²⁶ HALL, Stuart, *New Cultures for Old*, 1995, en MASSEY, Doreen; JESS, Pat, *In A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, Oxford University Press, Nueva York, 1997.

Precisamente la identidad además de la idea de límites es fundamental en el pensamiento de la activista bell hooks (que ella misma escribe su pseudónimo en minúscula). Sus argumentos sobre estos conceptos no deben pasarse por alto por su contribución a la geografía humana en la comprensión de cómo estos forjan las elecciones espaciales y, en sentido contrario, en el análisis de la generación del espacio. Hooks plantea que el racismo es capaz de moldear el espacio. En sus escritos describe los sufrimientos que las personas de raza negra tienen que pasar en la sociedad capitalista, quienes se han visto obligados a tomar las pocas oportunidades que se les otorga para cohabitar un espacio público muy cerrado. Esto ha sido consecuencia de la herencia racista que hemos recibido. Sin embargo, el legado de discriminación va más allá de la raza y sus consecuencias se ven reflejadas en la segregación espacial.

La presencia del racismo en las sociedades contemporáneas es innegable, pero la riqueza se perfila cada vez más como la nueva raza privilegiada y con implicaciones espaciales tan graves como cualquier otro tipo de discriminación. Un ejemplo elocuente es la visita a un banco en México. A los clientes que tienen en sus cuentas una determinada suma (en el caso del banco Santander es de \$ 500,000.00 MX) se les ofrece una tarjeta preferente, la cual les otorga el beneficio principal de no formarse en la misma fila que el resto de los clientes para ahorrar tiempo, uno de los pocos recursos tan importantes como el dinero, en una sociedad caracterizada por la urgencia. En el banco Santander los clientes que cumplen con el perfil pueden pagar \$200.00 MX por ser preferentes, mientras que en BBVA, por ejemplo, el banco se reserva el derecho de otorgar esta tarjeta a los clientes que ellos mismos seleccionen.

En el banco BBVA la fila de clientes preferentes está identificada por un letrero que muestra iconos que hacen referencia a una mujer embarazada y a una persona con capacidades diferentes, pero no hay un icono como un signo de pesos que se refiera a los más pudientes. Sería grato pensar que la fila preferente tuvo su origen en la idea de favorecer a los clientes con movilidad limitada, si fue así, la línea que divide una medida de protección y una de segregación es muy fina. En todo caso, la fila de clientes preferentes, como la conocemos es sin ninguna duda, una forma de segregación que

desfavorece a los más pobres y cuya consecuencia es un espacio con imagen distintiva constituida por cintas, íconos, colores y tipografías específicas. No es poco frecuente presenciar en el banco enfrentamientos que hay entre los clientes “preferentes” y los clientes “ordinarios”, quienes continuamente externan su inconformidad contra esta medida establecida por la institución en base a la riqueza acumulada.

Regresando al pensamiento de hooks, y siguiendo con la temática del racismo, la autora también ha influido a los geógrafos humanos y a los feministas por sus argumentos sobre el hogar de las personas de raza negra y sus límites, lo cual nos ha llevado a entender mejor las contradicciones que existen en temas como la raza, lo femenino y los espacios privados. Estos geógrafos han retomado tales estudios para destacar características como la actividad, la movilidad y la polémica en el hogar. Nancy Duncan, geógrafa de origen británico, por ejemplo, ha insistido en los estudios de hooks para referirse a los espacios creados por mujeres en condición de vulnerabilidad, los cuales tienen en sí el poder de la resistencia²⁷. Por su parte, Ed Soja, geógrafo político y planeador urbano, también se refiere al poder que el espacio de la diferencia puede adquirir, haciendo énfasis en este concepto como aquel capaz de más que sólo agrupar los opuestos pareados planteados en el siglo XX como negro-blanco, hombre-mujer, rico-pobre. El espacio de la diferencia se plantea así como uno de lucha y de resistencia²⁸.

Otro grupo de geógrafos, también humanos y feministas han combinado varias ideas de hooks. Por una parte su experiencia subjetiva y por el otro su idea de límite, lo cual implica que la geografía y hooks están cambiando, pero también que los espacios analizados por esta autora están, según ellos, relacionados con la experiencia y con la oposición. De esta forma, hooks no ve las zonas marginadas en referencia al centro de la ciudad, sino que entiende el centro de la ciudad como un lugar de atropellos. La geógrafa feminista Gillian Rose, parte del grupo que mencionábamos, explica una

²⁷ DUNCAN, Nancy, *Renegotiating and sexuality in public and private spaces*, en DUNCAN, Nancy, *Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Routledge, Nueva York, 1996, pp. 141-145.

²⁸ SOJA, Edward; HOOPER, Barbara, *The Spaces that Difference Makes: Yearning, Race, Gender and Cultural Politics by bell hooks*, Design Book Review, 25, pp. 40-43.

forma de entender la segregación de hooks. Según dice, hooks creció en una comunidad negra segregada del centro blanco de la ciudad, la cual sin embargo era clave para el desarrollo económico del centro blanco porque los trabajadores y obreros que la mantenían en operación vivían en el lado negro. Mover el centro de la ciudad hacia su centro era coherente para ella, los límites de su comunidad eran los límites del centro y lo que acontecía fuera de ellos representaba lo ilegal. Según estos geógrafos esta concepción de los límites y su experiencia personal fueron el origen de sus teorías.

Las ciudades contemporáneas siguen teniendo zonas segregadas. Los límites que las separan, naturales como los ríos, o artificiales como las vías del tren, parecen haber cambiado poco. Las zonas blancas, masculinas o ricas siguen siendo privilegiadas en un centro transgresor y que se mantiene en perfecto estado gracias al trabajo de quienes proceden de las zonas negras, femeninas o pobres. Los ejemplos contundentes no son pocos y es posible encontrarlos a diferentes escalas. Si hablamos de países podemos citar el caso de México o Estados Unidos, el paisaje de la abundancia sostenido por el paisaje de la muerte, en referencia a los migrantes mexicanos que mueren en su intento por entrar a Estados Unidos. Hablando de ciudades mencionaremos el caso de Salamanca (México), la ciudad en que vive el autor de esta investigación, dividida en dos por el río Lerma. El norte de la ciudad está poblado en su mayoría por ciudadanos pertenecientes a la clase media-alta y el sur por ciudadanos de la clase media-baja. Cada zona posee viviendas, comercios y equipamiento urbano que la diferencia, distinción esta, que el modelo capitalista se ha encargado de acentuar proveyendo a cada zona con, por ejemplo, supermercados de acuerdo al segmento identificado en base a estudios de mercado.

Un supermercado como Comercial mexicana cuyo mercado meta es la clase media-alta no se encuentra en el sur de la ciudad, por ejemplo. Cada zona asiste al supermercado que le corresponde en una especie de acuerdo no escrito. Aunque no existe ninguna restricción para comprar fuera de la zona a la que se pertenece, cuando se asiste a otro supermercado por cualquier motivo las miradas y comentarios como “que regresen a su zona” no se hacen esperar. Y sin embargo, la fuerza laboral que da

servicio al norte es procedente del sur. Los jardineros, sirvientes, albañiles, plomeros, todos, viven en el sur o como máximo en el centro de la ciudad. El mantenimiento de los jardines, albercas, casas y coches de los ciudadanos del norte dependen de los del sur. El norte vive atemorizado por el sur y los trabajadores siempre son sospechosos de los delitos cometidos en el norte. Mover el norte al sur, como plantea hooks, entender al norte como la zona transgresora es interesante porque nos permite reflexionar sobre el sur como lugar de la resistencia a partir de los límites y del hogar, y sobre el norte como el lugar en el que el trabajo de quien procede del sur es mal pagado y despreciado.

Como hemos visto, Henri Lefebvre también contribuyó a la teorización del espacio, pero más allá de ello, estudió las luchas por el significado del espacio. Estaba interesado en la manera en que las relaciones sociales que tienen lugar en un territorio son capaces de otorgar significado cultural al mismo. En un primer momento, este autor se había interesado en el espacio social como territorio en un contexto sociológico, pero después llamó su atención el espacio desde la geografía y su comprensión cultural de la propiedad. Lefebvre es un referente que no podía dejar de mencionarse en esta investigación por el papel central que confería a la experiencia del espacio geográfico como social. Su pensamiento se opuso a las teorías que daban por hecho la vivencia espacial colectiva y fue apoyado por figuras como Neil Smith. Este último calificó la opinión lefebvriana como favorable para señalar el derecho al espacio tanto individual como social. Pero Lefebvre no fue el único en desafiar la comprensión dominante que se tenía de estos conceptos en el siglo XX. De hecho, él mismo reconoce que algunas obras de artistas como René Magritte son de naturaleza subversiva²⁹.

²⁹ HUBBARD, Phil; KITCHIN, Rob; VALENTINE, Gill, *Key thinkers on Space ad Place*, SAGE Publications, Londres, 2008, p. 210.



René Magritte, *Golconde*, 1953.

Por otra parte, retomando a Gillian Rose, en lo que se refiere específicamente al pensamiento feminista, debemos mencionar la gran aportación que constituye su libro *Feminismo y Geografía* (*Feminism and Geography*, 1993) en el que aborda por primera vez la resistencia de la geografía a considerar el trabajo de las mujeres en esta área y en el que se subraya la aversión de la geografía para escuchar las posturas de los feministas, al tiempo que muestra la falta de interés en las mujeres como objeto de estudio. Su trabajo recibió buenas y malas críticas tanto por parte de geógrafos feministas como no feministas, destacando su falta de compromiso en temas como la raza o la clase. Su redacción fue especialmente criticada, lo cual ella misma aceptó.

Pero lo relevante de su libro es el último capítulo llamado *Una política del espacio paradójico* que generó controversia sobre el significado de las metáforas. Llama la atención que la autora nunca incluyó una definición clara de lo que entendía por espacio paradójico. Dicho concepto recibió numerosas críticas, algunas negativas por tratarse de un concepto muy abierto y poder tener diferentes acepciones. Respondiendo a las críticas sobre su poco interés en temas raciales y de clase la autora escribió *Escritura, mujeres y espacio: Geografías coloniales y postcoloniales* (*Writing, women and space: Colonial and postcolonial geographies*, 1994) en el que trató la subjetividad de las mujeres en escritos sobre la diferenciación del espacio. Este trabajo complementó el primer libro de Rose con experiencias de investigaciones feministas para señalar el poco conocimiento sobre la mujer en geografía. El libro de Rose se ha convertido ya en un clásico de lectura obligada para geógrafos feministas y humanos. Pero la noción de espacio paradójico también generó críticas positivas al ser un concepto capaz de

cambiar sustancialmente la geografía feminista y que ha servido de soporte a diferentes teóricos. Entre ellos podemos destacar a la geógrafa humana Minelle Mahtani quien ha aplicado esta noción en su investigación sobre mujeres mestizas en Canadá y para quien las ideas en torno al espacio paradójico fueron útiles para entender formas complicadas de opresión.

En este punto retomamos nuevamente a Said, para abordar el destierro como un tema en el que las relaciones desempeñan un papel importante. Sus investigaciones, sin las cuales la comprensión actual del lugar no sería la misma, se vieron fuertemente influenciadas por sus experiencias personales, específicamente por el exilio, tema que trató en su autobiografía *Fuera de lugar (Out of place, 1999)*. Los recuerdos colectivos, la identidad y el sentido de lugar son tres conceptos que fueron fundamentales en su pensamiento, señalando todos ellos como elementos que conforman los recuerdos que se tienen de un lugar determinado. Como ejemplo de su propuesta cita el caso de su país, Palestina³⁰, una nación en la que compiten recuerdos de un mismo lugar para personas que profesan religiones diferentes como son el islám, el judaísmo y el cristianismo. Dichos recuerdos tienen su origen en narrativas históricas, paisajes y estructuras físicas diferentes, sin embargo, como plantea Said, es necesario construir una narrativa nacional que pueda unificarlos al mismo tiempo que fungir como un eje en el que los diferentes elementos que conforman los recuerdos de un lugar coexistan en armonía.

En estos términos los conceptos de nación y paisaje cobran importancia por su estrecha relación con los recuerdos colectivos y los elementos que lo componen. La geógrafa Mireia Folch define a la nación posmoderna como una paradoja porque, explica, el término “nación” implica larga duración y tiene su origen en la premodernidad y afirma que sólo es posible entender esa contradicción situando la cultura e identidad de la nación en el paisaje, en un espacio y tiempo determinados³¹.

³⁰ SAID, Edward W., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Kegan Paul, Londres, 1978.

³¹ FOLCH-SERRA, Mireia, *El paisaje como metáfora visual: cultura e identidad en la nación posmoderna*, en NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 137-159.

La cultura e identidad de una sociedad se manifiestan por medio de prácticas sociales que marcan el paisaje, que le dan forma, que lo construyen, y el paisaje es el resultado de ellas. El paisaje es la “metáfora visual de la nación”, es una acumulación de capas que implican cambios a lo largo del tiempo que son materializaciones de proyectos políticos y sociales. El paisaje es herencia geográfica y cultural de una generación a otra. El paisaje es el resultado de decisiones sociales autenticadas por la autoridad y a veces decisiones de la autoridad no autenticadas por la sociedad. El paisaje no es sólo un escenario donde tiene lugar nuestra vida, es un crisol en que nos identificamos con los demás. El paisaje es para Folch la creación del lugar, o dicho en términos de Michel De Certeau, es la creación de espacio al implicar la intervención humana. La misma Folch cita a Friedrich Hegel y al filósofo del lenguaje Mikhail Bakhtin para presentar dos concepciones opuestas de la relación espacio-tiempo. Hegel, de hecho, niega una relación mientras que Bakhtin afirma que se trata de conceptos inseparables y acuña el término *chronotopo* que propone que esta relación debe ser analizada dependiendo de las relaciones del periodo histórico estudiado y que combina tres elementos geográficos, las formas espaciales, las creaciones estéticas que dan significado al espacio (o al lugar) y las cartografías imaginadas. Folch es más afín a la visión de Bakhtin porque piensa que la nación, plasmada en el paisaje tiene lugar y tiempo, un territorio y una historia.

Además, Folch incluye un comentario sobre los monumentos, espacios rituales o *lieux de mémoire* como elementos que ayudan a subrayar el paisaje y que recuerdan hechos históricos. Este autor no ignora que los *lieux de mémoire* se vuelven vulnerables con el paso del tiempo y que nuevas generaciones pueden apropiarse de ellos, robarse el pasado e inventar tradiciones. Su enfoque es diferente al del arquitecto Andrew Ballantyne porque no se centra como él en la apropiación por otra cultura, pero ambos coinciden en que no es privilegio de los más poderosos la creación de identidad, aunque históricamente los *encubrimientos*, como los llama Ballantyne, han favorecido las intenciones de las élites.

Otros autores como el filósofo Josep Llobera, destacado por Folch por su interés en la relación espacio-tiempo a diferencia de la mayoría de los autores, afirma que la identidad de una nación debe cambiar con el tiempo si se pretende que el paisaje sea determinado por lugar y tiempo³². En la modernidad, período comprendido entre los siglos XVIII y XX, el concepto de nación perdió importancia, era considerado superficial y sentimental, puesto que uno de sus objetivos fundamentales era dejar atrás la tradición para dar paso al progreso tecnológico. La modernidad fue una reacción a las pretensiones cosmopolitas o universales de la Ilustración. Folch admira el interés de Llobera en el espacio-tiempo pero admite que en la posmodernidad, en que la nación había recuperado su importancia, el recuerdo del pasado pierde autenticidad al ser manipulado por las élites y afirma que la única forma de percibirlo es a través de la interpretación.

Folch critica a los estados-nación, originados en la modernidad y que proponen la centralización, la universalidad y la homogeneización como modelo social, no permitiendo la plurinacionalidad de los paisajes, como es el caso, por ejemplo de la nación kurda ignorada por Turquía. Como respuesta a esta situación, la autora propone la teoría del conocimiento situado o *situatedness* apuntando al conocimiento como el producto de un lugar y un tiempo determinados desde una objetividad personificada, y no acepta que sea posible adquirir conocimiento desde ningún sitio. Esta teoría, muy geográfica, plantea que todo conocimiento procede de un tiempo y lugar determinados, o sea, que todo punto de vista es parcial. Aunque interpreta el concepto de posición de manera amplia, puede haber por ejemplo una posición política, lo importante es que esta posición es la que nos permite conocer. Las ideas que se tienen sobre las reglas que parecen universales para un determinado tiempo y lugar son un producto cultural. Folch se apoya en esta teoría para afirmar que los paisajes plurinacionales son posibles³³.

En contrapartida Folch presenta la crítica a esta teoría que hizo el geógrafo político Robert Sack y que afirma que para entender la creación de lugar se necesita una

³² LLOBERA, Josep R., *The God of Modernity*, Berg, Providence, 1994, pp. 113,206.

³³ FOLCH-SERRA, Mireia, *El paisaje como metáfora visual...*, *op. cit.*, pp. 137-159.

teoría moral independiente del tiempo y espacio que el posmodernismo no puede asimilar al ser relativista. Según Sack, el mal está fuera del tiempo y espacio y presenta ejemplos entre los que Foch destaca la Alemania nazi en que un dictador cancela el derecho de los ciudadanos de elección libre, determina lo que es correcto y ofrece protección a cambio de aceptar sus reglas, lo cual no implica un acto moral. Sack critica el relativismo posmoderno y presenta características de la geografía (fragmentación, aislamiento, expulsión y concentración) que sirven como instrumento para disminuir la variedad y crear un paisaje “perfectamente alemán”, libre de judíos. Según Sack hay 3 lugares malignos o 3 geografías malignas:

1. Los que restringen la información del mundo exterior, que separan intencionalmente una parte de la sociedad del resto del mundo.
2. Los que se caracterizan por ser simplificados. Casa, escuela y trabajo son instrumentos a favor de una sola idea.
3. Los que toman la forma del caos como los amenazados por el terrorismo.

En pocas palabras, Sack piensa que el conocimiento situado es egoísta. Para Folch lo destacable no es tanto la crítica del posmodernismo de Sack sino su estudio de las “bases geográficas” de proyectos políticos guiados por ideas de exterminio, de la división del lugar para dominar a un grupo o nación. Foch reúne las teorías de Sack y la de la *situatedness* para describir el paisaje cultural de Palestina, tema recurrente en el tema de nación. Según Folch la diversidad de naciones es comprensible solo desde las perspectivas parciales del *situatedness* y afirma que los conflictos no pueden solucionarse borrando la memoria, destruyendo el paisaje o eliminando las demandas de autonomía.

La forma más radical de rebatir la existencia de una nación es negar su territorio porque, como dice Foch con base en Sack, “Un grupo o nación no puede existir sin un lugar”³⁴. Esto es lo que ha hecho el estado de Israel durante su ocupación del territorio de la nación palestina por cuarenta años. Entre 1948 y 1967 miles de palestinos fueron

³⁴ FOLCH-SERRA, Mireia, *El paisaje como metáfora visual...*, op. cit., p. 150.

desalojados en un esfuerzo judío por “limpiar” su paisaje de palestinos. Esta expulsión terminó con la población palestina y también con sus paisajes culturales.

El acceso a tierras del estado fue negado a los no judíos. Los judíos que vivían en Palestina se independizaron de Inglaterra y recolonizaron a los palestinos, cuando los palestinos dejaron de ser colonia inglesa perdieron su legalidad territorial, casas, cementerios y documentos. Los palestinos siguen viviendo en campos de refugiados en territorios de varios países y en la franja de Gaza y Cisjordania. La posibilidad de coexistencia en territorios vecinos se acabó desde 1967 cuando empezaron a establecerse judíos en lugares altos (para mantener vigilados a los palestinos) de la franja de Gaza y hay noventa y ocho puntos de inspección del ejército israelí. La mitad de Cisjordania estaba controlada por Israel en el año en el 2007. La expulsión y concentración espacial son tácticas de control. Lo cual culminó con la construcción del muro de ocho metros de altura iniciado en 2002. Judíos y palestinos tienen una cultura e identidad antiguas y solo los judíos se organizaron como estado. La nación palestina no tiene fronteras delimitadas y su territorio esta perforado por judíos. Hay palestinos en Israel y judíos en Palestina y no es posible que coexistan dos estados aunque los palestinos piden que su nacionalidad sea reconocida.

1.3. El cuerpo como generador del espacio en la arquitectura.

La relación de la geografía con Bourdieu no es muy común porque se ha considerado que sus ideas sobre geografía han sido poco ortodoxas, de hecho no es citado con frecuencia, pero hay algunas polémicas en las que las ideas de este autor han sido usadas. Tal es el caso del tiempo social empleado por Bourdieu para estudiar al pueblo Kabyle de Argelia para analizar la forma en que el ritmo cultural y económico construyen el tiempo en esta sociedad. Además, el análisis que Bourdieu hizo de los tiempos y espacios de la casa Kabyle le permitió dar un ejemplo de la estructuración del espacio y del tiempo no-capitalista, lo cual, para geógrafos como Harvey demuestra que

la organización del espacio y tiempo alrededor del cuerpo puede tener consecuencias culturales relevantes.

Bourdieu también creó el concepto de *habitus*, uno de los puntos centrales de su teoría que propone dicho concepto como un lugar culturalmente rico y auténtico³⁵ y que algunos autores consideran no ser coherente con sus ideas. Sin embargo, se ha estudiado el vínculo entre el *habitus* y el lugar por ser un tema de interés para disciplinas como la geografía y el urbanismo. El *habitus* y su relación con el lugar ha sido abordado recientemente, por autores como la experta en planeación Jean Hillier, quien reflexiona sobre si el planteamiento de Bourdieu puede tener todavía alguna importancia en un mundo globalizado. Su obra *Habitus: un sentido de lugar (Habitus: A sense of place, 2005)* incluye la colaboración del mismo Bourdieu.

A diferencia de Bourdieu, aunque no en oposición a él, la filósofa post estructuralista Judith Butler pone el énfasis en la actuación en el espacio, lo cual lleva implícito al cuerpo al ser el protagonista de tal actuación. De hecho no pocos geógrafos han considerado su posición para entender al cuerpo como conformado espacialmente, es decir, su trabajo ha logrado que la geografía se interese más por el cuerpo al revelarlo como un eje en torno al cual giran las más variadas manifestaciones sociales y políticas.

Las teorías de Butler han influido a grupos de geógrafos como por ejemplo CReAM Centro para la Investigación y Análisis de la Migración (Centre for Research and Analysis of Migration) quienes plantean la cuestión del género delimitada por el espacio corporal. Asimismo a bell hooks y la geógrafa social Gill Valentine, profesora en el Departamento de Geografía de la Universidad de Sheffield y co-autora de destacadas publicaciones como *Redes religiosas transnacionales: la sexualidad y las geometrías de cambio de poder de las transacciones de Comunión Anglicana (Transnational religious networks: sexuality and the changing power geometries of the Anglican Communion Transactions, 2013)*, que han problematizado sobre la

³⁵ BOURDIEU, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the judgement of Taste*, Routledge y Kegan Paul, Londres, 1984.

modificación del cuerpo. En apariencia el cuerpo y su relación con el espacio no son relevantes en el tema de la experiencia del espacio humano, sin embargo al concebir al cuerpo como frontera, este adquiere una importancia cardinal porque finalmente es a través del cuerpo que nos encontramos y relacionamos con los demás. Esto se ha mostrado en investigaciones geográficas como la de Gillian Rose, geógrafa feminista, que ha estudiado las diferentes formas en que las personas concebimos al cuerpo como un espacio en el que vivimos³⁶.

Si bien la relación cuerpo-espacio de Butler ha resultado interesante para algunos geógrafos, la sexualización del espacio ha sido uno de los conceptos butlerianos que han llamado más la atención. Un ejemplo de esto es el trabajo (1996) de los geógrafos Philip Lewis y Steve Pile (sobre el Carnaval de Rio de Janeiro en el que proponen que la actuación del cuerpo podría tener consecuencias en la forma de entender no solo la sexualidad sino también el espacio. En otras palabras, el espacio no es para ellos no existe antes de una manifestación social y por separado, sino que son las actuaciones corporales las que lo generan. De hecho, geógrafos como Thrift, han vinculado las ideas de Butler con las de Deleuze y Guattari para desarrollar más argumentos sobre la relación del cuerpo y el espacio, involucrando otras disciplinas como la danza y que el mismo Thrift define como “un ejemplo concentrado de la naturaleza expresiva de la materialización”³⁷.

Por otra parte el papel de la actuación corporal en la comprensión del espacio ha sido revisado en el año 2000 por geógrafas como Nicky Gregson y Gillian Rose interesadas en consumo y feminismo respectivamente. Ambas, en colaboración con voluntarios, han dirigido investigaciones, tanto institucionales, como independientes, como por ejemplo ventas ambulantes, reflexionando sobre los espacios alternativos de consumo. Propuestas que evidencian la complejidad y la inestabilidad de la idea de los espacios actuados, más allá de los límites originalmente establecidos por Butler.

³⁶ ROSE, Gillian, *Performing Space* en MASSEY, D., *Human Geography Today*, Polity, Cambridge, 1999, pp. 247-259.

³⁷ THRIFT, Nigel, *The still point: resistance, expressive embodiment and dance*, en PILE, S ; KEITH, M., *Geographies of Resistance*, Routledge, Londres, 1997, p. 125.

También Daniele Pario Perra, diseñador, artista e investigador, ha desarrollado proyectos como el de Gregson y Rose, como el llamado *Economic borders*. Esta propuesta se desarrolló en Sicilia con el objetivo de poner de manifiesto una manera diferente de usar el espacio, y se distingue por su carácter político al luchar por la ocupación temporal del espacio a través del comercio ambulante. Pario, a través de su proyecto, integrado por películas, fotografías y entrevistas está interesado en documentar especialmente la manera en que las relaciones sociales han dado lugar al comercio ambulante en Sicilia.

El ambulante es una forma de comercio que no es nueva. Quienes la practican, aunque no es una regla generalizada, se desplazan en sus vehículos de un barrio a otro y de una ciudad a otra. Los vehículos no tienen que ser precisamente motorizados, puede tratarse de triciclos o carritos que se dedican a la venta de todo tipo de mercancías, desde comida hasta las llamadas, en México, vulcanizadoras móviles. Sin duda, estas características de movilidad e inestabilidad ha generado polémica entre dos frentes principales, quienes están a favor de la ocupación temporal de los espacios, defendida por los ocupantes mismos y por organizaciones e investigadores interesados en estudiar las ocupaciones temporales del espacio como los cambios que tienen lugar en las ciudades y que señalan el rumbo que tomarán en el futuro y los nuevos retos a los que habrá que enfrentarse. El otro frente, el oficial y normalizante se inclina por la homogeneización del espacio y es apoyado principalmente por el gobierno.

Podría hablarse de un tercer frente, el ciudadano, quien más allá de la duración de toda investigación o de todo período de gobierno sufre o disfruta las actividades que se traslapan en el territorio que habita. También podría decirse que el ciudadano toma partido y se adhiere a uno de los dos frentes citados. Al final, el ciudadano es parte del espacio, lo transforma y es transformado por él. Sus acciones tienen consecuencias. Citando un ejemplo contundente, imaginemos por un instante al burócrata, un ciudadano de la misma nacionalidad que el autor de este trabajo, mexicano, que luego de terminar su trabajo que consistió en gestionar el mejoramiento de la imagen urbana de un sitio asegurándose de incluir luminarias suficientes para evitar todo uso

“inadecuado” del espacio y de coordinar acciones para eliminar la presencia del graffiti, sale a cenar con sus amigos a un puesto de tacos. ¿Podría acusársele de inconsistente por comer en un puesto de tacos si él mismo forma parte de una ciudad en transformación constante? ¿Podría acusársele de inconsistente por trabajar como burócrata? Podríamos pensar en el empleado de gobierno separado del ciudadano, aunque se trata de la misma persona. En todo caso, comprar comida en un puesto ambulante es, sin duda alguna, participar en la transformación de la ciudad, es un voto a favor de un uso alternativo del espacio que pone de manifiesto la necesidad de comer del ciudadano en ese sitio específico y que tiene consecuencias sobre el barrio y la ciudad en que se ubica. Es un voto a favor la creatividad latente en la ciudad.



Puesto de tacos, Salamanca, México, 2013.

Con todo, deben reconocerse los esfuerzos del frente normalizante a favor de la construcción de una mejor ciudad porque sus intenciones aparentan ser nobles, aunque en ocasiones son generadoras de segregación. Podemos citar otro ejemplo categórico vinculado con el uso del espacio, el transporte público en México. Una sección de las llamadas orugas o metro buses han sido marcadas para ser usadas exclusivamente por mujeres de cualquier edad para evitar las frecuentes muestras de tosquedad hacia ellas. La aplicación de este tipo de medidas se ha ampliado. En el caso particular del transporte público, no solo las compañías de autobuses urbanos sino las que ofrecen este servicio para comunicar a algunas de las ciudades más importantes ya están ofreciendo no una sección del autobús sino autobuses enteros solamente para mujeres con un horario específico. ¿En cuántas partes más debe segmentarse el metro bus? ¿Debe haber autobuses para ancianos? ¿Debe haber autobuses para personas con determinado peso? ¿Debe haber autobuses para personas con piel oscura? ¿Cómo definir el espacio del blindaje sin convertirlo en el espacio de la intolerancia?



Anuncio publicitario de la compañía Primera Plus. 2013.

Otros sectores de la población, a favor del desarrollo de la creatividad del frente homogeneizador en México liderado por el gobierno apoyan iniciativas de emprendedores y proyectos innovadores a pesar del carácter normalizador que los distingue. Un claro ejemplo de ello son las vulcanizadoras móviles mencionadas anteriormente. Se trata de una empresa apoyada financieramente por el gobierno que se dedica a reparar neumáticos en la ubicación del vehículo afectado. El dueño puede ponerse en contacto con la empresa por teléfono o por alguna red social y en poco tiempo, la vulcanizadora móvil reparará el daño. La polémica en este caso, está servida. Una empresa normalizada básicamente es aquella que paga los impuestos correspondientes por ofrecer un servicio determinado. Estos impuestos sirven para la construcción de infraestructura que beneficia al ciudadano. Si una llanta se daña por el mal estado del pavimento, los impuestos pagados por la compañía no habrán conseguido una infraestructura en buen estado y paradójicamente gracias a esto la vulcanizadora móvil conseguirá trabajo.

El comercio informal por su parte, se caracteriza por no pagar impuestos, su carácter efímero lo exime. A primera vista, esta forma de comercio tiene todo en su contra, pero entonces surge la pregunta ¿qué tipo de infraestructura se construye con los impuestos provenientes del comercio formal? Como decíamos, debemos reconocer los esfuerzos que se han hecho y los logros que se han alcanzado en infraestructura en diferentes sectores. Pero por otro lado observemos los varios cientos de elefantes blancos que el gobierno ha construido. En el área de las artes, específicamente, recién se

construyó un teatro de la ópera en León, México, donde no se cuenta con una compañía de ópera, y tampoco, con público para la ópera.



Teatro de la Ópera. León, México. 2012.

Hablar de ambulante es, en el caso específico de México, sinónimo de controversia. En lo que corresponde a los desplazamientos de los vendedores ambulantes no se puede dejar de mencionar la postura oficial que, hasta el momento, ha optado por reubicar a los comerciantes, los mercados al aire libre y tianguis en nuevas infraestructuras habilitadas para su uso por el gobierno. Las condiciones de estos inmuebles son buenas para el comercio, están techados, cuentan con servicios de estacionamiento, agua, drenaje y luz. Su ubicación podría no ser la mejor para atraer a los compradores, razón por la que los vendedores se muestran reacios a mudarse. Algunos tianguis han aceptado cambiarse después de semanas o meses de negociaciones, pero curiosamente, teniendo el edificio para establecerse, varios de ellos han decidido ocupar, permanente el estacionamiento con puestos armados con estructuras metálicas improvisadas y lonas, como es el caso de la Plaza del Comercio en Irapuato, Guanajuato, apodada “cibelitos” por los habitantes de la ciudad en referencia al Centro Comercial establecido más importante de la ciudad. Es sobresaliente el esfuerzo que los vendedores ambulantes hacen para lograr que cada puesto tenga las condiciones necesarias para funcionar estando al aire libre como se observa en los puestos de mascotas que no sólo tienen electricidad sino agua limpia para poner a la venta peces tropicales y tortugas. Ver peceras perfectamente montadas en un puesto de esta naturaleza es francamente impresionante. Probablemente el caso mexicano es uno de los mejores ejemplos del comercio ambulante como una de las ocupaciones temporales del espacio urbano que reclaman más fuertemente su derecho de existir como espacios que revelan las necesidades de algunos sectores de la población,

potenciando el uso del espacio de manera creativa y superando todo intento oficial de homogeneización de las ciudades.



Puestos ubicados en el estacionamiento de la Plaza del comercio. Irapuato, Gto., 2013.

También puede hablarse de ambulante a escalas diferentes porque no todos los vendedores que practican esta forma de comercio se mueven entre ciudades, de hecho, hay algunos que ni siquiera se mueven entre barrios y que permanentemente se ubican en una banqueta o en un espacio público como una plaza o parque y por otra parte existen los tianguis que se mueven entre ciudades en días establecidos. Esto implica también una escala en el tamaño de vehículos, cantidad de mercancía y volumen de ventas, pero en especial existe un problema indiscutiblemente ligado al ambulante, la corrupción, como han denunciado algunos columnistas del periódico mexicano *El Universal*³⁸. No es poco frecuente que los puestos que comercializan cualquier tipo de mercancía paguen a algún funcionario de gobierno por ocupar un lugar en la calle. Asegurar que el frente normalizador, es decir, el gobierno, es corrupto en todos sus niveles es imposible, pero es innegable que la postura oficial no es coherente con las evidencias que muestran nuestras ciudades, ricas en ocupaciones temporales.

Es justamente este perfil incierto y cambiante de la ciudad³⁹, lo que ha llevado a estudiarla como un cuerpo en sí mismo, como un ser vivo. El desorden que caracteriza a la ciudad es similar al que puede encontrarse en la naturaleza, y esto ha conducido a

³⁸ CASILLAS, Karla, “Corrupción en Metro cobija a ambulantes”, *El Universal*, México D.F., 2013. [Disponible en www.eluniversal.com.mx, último acceso 30/jun/2014, 09:30 hrs.]

³⁹ LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Infinito, Buenos Aires, 1959.

estudiarla a partir de una analogía como si se tratara de un organismo natural. La ciudad ha sido comparada por su carácter impreciso y efímero especialmente con agrupaciones de cuerpos como los corales o las colmena⁴⁰. Este tipo de conjuntos son relevantes para esta analogía porque destaca su comportamiento grupal sobre el individual y porque carecen de una jerarquía definida por las funciones que realizan los miembros que los conforman. Son grupos de elementos que se vinculan y se rigen por una organización flexible. De hecho Deleuze y Guattari han descrito a la ciudad como un “cuerpo sin órganos”⁴¹.

La ciudad es un cuerpo líquido que se encuentra en transformación según explica García Vázquez⁴². No está formada por partes con una forma definida que cumplen con una tarea establecida sino que es una combinación libre. Esto no quiere decir que la ciudad, como los organismos con los que se ha comparado, carezca de orden, sino que se trata de una estructura complicada debido a la gran flexibilidad que presenta. Esta estructura está compuesta, como propone García Vázquez, por articulaciones, recuperando un término médico, representado por el equipamiento urbano o edificios de uso público como bibliotecas públicas o aeropuertos. Esta propuesta tiene su base en el pensamiento, nuevamente, de Deleuze y Guattari, quienes explican que cuando uno de estos puntos de confluencia surge en la ciudad contemporánea, es capaz de atraer hacia sí flujos procedentes de otros puntos de la ciudad. Deleuze y Guattari llaman a este hecho cristalización porque comparan este tipo de estructuras con la del cristal. Cuando este sólido con átomos ordenados regularmente entra en contacto con materia sin una estructura ordenada, transmite su estructura a los átomos vecinos.

Como ejemplo de la cristalización, García Vázquez menciona la construcción de un conector de transporte público, que al reunir flujos de diferentes puntos de la ciudad, ocasiona el desarrollo de otros equipamientos urbanos como parques en una

⁴⁰ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos: *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*, GG, Barcelona, 2004, p. 130.

⁴¹ DELEUZE, Gilles: *Pourparlers: 1972-1990*, Minuit, París, 1990.

⁴² GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos: *Ciudad hojaldre..., op. cit.*, p. 131.

urbanización progresiva. Como tal, esta urbanización está en transformación permanente porque siempre hay nodos nuevos que generan nuevos flujos. De hecho, este teórico, siguiendo a Deleuze y Guattari, plantea a la ciudad como un rizoma⁴³.

La metáfora del rizoma nació de la comparación deleuziana de las ciudades contemporáneas con los tallos subterráneos estudiados en biología⁴⁴. Ambos producen brotes desde sus nodos, ambos crecen indefinidamente y ambos están formados por partes viejas y partes nuevas. Con el tiempo algunas partes viejas mueren, mientras que otras nuevas surgen. Así son las ciudades, sin límites definidos y anárquicas.

La ciudad no sólo puede compararse con organismos informes sino también con el cuerpo humano, comparación ésta originaria de Vitruvio, arquitecto romano que vivió en el siglo I a.C., quien a partir de las proporciones humanas desarrolló una manera nueva de proyectar edificios. Estos principios fueron aplicados a la ciudad pensando que garantizarían una estructura ordenada y desde entonces y hasta la modernidad se entendió al cuerpo humano y a su traducción en formas geométricas como sinónimo de perfección. De hecho, hasta antes del Renacimiento, el cuerpo era concebido como imagen de Dios. Esta comprensión del cuerpo ha cambiado en la época contemporánea, momento en que se ha eliminado cualquier relación del cuerpo con lo divino y se ha admitido que nada es absoluto. La perfección ha sido despojada de su dominio sobre las personas, afirma García Vázquez⁴⁵.

En occidente, la comprensión del cuerpo se caracterizó durante mucho tiempo por dogmas como la belleza y la salud. Un cuerpo feo o enfermo era indigno de servir como modelo a la arquitectura. El dolor se rechazó como si fuera un condición ajena a la vida humana y la falta de higiene se relacionó con la decadencia de la organización de la sociedad. Ya en el siglo XX, el arquitecto francés Le Corbusier decía que las casas antiguas podían enfermar a sus habitantes de tuberculosis. La salud era comparable al

⁴³ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix, *Capitalisme et schizophrénie, tomo 2 : Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 31.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix, *Capitalisme et schizophrénie...*, op. cit., p. 31.

⁴⁵ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos: *Ciudad hojaldre...*, op. cit., p. 132.

orden como ahora la enfermedad es equiparable a la complejidad. El pensamiento contemporáneo es diferente, destaca García Vázquez⁴⁶, ya no está interesado en la salud sino en la enfermedad. De la misma forma en que la enfermedad y el dolor nos hacen conscientes de nuestros cuerpos, quizá pensar en torno a la enfermedad nos ayude a comprender mejor los problemas de nuestras ciudades. El dolor, esta idea tan apreciada por el pensamiento contemporáneo, ha sido estudiado por ramas de la filosofía como la fenomenología, para explicar su carácter individual y cualitativo. Este ejemplo, ya clásico en la comprensión de esta disciplina se tocará con más detalle en el subcapítulo 2.3. de este trabajo, denominado fenomenología.

El enfoque de los siglos XX y XXI, sin embargo, coinciden en considerar la enfermedad y el dolor como indicadores de los conflictos de la ciudad. Sin embargo, podemos observar también que tienen una diferencia significativa: si la modernidad pretendía curar la ciudad, lo contemporáneo no aspira a ello porque ha identificado a la enfermedad como una de tipo crónico. La ciudad como cuerpo enfermo puede presentar, según García Vázquez, cuatro enfermedades. Una de ellas es el virus que provocó la disolución de la cohesión de la ciudad moderna. Este virus, comparable al del SIDA se introdujo en el conjunto de elementos que conforman la ciudad (y que contienen en sí mismos las pautas para el funcionamiento de las ciudades) y lo desordenó. La ciudad intenta recuperar el orden valiéndose de su elevada flexibilidad, trata de sobrevivir entre las vías públicas que la cruzan.

La anorexia y la bulimia son otras enfermedades que sufren las ciudades contemporáneas, especialmente las estadounidenses. La obstinación por la ligereza ha conducido a la anorexia⁴⁷, mientras que el fanatismo por la corpulencia ha guiado a la

⁴⁶ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos: *Ciudad hojaldre...*, *op. cit.*, pp. 133-134.

⁴⁷ “La anorexia se caracteriza por una gran reducción de la ingesta de alimentos indicada para el individuo en relación con su edad, estatura y necesidades vitales. Esta disminución no responde a una falta de apetito sino a una resistencia a comer, motivada por la preocupación excesiva por no subir de peso o por reducirlo.” WEISSBERG, Katia; QUESNEL GALVÁN, Leticia, *Guía de Trastornos Alimenticios*, Secretaría de Salud, México D.F., 2004, p. 10. Disponible en www.salud.gob.mx [Último acceso 30/jun/2013, 12:28 hrs.]

bulimia⁴⁸. La analogía entre estas enfermedades que afectan al cuerpo humano y los padecimientos que aquejan a nuestras ciudades actuales es pertinente si consideramos la comparación previa del cuerpo con la ciudad. Ambas afecciones están presentes al mismo tiempo en las ciudades dispersas. En ellas se observa anorexia en la baja densidad que caracteriza la periferia urbana y la bulimia en el uso de volúmenes inmensos según señala García Vázquez⁴⁹. Finalmente, la ciudad contemporánea sufre de psicoastenia⁵⁰. Muchas ciudades actuales están sin duda enfermas de psicoastenia, cuyo principal síntoma, urbanamente hablando, es la dispersión. Los límites de diferentes partes de la ciudad son cada vez más difíciles de distinguir.

A partir de la enfermedad, también podemos tomar consciencia de los problemas urbanos como la deformidad. El pensamiento moderno entendía la ciudad privilegiando los cuerpos perfectos, actualmente, el contemporáneo, lo hace favoreciendo el papel de los desproporcionados, en concordancia con la forma de la ciudad actual. La deformidad no debe concebirse como una monstruosidad sino como algo diferente que siempre ha estado presente en el cuerpo pero que brotó debido a una alteración. A la luz de este razonamiento podemos vislumbrar los hechos políticos, económicos o sociales como los agentes que han modificado el desarrollo de la ciudad. La forma de la ciudad es resultado de nuestro pensamiento. García Vázquez afirma que si los habitantes de una ciudad basan sus relaciones en la segregación como en el caso de la ciudad de Los Ángeles, la ciudad mutará y será imposible que llegue a ser continua y proporcionada⁵¹.

⁴⁸ “En la bulimia el consumo de alimento se hace en forma de atracón, durante el cual se ingiere una gran cantidad de alimento con la sensación de pérdida de control. Son episodios de voracidad que van seguidos de un fuerte sentimiento de culpa, por lo que se recurre a medidas compensatorias inadecuadas como la autoinducción del vómito, el consumo abusivo de laxantes, diuréticos o enemas, el ejercicio excesivo y el ayuno prolongado.” WEISSBERG, Katia; QUESNEL GALVÁN, Leticia, *Guía de Trastornos Alimenticios, Secretaría de Salud*, México D.F., 2004, p. 10. Disponible en www.salud.gob.mx [Último acceso 30/jun/2013, 12:28 hrs.]

⁴⁹ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos: *Ciudad hojaldre...*, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁰ Psicoastenia es “neurosis funcional marcada por etapas de miedo o ansiedad patológica, obsesiones, ideas fijas, tics, sensaciones de insuficiencia, autoacusación y sensaciones extrañas de rareza, irrealidad y despersonalización” Universidad de Salamanca, España, *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*. Disponible en <http://dicciomed.eusal.es> [Último acceso 30/jun/2014, 12:46 hrs.]. La psicoastenia puede generar que el paciente modifique la percepción de los límites de su cuerpo ocasionando que confunda a este último con aquello que lo rodea.

⁵¹ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos: *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*, GG, Barcelona, 2004, pp. 99-118.

Esta es otra idea que corrobora en un primer momento nuestra hipótesis según la cual las relaciones humanas deterioradas contribuyen de manera definitiva en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.

Entender a la ciudad a partir de la enfermedad representó un cambio significativo en la concepción del espacio urbano, pero también la manera en que se entiende la relación ciudadano-espacio ha contribuido enormemente a dicho cambio. En este sentido, debe reconocerse el trabajo de Manuel Castells, sociólogo español nacido en 1942, quien rodeado por el pensamiento moderno determinista de la segunda mitad del siglo XX (que afirmaba que el espacio establecía las vidas de quienes lo habitaban) propuso que el espacio era el reflejo de los procesos sociales y que la ciudad es “una unidad residencial de fuerza de trabajo, una unidad de consumo colectivo correspondiente más o menos a la organización diaria de una sección de fuerza de trabajo”⁵², en otras palabras, es consecuencia de las instalaciones que facilitan el consumo de mercancías, de la sociedad capitalista.

Todavía relacionando la ciudad y el cuerpo mencionaremos ahora a la filósofa y socióloga Gillian Rose, quien como hemos visto antes se interesó por cuestiones de género principalmente, aunque también lo hizo por el tema del cuerpo, fundamentalmente por uno de sus productos: la voz. Este hecho se puso de manifiesto en la representación que ella misma hizo, actuando como diferentes personajes, en el marco de un simposio llamado *Lugar, Espacio y Género* y que se basó en su artículo “Como si los espejos hubieran sangrado: vivienda masculina, teoría masculina y farsa feminista” (*As if mirrors had bled: Masculine Dwelling, Masculinist Theory and Feminist Masquerade*, 1996). Rose es una de las primeras teóricas que reconoció los planteamientos sobre la representación de Judith Butler. La idea de Rose es sencilla y es precisamente gracias a estas características que logró entender el espacio de forma diferente. El concepto de conciencia fue clave para poder llegar a tal comprensión porque las personas nos movemos en el espacio sin darnos cuenta de cómo lo hacemos. Ella en cambio, manteniendo plena conciencia de sus movimientos tomó el papel de

⁵² CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1976, p. 148.

diferentes personajes. Su trabajo en representación llevó además a una reflexión sobre el espacio real e imaginario como conceptos contrarios, lo cual relacionó con la actuación masculina.

El cuerpo es la frontera de las relaciones humanas, y como tal, desempeña un importante papel en la producción del espacio, a la vez que es producido por tal espacio. Es en este contexto que debemos citar al libro de Lefebvre *La Producción del Espacio* (*La production de l'espace*, 1974) que tenía como objetivo desarrollar una fenomenología del espacio, tema que se abordará en el capítulo 2 de este trabajo. Este libro hace un análisis del espacio desde 3 ejes, el espacio percibido, el concebido y el vivido. El espacio percibido se refiere a aquel de la perspectiva popular y perteneciente a la vida cotidiana. El concebido es el teórico y estudiado por diseñadores urbanos y especuladores. Y el vivido, es aquel que habita la persona en su imaginación y que tiene la capacidad, a diferencia de los otros, de modificar el equilibrio que existe entre el espacio percibido y el concebido. Este tercer eje abarca las prácticas espaciales clandestinas como los asentamientos de migrantes ilegales o las favelas.

El trabajo marxista de Henri Lefebvre se centró en investigar los procesos de urbanización y su relación con la vida cotidiana. Su postura consiste en afirmar que la principal defensa del desarrollo del capitalismo no es la historia sino la espacialidad, entendida como la manera en que el espacio y las relaciones sociales se construyen entre sí. Dice que a través de la identificación del espacio, de lo que pasa en él y del uso que se le da es que podemos encontrar sus incoherencias. Lefebvre ha influido fuertemente en el pensamiento de Edward Soja, quien en base a los argumentos del primero sobre los hechos sociales como un factor decisivo en la espacialidad, interpretó diferentes teorías analizadas por la geografía posmoderna. La postura de Lefebvre es importante para esta investigación por el vínculo que establece entre las relaciones sociales y el espacio, de lo cual podemos inferir además un nexo entre las relaciones sociales deterioradas y el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.

En el siglo XX el espacio fue tratado como si fuera estático, mientras que el tiempo fue sinónimo de razonamiento y riqueza. Soja quiso encontrar una contra-

corriente que se opusiera al pensamiento dominante, pero solamente encontró la dialéctica espacio-tiempo-social. La teoría social del espacio propuesta por Edward Soja está basada en tres puntos. El primero establece que el capitalismo se está reordenando de manera que el espacio resulta favorecido sobre el tiempo. El segundo dice que el espacio es un elemento de la vida social. Y el tercero afirma que la teoría social debe analizar formalmente el espacio y su relación con lo social. Su trabajo ha recibido la influencia de los geógrafos marxistas más destacados como Harvey, Smith y Massey, todos interesados en la espacialidad de la vida social y de acuerdo con el hecho de que las teorías sociales han subexplorado esta espacialidad, privilegiando al tiempo y a la historia. Soja no pelea un lugar para la espacialidad, sino el lugar central en las teorías sociales. Mientras tanto, la geografía posmoderna buscó enlistar a más pensadores en la contra-corriente, a todos aquellos interesados en poner en el centro de sus argumentos a la espacialidad entre los que destacaban Foucault y Lefebvre.

En materia de producción de espacio, también hay que subrayar la propuesta del geógrafo Neil Smith, quien defiende que el espacio es producto de las relaciones sociales y no un mero contenedor. En su libro *Desarrollo desigual (Uneven development, 1984)*, el autor consolidó su argumento en base a lo absoluto y relativo. Hasta hace poco, como afirma Hubbard, la producción espacial era entendida por la mayoría de sus estudiosos como absoluta, el espacio era un vacío por llenar y trataban de buscarse patrones que explicaran los recorridos generados por hechos como las migraciones. La concepción de Smith estaba fundada en que hechos sociales y políticos diferentes generan espacios diferentes y en que estos espacios pueden “contestarles” al imitarlos o modificarlos. Además, declara que el espacio relativo no es pre-existente, lo cual significa que su forma no puede establecerse antes del acaecimiento de un hecho social.

La relación del cuerpo con el espacio no ha sido estudiada solamente desde la geografía y la filosofía sino también desde la arquitectura. El arquitecto Alberto Pérez-Gómez ha explicado tal relación a partir de la concepción griega del espacio de la

arquitectura en la que el mundo mítico se caracteriza por la ausencia de la conciencia de un término que definiera el espacio y por la presencia de dos dioses, Hestia y Hermes⁵³ y justifica su opinión en la observación de Jean-Pierre Vernant, filósofo e historiador francés, quien subraya que en la base de la estatua del Zeus de Olimpia aparecían seis parejas divinas, todas ellas vinculadas a una serie de antepasados con excepción de los dos mencionados, que se incluyen solamente como una representación del espacio y del movimiento (o tiempo). Pérez-Gómez señala a Hestia como la diosa de las cualidades del espacio interior como la domesticidad, la feminidad, la oscuridad y la tierra y a Hermes, como el dios de las cualidades del espacio externo tales como el umbral, la masculinidad, la luz y el cielo.

En la antigua Grecia el ritual era una construcción cultural de tipo participativo que servía para organizar la naturaleza y cita a Aristóteles, que asevera que tragedia y comedia nacieron con la ceremonia de primavera dedicada a Dionisio llamada *dithyramb* o “salto”. Pérez-Gómez explica cómo las tragedias no eran representadas en el escenario sino en la orquesta cuyo nombre proviene de *chorus* o danza grupal. Se creía que este ritual tenía un efecto catártico, de purificación o curación, y también mimético, aunque no con una connotación de imitación sino de expresión corporal para reconocer su ubicación entre el ser y el Devenir.

Pérez-Gómez ejemplifica sus teorías con dos de los encargos más importantes del considerado primer arquitecto occidental, Daedalus: el diseño del laberinto donde, según el relato, el rey Minos encerró al Minotauro y de una de las plataformas de danza en Knossos. Ambos proyectos tenían en común la presencia simultánea de Hermes y Hestia, tiempo y espacio. De hecho, Pérez-Gómez describe al laberinto como “una coreografía congelada que permanece presente pero invisible en la orquesta del teatro griego”⁵⁴. Este historiador mexicano de la arquitectura y difusor de la fenomenología en

⁵³ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation*, en HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto: *Cuestiones de Percepción: Fenomenología de la Arquitectura*. a+u Publishing, Tokio, 1994, p. 13.

⁵⁴ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *The Space of Architecture...*, *op. cit.*, p. 17.

arquitectura, señala la aportación que Platón hace del término *Chora*⁵⁵ que significa espacio, lugar: receptáculo, espacio abstracto y lugar cósmico. Platón identifica dicho recipiente con el espacio del caos, de hecho, Pérez-Gómez asocia el término con *Chaos*, el cual tiene la misma connotación de vacío, abertura o abismo. *Chora* es, entendido más claramente en los años noventa por Pérez-Gómez así:

“[...] simultáneamente el trabajo y el espacio, su tierra o iluminación; es lo que es develado, la verdad encarnada por el arte, y el espacio entre la palabra y la experiencia. Es ambos, un espacio para contemplación y un tiempo establecido para participación, un espacio de reconocimiento. Es mi opinión que en este entendimiento liminal de la arquitectura como un espacio para la danza, como un lugar para la motilidad que distingue a los seres humanos de otros animales, como una coreo-grafía tejida por un lenguaje en una forma narrativa, encontramos el siempre-presente origen del trabajo de la arquitectura, una aproximación de su significado invisible”⁵⁶.

En un contexto más arquitectónico no podemos dejar de mencionar a Michel de Certeau, quien establece una diferencia importante en relación a los términos de lugar y espacio que influyó en arquitectos como Ballantyne y Saldarriaga Roa. De Certeau define el lugar como una obra no participada por un usuario y espacio como un lugar descubierto a través de la experiencia del usuario⁵⁷. Ballantyne retomó estas ideas al referirse a la manera en la que personas de diferentes culturas que visitan un lugar y

⁵⁵ Platón propone la noción de *Chora* como la materia del mundo, el elemento del que humanos y naturaleza estamos hechos, como un receptáculo, la “nodriza” de todo Devenir y cambio, un material plástico sobre el que son grabadas impresiones e incluso la sustancia de las artesanías humanas, una brecha vacía, el significado de la arquitectura. Cree que esta materia prima no tiene carácter definido y la sitúa por encima de los cuatro elementos – fuego, agua, aire, tierra – que según él, indican diferencias de cualidad y no de sustancia. Incluso con una metáfora del nacimiento presenta al receptáculo como madre, al Ser como el padre y a lo que engendran como Devenir, comparando el papel de cada uno según la concepción genética errónea que se tenía en ese momento según la cual los rasgos biológicos eran un atributo exclusivo del padre. PLATÓN, *Timaeus and Critias*, tr. por H.D.P. Lee, Cambridge, Hardmonsworth, 1965, pp. 66-71.

⁵⁶ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *The Space of Architecture...*, op. cit., pp. 18-19.

⁵⁷ DE CERTEAU, Michel, *The Practice of everyday life*, tr. por Steven Rendall, University of California Press, Berkeley, 1984, pp. 117-130.

experimentan diferentes espacios. Esta diversidad de lecturas de un mismo lugar fue llamada *heterotopía* por Michel Foucault⁵⁸.

Finalmente, y revisando las concepciones de lugar y espacio más valoradas en la posmodernidad tanto en geografía como en arquitectura, apuntamos específicamente las opiniones de Doreen Massey y Andrew Ballantyne respectivamente, para apreciar posturas contrarias. Para la geógrafa Massey el lugar es lo que para el arquitecto Ballantyne es el espacio y lo que para Ballantyne es el lugar es para Massey el espacio. De hecho, libros de geografía sobre el espacio como *Key thinkers on Space* omiten por completo las aportaciones de Michel de Certeau, mientras que libros de arquitectura como *La arquitectura como experiencia* excluyen figuras clave como Yi Fu Tuan o la misma Doreen Massey.

Desde luego no es posible generalizar y decir que todos los geógrafos y arquitectos opinan exactamente lo contrario sobre el tema que se está estudiando, pero sí hay algo que los dos tienen en común, el interés por caracterizar y definir exactamente estos términos. En este punto, arquitectura y geografía diluyen sus fronteras y pareciera que debe uno decidir por una de las dos. Sin embargo hay una diferencia. La geografía analiza y la arquitectura proyecta, la geografía estudia las relaciones de las personas con su entorno y la arquitectura imagina como podrían ser esas relaciones. No se trata de escoger una u otra disciplina, la combinación de ambas es necesaria, para analizar y planear las relaciones de las personas con su entorno.

Recapitulando podemos afirmar que además del marco teórico que hemos establecido en relación al espacio y el lugar y el papel que estos términos desempeñan tanto para la arquitectura como para la geografía, debemos concluir que algunos autores nos han permitido vislumbrar en esta investigación un primer indicio de que nuestra primera hipótesis -aquella que afirma que las relaciones humanas deterioradas son un

⁵⁸ FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres. Hétérotopies*, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, Paris, 1984, pp. 46-49.

elemento fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano- tiene razones importantes para ser investigada.

El razonamiento más elocuente al respecto que hasta ahora hemos mencionado es el expuesto por García Vázquez según el cual, la presencia de segregación en una sociedad tendrá como resultado una ciudad sin continuidad. También hemos incluido, con una pieza de Joaquín Torres, un indicativo de que existe un grupo de obras de arte que reflexionan sobre la experiencia del espacio humano, y específicamente sobre las relaciones humanas deterioradas y el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano al abordarse una oposición de valores, los occidentales y los orientales. Más adelante en este trabajo las opiniones de otros autores confirmarán si estos primeros indicios son coherentes y si nuestra hipótesis es fehaciente.

CAPÍTULO 2. EXPERIENCIA, ESPACIO HUMANO Y FENOMENOLOGÍA: EL CASO MEXICANO.

Este segundo apartado abarca una aproximación al concepto de experiencia desde la psicología, la filosofía y la arquitectura. Se incluyen las tipologías de la experiencia propuestas desde la fenomenología, la psicología humanista, la arquitectura y la filosofía racionalista. Se hace énfasis en los autores pertenecientes a la fenomenología. Analizamos además algunos de los conceptos propuestos por Lester Embree y que consideramos fundamentales para una comprensión de la experiencia desde la fenomenología como son los procesos intencivos, los objetos, la observación. Paralelamente se presenta una contextualización de los principios filosóficos estudiados en la obra de artistas interesados en reflexionar sobre la experiencia de diferentes maneras como Matta Clark y sus intervenciones arquitectónicas, como Felix González Torres y sus instalaciones o como René Magritte y sus pinturas surrealistas. Más adelante se aborda específicamente la experiencia del espacio humano a partir de la arquitectura, iniciando en el racionalismo con autores como Bruno Zevi y culminando con la urbanista Dana Arnold. Finalmente se aborda la fenomenología comenzando con su definición más ortodoxa, la propuesta por Edmund Husserl, continuando con la interpretación apegada a la misma rama y terminando con Embree y el término “intencividad” que es central en su propuesta y que retomó de Dorion Cairns.

Igualmente se muestran los momentos en que una serie de autores se han interesado en el estudio de la fenomenología, mismos que hemos decidido destacar porque comprenden o excluyen alguna reflexión sobre fenomenología del espacio humano. Nos referimos a Steven Holl, Jahani Pallasmaa y Alberto Pérez-Gómez (1997); Alberto Saldarriaga Roa (2002); y Antonio Ziri3n Quijano (2003). Se enfatiza el 3ltimo para presentar un panorama del acercamiento que se ha tenido a la fenomenología en M3xico entre 1932 y 2003 y para conocer el inter3s que ha despertado la experiencia del espacio humano desde esta disciplina en este pa3s. Este cap3tulo presenta un marco te3rico sobre la experiencia, en base al cual poder elaborar un discurso que nos permita sostener nuestra tesis firmemente despu3s. Sin embargo, contiene al igual que el primer

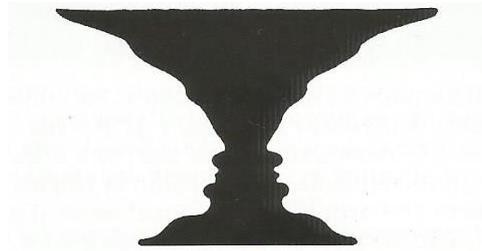
capítulo, sospechas que nos permiten distinguir que las hipótesis que hemos elaborado son probables. Encontraremos que los autores que han estudiado la experiencia han propuesto diferentes tipologías, a partir de lo cual podemos entrever, aunque aún algo lejana, la corroboración de nuestra primera hipótesis, diferentes deterioros de las relaciones humanas han conducido a diferentes clases de empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. También se identifican puntualmente algunas obras de arte que reflexionan explícita o implícitamente sobre la experiencia, que aunque no es aquella del espacio humano, nos da elementos para creer que es posible identificar un conjunto de prácticas artísticas que reflexionen sobre ella.

2.1. La experiencia.

El término “experiencia” no ha sido definido de manera explícita en textos en que su estudio es fundamental, lo cual es hasta cierto punto sorprendente. El *Breve diccionario analítico de términos Husserlianos* (2010) de Antonio Ziri3n por ejemplo no incluye la palabra y *Análisis reflexivo* (2003) de Lester Embree tampoco la define expresamente. A pesar de esto y aunque por el momento abordaremos a la experiencia como concepto general y no desde una perspectiva, como podría ser la espacial, hemos incluido en seguida algunas nociones sobre el origen y definici3n del vocablo.

La experiencia de la arquitectura (*Om at opleve arkitektur*, 1959) de Steen Eiler Rasmussen es ya un texto obligado para quien est3 interesado en este tema. En una secci3n de notas personales incluidas por el autor se plantea a la experiencia como un fen3meno íntimamente relacionado con la percepci3n, lo cual se argumenta aproximándose a la palabra de origen danés *oplevelse* que significa experiencia o percepci3n. El término fue empleado por primera vez, según Rasmussen, en un contexto relacionado con la percepci3n formal en 1915 por el danés Edgar Rubin en su tesis *Figuras percibidas visualmente: estudios y análisis psicol3gicos*, la cual se centra en la percepci3n de la figura y el fondo y en la que desarroll3 una colecci3n de formas bidimensionales entre las que destaca el Jarr3n de Rubin. Su obra influy3 fuertemente

en la Psicología de la Gestalt, en la que se retomaron los términos que empleó, aunque este psicólogo no perteneció al movimiento.



Steen E. Rasmussen, ilustración de la percepción confusa entre figura y fondo, 2004.

Por su parte, el acercamiento que Alberto Saldarriaga hace a la experiencia en su libro *La arquitectura como experiencia* (2002) es abierto. Es sencillo notar esto en el contenido del primer capítulo en el que se incluye una sección dedicada a John Dewey, filósofo de cepa positivista, y enseguida otra a la fenomenología. Tomando en cuenta que la naturaleza general del libro tiene una tendencia fenomenológica debido al tema central, que es la arquitectura, la inclusión del pensamiento de Dewey en el libro revela el interés del autor por el pensamiento de Dewey. De hecho, la huella de este filósofo en Saldarriaga es tan profunda que reconoce que el título de su libro *La arquitectura como experiencia* procede de *El arte como experiencia* (*Art as experience*, 1935).

En su reseña sobre Dewey, Saldarriaga destaca dos aportaciones de este autor. En la primera, Dewey señala que un rasgo de la experiencia es la vitalidad, lo cual se refiere a que la experiencia no se desarrolla en aislamiento sino en un intercambio con lo que nos rodea. Este intercambio denota para Dewey que toda la experiencia humana contiene una experiencia estética latente, de ahí su comprensión de la experiencia como arte en germen. La segunda aportación de Dewey según Saldarriaga es su descripción de la forma de la experiencia. El autor asegura que la experiencia es integral y de organización dinámica. Integral porque no es posible dividirla en las partes que la componen y que, propone Dewey, son tres, la práctica que radica en la interacción sujetos-objetos, la intelectual que da nombre al significado de esa experiencia y la emocional que unifica estas partes. Por otro lado, la experiencia es de organización dinámica porque tiene inicio, desarrollo y final en el tiempo.

En lo que se refiere a la estética de lo cotidiano y la estética del arte, Saldarriaga acusa a Dewey de conferirle menos importancia a lo cotidiano y centrarse en lo artístico, aunque reconoce como sugestiva y posible de trasladar a la arquitectura su consideración de la experiencia como “arte en germen”. La experiencia estética está presente implícitamente en la experiencia humana, más aún, una expansión de los rasgos creativos existentes en lo cotidiano es posible. Así, Saldarriaga finaliza su exposición sobre el tema concluyendo que “La experiencia no siempre es de orden artístico”⁵⁹.

Hablar del concepto de experiencia supone revisar algunas de sus taxonomías. Intelectuales procedentes de las disciplinas más variadas como la filosofía, la arquitectura y la psicología han propuesto clasificaciones que hacen énfasis en particularidades diferentes de la experiencia. Estudiar dichas clasificaciones, de origen y enfoque tan variado, enriquece nuestra idea de experiencia y nos lleva a entenderla mejor, además, nos acerca a la corroboración de nuestra primer hipótesis.

Mencionaremos primero la taxonomía planteada por Antonio Ziri3n, destacado filósofo mexicano, que si bien es muy general, su importancia radica en el rasgo de la experiencia en que se concentra. 3l explica que “[...] hay, pues, experiencia individual (la experiencia com3nmente aceptada, llamada experiencia natural o sensible) y tambi3n experiencia universal (concepto que entra3a, por ende, una ampliaci3n del concepto com3n de experiencia)”⁶⁰. Su inter3s est3 centrado en la escala de la experiencia, lo cual llama la atenci3n por su correspondencia con la importancia que algunos ge3grafos han dado al estudio de este atributo, aunque en materia de espacio, como ya se revis3 en el cap3tulo anterior.

⁵⁹ SALDARRIAGA ROA, Alberto, *La arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*, Villegas Editores, Bogot3, 2002, p. 54.

⁶⁰ZIRI3N QUIJANO, Antonio, *Breve diccionario anal3tico de conceptos husserlianos*, UNAM, M3xico, 1990, p. 25.

Procedente del medio de la psicología, Abraham Maslow, propone un tipo específico de experiencia que considera clave para aproximarse a la creatividad, aquel de experiencia-cumbre. Dos características de esta clase de experiencia específica son la fascinación por el objeto percibido y el desprendimiento del espacio y tiempo. El pensamiento de Maslow supone que todas las experiencias que tenemos son agradables, lo cual es difícil de admitir. No obstante su planteamiento resulta interesante porque con toda seguridad, al tener una experiencia, algo ha llamado nuestra atención en algún momento hasta el punto en que nos separamos del espacio y tiempo que ocupamos. Este autor distingue trece condiciones en una experiencia-cumbre:

1. El abandono del pasado y del futuro por la inmersión en el presente.
2. La inocencia, entendida como la receptividad alerta y libre de expectativas o dogmas.
3. El estrechamiento de la conciencia por su concentración en el objeto de atención.
4. La pérdida del ego y de la autoconciencia por su fusión con el objeto de atención o, en otros casos, la inhibición autocrítica del ego observador que inhibe temporalmente el flujo creativo.
5. La desaparición de temores y ansiedades y el incremento de la confianza.
6. La disminución de las defensas e inhibiciones.
7. La aceptación como actitud positiva.
8. El respeto por el objeto de atención y su derecho a ser.
9. La integración del ser, su unificación al servicio del objeto de atención.
10. La recuperación de aspectos del inconsciente y del preconscious.
11. El predominio de la percepción estética, más placentera, sobre la abstracción, más activa y selectiva.
12. Una completa espontaneidad que permite el libre flujo de las capacidades creativas.

13. La completa expresividad y fusión de la persona con el mundo, naturalmente, sin esfuerzo.⁶¹

Según Saldarriaga Roa, de filiación arquitectónica, solamente se toma conciencia de la experiencia en momentos especiales. De acuerdo a esto, indica que hay dos tipos de experiencia de la arquitectura, una distraída y otra atenta. La primera es la que vivimos cotidianamente y que no necesita una destreza especial. En la segunda la mente se dispone a apreciar un lugar. En la experiencia distraída hay placer o displacer sin destacar, mientras que en la experiencia atenta este agrado o desagrado sobresale. Además propone dos tipos de experiencia adicionales. Denominó a un primer tipo como experiencia creativa, la cual está relacionada con la creación en arquitectura y no con la vivencia del habitante. El mismo autor la ha definido como el trayecto entre un punto de inicio y otro de término, como el recorrido entre una pregunta y una respuesta. Su postura se opone al pensamiento optimista de Maslow, según el cual, como ya se mencionaba, toda experiencia es placentera.

Un segundo tipo señalado por Saldarriaga nace de la poética de la arquitectura. Destaca que no se trata de una poética sino de muchas porque cada mirada es diferente y que por eso no se puede hablar de una sola experiencia, sino de las experiencias poéticas de la arquitectura. Argumenta que no es posible estandarizar o legislar la experiencia poética al estar soportada por la sensibilidad. El elemento fundamental de la experiencia poética, según dice, es la significación de la arquitectura porque el arquitecto confiere símbolos a su creación. De lograrse la interpretación de la arquitectura, según expone, no se realizará de ella una lectura única sino múltiple. Cabe destacar que a pesar de sus orígenes formativos tan disímiles, Saldarriaga y Lindón, como se verá en el capítulo 3, subrayan el papel de la mirada como fundamental en la experiencia del espacio.

⁶¹ MASLOW, Abraham, *The farthest reaches of human mind*, Penguin Books, Hammondsworth, 1971, pp. 65-72.

En este punto valdría la pena subrayar el pensamiento de Saldarriaga que nos recuerda que los motivos por los que la experiencia es el centro de interés para la fenomenología son múltiples, como múltiples son las visiones de quienes viven un mismo espacio. Por otra parte cabe citar a Saldarriaga cuando dice que “La experiencia poética de la casa se alcanza plenamente al vivirla. La casa vacía carece de sentido.”⁶², afirmación esta que soportaría la idea de que las relaciones humanas son un elemento fundamental en la configuración de la experiencia del espacio. Sin embargo, solamente es capaz de levantar la sospecha, planteada en la primera hipótesis de esta investigación, de que las relaciones humanas son un elemento fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.

Saldarriaga también expone que “La ciudad ofrece incontables experiencias poéticas, unas de ellas con sus habitantes presentes, otras cuando las calles están vacías o sumidas en la niebla.”⁶³. En otras palabras, desde la óptica de dicho autor, mientras una persona se relacione con el espacio se generará una experiencia, misma que será de distinta índole si el espacio es ocupado adicionalmente por otras personas. Las dos experiencias son importantes por la simple presencia de una persona para Saldarriaga, pero según Bourriaud, como veremos, cuando se genera una relación persona-entorno y además una relación persona-persona la experiencia se enriquece porque tiene otro elemento que la compone y que además no es uno cualquiera sino un ingrediente humano.

También desde la filosofía y más específicamente desde la fenomenología Lester Embree distingue dos formas de experiencia, la directa y la indirecta⁶⁴. Sobre la directa Embree concluye que es aquella en la que no tienen lugar representaciones sino solamente los objetos, ya sean reales o ideales. Los objetos reales se distinguen por estar ubicados en el tiempo, lo cual significa para él que es posible encontrarlos en presente, pasado y futuro, es decir, percibirlos, recordarlos y esperarlos. Sobre los objetos reales, Embree distingue una clasificación, la cual debe mencionarse para entender su

⁶² SALDARRIAGA ROA, Alberto, *La arquitectura como experiencia...*, op. cit., p. 293.

⁶³ SALDARRIAGA ROA, Alberto, *La arquitectura como experiencia...*, op. cit., p. 293.

⁶⁴ EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo...*, op. cit., p. 337.

planteamiento sobre la manera de experienciarlos. Un tipo de objeto real son los objetos físicos, los cuales están relacionados con otros objetos físicos en el espacio y en el tiempo. Sin embargo, los objetos físicos no son los únicos objetos reales. De hecho, Embree subraya al fisicalismo como un error por su creencia de que los únicos objetos reales son los físicos. Este razonamiento plantea que sólo puede creerse en los objetos que pueden ubicarse en el tiempo y el espacio y que hayan sido originados por una causa, lo cual es criticado por Embree. Para sustentar su apreciación de este razonamiento, el autor distingue que los objetos reales pueden ser inanimados o animados y destaca los rasgos que los distinguen. Los inanimados sólo poseen un componente físico mientras que los animados, aunque no todos, tienen también un componente psíquico. Las personas somos objetos animados con un componente psíquico innegable, con lo cual Embree comprueba que el hecho de no poder ver la mente no significa que no esté ahí.

Otro ejemplo lúcido con el que Embree se opone al fisicalismo es el de los sentimientos. Explica que la angustia, por ejemplo, no está localizada espacialmente, pero esto no significa que no exista. Menciona que los artistas la han ubicado en el pecho, pero que no es visible. Sin duda podemos percibir sus efectos sobre el cuerpo y medirlos, como la aceleración de los latidos del corazón, podemos entender que la angustia es su causa, pero no podemos verla, no podemos percibirla con los sentimientos⁶⁵.

Nuestra mente tiene una relación directa, tanto de causa como de tiempo con nuestro cuerpo y una indirecta con el espacio. Retomando el ejemplo anterior sobre el sentimiento de la angustia, cierto hecho modifica el comportamiento de nuestro cuerpo y causa que en determinado momento el ritmo cardíaco se acelere. El uso del término indirecto se refiere aquí a que el proceso que tiene lugar para generar consecuencias en

⁶⁵ EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo...*, *op. cit.*, pp. 341-343.

el cuerpo no se puede detectar tan rápido como los efectos mismos, al menos no sin los aparatos necesarios. Así, Embree considera que debido a estas relaciones de causa y tiempo que la mente mantiene dentro y fuera del cuerpo, esta debe ser considerada como una parte de la naturaleza, como se aprecia en el esquema que se observa a continuación. Pero, al contrario de los razonamientos fisicalistas, el autor cree que la mente no debe estar ubicada en el espacio para ser real, le basta localizarse en el tiempo. Son las relaciones de tiempo y causa -que la mente sostiene con los objetos físicos- las que hacen que la misma sea parte de la naturaleza.

Objetos	Ideales		
	Reales (temporales)	Culturales	
		Naturalistas (causales y temporales)	Psíquicos (motivacionales y temporales)
		Físicos (espaciales, temporales y causales)	

Lester Embree, Tabla de tipología de objetos, 2003.

Aunque puede parecer que la inclusión de los objetos psíquicos en la categoría de los objetos naturalistas no es de importancia para este trabajo, sí adquiere relevancia, al mantener relaciones causales y temporales y por lo tanto intentivas, es decir, dirigidas a objetos. Además de clasificarlos en esta categoría, Embree se refiere, como otros fenomenólogos, a su causación como motivación, término también incluido en el cuadro anterior y que se refiere a la percepción de algo que lo lleva a uno a ejecutar una acción. Llama la atención que el autor no encuentra un ejemplo de la motivación de los objetos psíquicos, como él mismo reconoce, sin embargo ilustra la motivación entre el percibir y el querer con el momento en que se siente una corriente de aire frío, lo cual motiva a quien la siente a cerrar la ventana.

Una vez definidos los objetos físicos y psíquicos y sus rasgos, debemos hablar sobre su localización en el tiempo. Como mencionábamos anteriormente, los objetos reales, tanto físicos como psíquicos, pueden ubicarse en el pasado, presente o futuro. Nuestra experiencia de estos objetos es compleja. En presente, si nos limitamos a

percibir captaremos solamente los objetos físicos, pero si reflexionamos sobre ello llevamos a cabo una abstracción. Se puede reflexionar sobre todos, sobre el objeto, sobre el hecho de percibir sin reflexionar y sobre el reflexionar sobre el percibir, en una especie de reflexión sobre la reflexión que puede tener lugar simultáneamente o en tiempos diferentes. En pasado podemos recordar un evento. No solo como fue percibido antes sino que también podemos reflexionar en la memoria sobre él. En futuro, podemos esperar una percepción de un evento y vivenciar después la percepción esperada mientras ocurre. Además de estas reflexiones sobre lo que fue, es ó será percibido, es posible reflexionar sobre los movimientos corporales implicados, algunos de los cuales son inconscientes, por ejemplo el ingerir comida, y otros son convertidos en acciones al querer realizarlos conscientemente.

De esta manera, Embree sostiene su postura frente a los objetos reales como aquellos localizados en el tiempo suponiendo que cierto evento existe en el presente y que un evento del pasado nunca ocurrió y otro del futuro todavía no pasa. El hecho de que un evento que se esperaba que sucediera no haya pasado no significa que no podamos recordar lo que esperábamos que ocurriera. Lo relevante, en todo caso es que el recuerdo y la expectativa son experiencias que se pueden tener de manera directa. No recordamos o esperamos una representación de un evento sino al evento mismo, es decir, “no hay en general representaciones entre estas experiencias y sus objetos”⁶⁶. De la misma manera, no hay representaciones cuando percibimos. No hay ninguna imagen entre los objetos que percibimos y la percepción.

Una vez establecida la clasificación de objetos propuesta por Embree estamos en posibilidad de destacar a los encuentros intencivos como uno de ellos. Estos encuentros no están localizados en el espacio y sin embargo pueden orientarse a objetos lejanos en el espacio y el tiempo. Dichos objetos guardan una relación espacial con la experiencia porque necesitan una referencia en el espacio de la cual estar cerca o lejos. Para ilustrar

⁶⁶ EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo...*, *op. cit.*, p. 353.

esto, el autor sugiere el ejemplo del ojo que ve un objeto. El proceso intencional que se lleva a cabo es un objeto real, pero no es un objeto físico porque es intangible. Alguien que esté a favor del fisicalismo afirmaría que la percepción ocurre desde el ojo hasta el objeto, pero los procesos intencionales no se extienden así.

La definición de “intencionalidad” se expondrá oportunamente en la sección dedicada a la fenomenología en este trabajo. Por ahora, basta decir que este término se refiere a un proceso subjetivo dirigido a objetos. Embree distingue dos tipos de intencionalidad que son opuestas, la “seria” y la “ficta”. Para abordar la diferencia es importante hablar de la figuración. Este término, que explicaremos brevemente en unas líneas, y otros, forman parte del léxico fenomenológico que Embree desarrolla a lo largo de su exposición en *Análisis reflexivo*.

Los términos “serio” y “ficto” fueron empleados originalmente por Embree para referirse a la observación. Más adelante fueron retomados por él mismo para hablar de la “intencionalidad”. Sobre la observación “seria”, el autor expone que tiene sentido estrecho y que en ella no imaginamos el objeto. Una acepción más amplia implicaría entender a la observación más allá de la percepción “seria”, complementándola con, por ejemplo, el recuerdo, el cual nos permite ver no lo que está ocurriendo ahora sino lo que pasó antes y que percibimos antes y que recordamos en el presente. Sobre la rememoración y la percepción, Embree dice que pueden llegar a entrar en conflicto cuando una es tan clara como la otra y, finalmente, una de las dos tendrá un peso mayor. Si comparamos lo que percibimos y lo que recordamos y, por ejemplo, no nos damos cuenta de un cambio en el estado de un objeto, aunque lo recordemos claramente, si lo percibimos con tal cambio efectuado, tal percepción del presente tendría más importancia que el recuerdo del que podemos no estar seguros.

Otro tipo de observación es la ficción o figuración según Embree. Este filósofo admite que figuración es sinónimo de imaginación, y sin embargo considera que “imaginación” debería ser evitado en la fenomenología porque implica una imagen, lo cual no es siempre así. Es posible simular que se percibe algo sin abarcar una imagen o representación. Para aclarar esto Embree sugiere figurarse dos objetos, un pájaro y la

fotografía de un pájaro. El pájaro figurado ocupa el lugar del pájaro mismo, en cambio en la figuración de la fotografía del pájaro, la imagen está en el lugar del pájaro y es plana, pero también podría ser tridimensional. En otras palabras, figuración es “imaginación sin imágenes”⁶⁷. Otros términos derivados de esta idea y también muy usados por el autor son “ficción” y “ficto”. Sin duda es difícil acostumbrarse a usar “figurarse” en lugar de “imaginarse”, una palabra muy empleada actualmente en México⁶⁸, lo cual podría ser un reflejo de nuestra forma de pensar en la que las representaciones han adquirido una importancia mayor a lo real. Llama la atención cómo el término “figurarse” era hasta hace relativamente poco empleado cotidianamente en este país y la rapidez con que ha sido sustituido por el “imaginarse”. Su uso, sin embargo, se ha conservado, especialmente en las comunidades más pequeñas. Más allá de su uso en fenomenología, quizá sea momento de cambiar nuestra forma de pensar y esto se vea reflejado en nuestra manera de hablar, o quizá sea el momento de cambiar nuestro léxico para modificar nuestra forma de pensar. El mismo Embree reflexiona sobre esto y se pregunta ¿qué pasaría si lo que pensamos estuviera controlado por lo que decimos?

Para cerrar el tema de la observación y su clasificación en “seria” y “ficta”, Embree se pregunta ¿qué tipo de observación debe preferirse? La respuesta, como él propone, no debe ser absoluta. Todo depende del fin que se persigue, aunque siempre debe tenerse presente que la meta de la observación es expresar el conocimiento a través del lenguaje. Siendo así, si se desea expresar lo que sucedió en la realidad, la observación “seria” es la mejor. En cambio, si se quiere saber lo que es posible, o imposible, la mejor opción es la observación “ficta”. Cabe señalar que sostener una observación “ficta” no significa rechazar la observación “seria”, sino aceptar la realidad y cuestionarse si sería posible que esa realidad fuera de otra manera, lo cual, de ser afirmativo, nos lleva a la posibilidad, o si es negativo, a la imposibilidad del planteamiento. Como se mencionó anteriormente, Embree empleó los términos “seria” y “ficta” para referirse a la observación como una fase previa a la experiencia. Es

⁶⁷ EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo...*, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁸ El sitio www.lexicoon.org [última consulta: 10/ene/15, 20:20 hrs.] muestra a México como el tercer país que más emplea este verbo en el mundo.

fundamental entender estos términos en base a este concepto de observación, para después, como lo hace el mismo autor, vislumbrar con mayor claridad cómo se relacionan con la idea de “intentividad”.

El uso de los términos “serio” y “ficto”, como acepta Embree, es posible en todos los ámbitos de la “intentividad”. Hemos mencionado el momento en que hace referencia a ellos como un primer acercamiento, y ahora nos centraremos en su clasificación de la experiencia como “seria” y “ficta”. Para entrar en materia, el autor hace una crítica sobre el apego que se tiene por igualar la figuración y la percepción, así como por el desarrollo de capacidades como la memoria. Él difiere de este pensamiento y distingue estas nociones con demostraciones simples.

Su ejemplo para ilustrar la experiencia “ficta” directa es su propuesta de figurarse una gallina verde parada en la habitación. La gallina no es real porque no está ubicada en el tiempo, ni en el espacio, ni tiene relaciones de tipo causal. En cambio la figuración es real, al estar ubicada en el tiempo. Nuestro encuentro con ella tiene una duración y ocurre al mismo tiempo, antes y después que otros encuentros. Por su parte, la habitación es percibida seriamente, aún si dejamos de figurar a la gallina en ella. No solo podemos percibir fingidamente, es decir en presente, sino también recordar o esperar de esta manera. Podemos figurar recuerdos, fingir que hemos percibido algo antes, por ejemplo, haber viajado a algún país lejano. Y también podemos figurar expectativas, fingir que esperamos algo. Al contrario de lo que se pudiera pensar, la espera “seria” es más difícil de estudiar que la “ficta” porque si nos proponemos figurarnos que una parte que no hemos visto de cierto objeto real tiene una característica, resulta ineludible que deberemos comparar el resultado con aquel que habíamos anticipado.

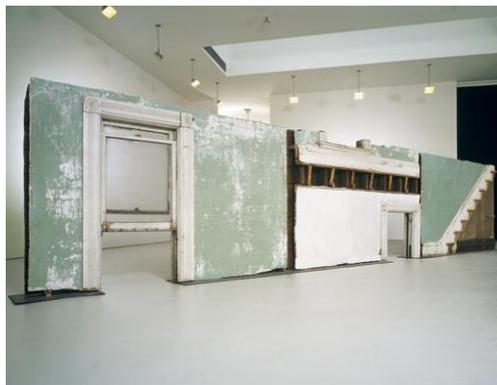
En conclusión, y más allá de una taxonomía de los objetos, es nuestro interés concentrarnos en la experiencia directa como aquella caracterizada por no admitir representaciones, y a través de la cual tenemos encuentros subjetivos con (verbo propuesto por Embree y derivado del sustantivo “intentividad”) los objetos reales que hemos definido como los ubicados en el tiempo. Esta experiencia –como puede

observarse en el siguiente esquema- existe en presente, pasado y futuro, en la forma de percibir, recordar y esperar, respectivamente, y cada una de ellas puede ser “seria” o “ficta”. La experiencia directa está presente cotidianamente en nuestras vidas. En un contexto artístico ha permitido a los artistas crear obras que no solo pueden ser percibidas sino detonar recuerdos o generar expectativas, y más aún, que no sólo admiten la percepción sino la figuración. El esquema que se propone permite entender mejor la propuesta de Embree sobre la tipología de la experiencia directa para permitirnos identificar y analizar más claramente este concepto en algunas obras de arte.

Experiencia directa	Percibir	Serio
		Ficto
	Recordar	Serio
		Ficto
	Esperar	Serio
		Ficto

Gonzalo Bernal, Esquema sobre la experiencia directa basado en Lester Embree (2003)

En el medio artístico llaman la atención obras como *Bingo* (1974) de Gordon Matta Clark, en la que podemos apreciar el interés del artista por generar en el espectador una experiencia estrictamente directa al presentar el objeto mismo y no una representación suya.



Gordon Matta Clark, *Bingo*, 1974.

La experiencia indirecta también se llama representacional y es aquella en la que el objeto, ya sea real, ideal o ficticio es representado. Embree considera que no pocos autores califican a la experiencia indirecta como el tipo más interesante y más

específicamente destacaríamos la atracción natural hacia la experiencia indirecta indicadora como expondremos en las siguientes líneas.

Si bien más allá del tipo de experiencia que se trate, todos los objetos, ideales y reales, pueden ser representados, en la experiencia indirecta hay una tendencia a cometer un error. Análogamente a como se puede incurrir en fisicalismo cuando se habla de objetos reales, se puede caer, en la experiencia, en representacionismo. Esta falta, dice Embree, considera que todas las experiencias son indirectas. Sin embargo, como Embree cree que las experiencias directas no admiten representaciones, la idea de representacionismo no puede ser aceptada según él mismo. Una taxonomía como la propuesta por Embree se vuelve entonces precisa para remarcar la existencia de de dos tipos de experiencia y sus subclases. Con base en Embree se propone el siguiente esquema.

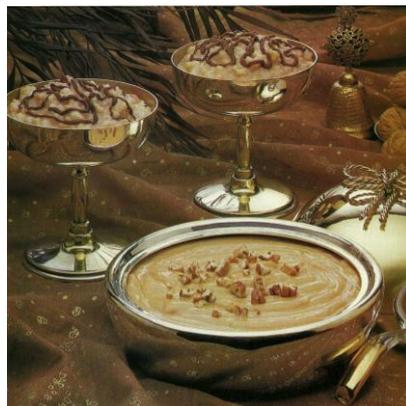
Experiencia	Directa	Seria
		Ficta
	Indirecta o representacional	Pictórica
		Indicadora
		Lingüística

Gonzalo Bernal, Esquema sobre las tipologías de la experiencia basado en Lester Embree (2003).

Hablaremos ahora brevemente sobre la experiencia indirecta. Específicamente sobre la experiencia pictórica resulta interesante que tiene capas. La primera capa, la subyacente, es una experiencia directa del objeto y correspondería al lienzo pintado, a la tela cuya superficie es de diferentes colores. Justamente, el hecho de que las experiencias representacionales tengan como base una experiencia directa es una de las razones centrales por la que no puede considerarse que todas las experiencias sean representacionales. Además, al ser esta primera capa directa puede pertenecer a presente, pasado o futuro, como mencionamos anteriormente. La segunda capa corresponde a la experiencia del objeto que se pintó, la cual puede ser directa si el objeto está presente o indirecta si sólo está presente otra pintura de ese objeto. En este primer caso de experiencia indirecta destaca nuevamente el valor que da el autor a la terminología cuando señala que es mejor usar la palabra “pintura” que “cuadro” porque la primera tiene una significación más amplia que puede incluir no solamente las

representaciones visuales, sino también de todo tipo, como las tridimensionales o incluso las olfativas.

Debemos reconocer el éxito de Embree en explicar de forma tan clara un tema tan complicado como lo es la experiencia, pero su gran logro es demostrarla con ejemplos. Si bien la teoría siempre tiende a ser fría y técnica, Embree logra exponerla de forma sobresaliente, aunque definitivamente su gran mérito es la identificación de cada concepto en la vida cotidiana, mismo que no puede sino calificarse de extraordinaria. Al ser la experiencia indirecta un tema que le atrae, como él mismo ha aceptado, su esfuerzo por reunir ejemplos que aclaren las nociones que presenta es notorio. Sobre la experiencia indirecta pictórica menciona algunos ejemplos. El primero se refiere a que una ocasión especial puede ser representada por el sabor de un platillo, por ejemplo, el de una natilla. Plantear al sabor como representación y, por consiguiente, como experiencia pictórica indirecta, es simplemente creativo.



Natilla de Nuez, 1987.

Otro ejemplo podría ser oler el perfume de una persona que no está como experiencia de la misma categoría, la cual es capaz de hacernos pensar en el ser amado. *Cama* (1991) de Félix González Torres, se distingue por abordar el tema de la ausencia, temporal o permanente. La ausencia del sujeto, es decir, la falta de la experiencia directa, nos conduce hacia su representación, a una experiencia indirecta pictórica. En esta pieza podemos observar una experiencia de esta índole, como puede ser el ahuecamiento de la almohada, que es capaz de representar, aunque burdamente, la forma o el tamaño de la cabeza de esta persona.



Félix González Torres, *Cama*, 1991.

Pero ¿qué tanto debe parecerse el hueco de la almohada a la cabeza del ser amado para tener una experiencia indirecta pictórica? ¿Qué tan parecido debe ser el perfume? ¿Qué tan parecido debe ser el sabor de la natilla al de aquella que comimos en la infancia? Estas son cuestiones que Embree analizó y concluyó que el rasgo más importante de la experiencia indirecta pictórica es la similitud entre el objeto representado y la representación, a la cual llamó *representatum*

El *representatum* o similitud puede verificarse si el objeto percibido directamente y el representado se comparan. Esto implica que puedan hacerse representaciones no solamente de objetos percibidos directamente, sino también de otras representaciones. Podrían hacerse representaciones de representaciones de representaciones, y continuar así en una cadena de representaciones sin fin, lo cual no supondría ningún riesgo para el *representatum* porque en este último caso, una representación ocupa el lugar del objeto representado. René Magritte abordó el tema de la representación en la serie *La condition humaine*, en la que reflexiona sobre la posición del objeto en tanto que percibido directamente y en tanto que representado, la cual, señala el pintor, puede ser captada simultáneamente.



René Magritte, *La condition humaine*, 1933 y 1935.

La segunda tipología de experiencia, la indicadora - mencionada anteriormente - es especialmente atrayente. Este tipo de experiencia es considerada la más nutrida - si hubiera una forma de contar las experiencias representacionales - y además la más variable en varios aspectos como el social. Esta clase de experiencia se parece a la experiencia pictórica porque está estructurada en capas, de hecho la primera capa también es una experiencia directa del objeto, la cual sirve de base a otra capa. La capa superior, en cambio, se denomina *indicatum* y culmina el sentido de este tipo de experiencia indirecta. Una similitud que existe entre la experiencia pictórica y la indicadora, aunque en sentido contrario, es que las dos pueden tener lugar aún sin haber tenido encuentros con los objetos representados o experimentados directamente respectivamente. Es posible recordar al ser amado con un perfume que nunca se había oído antes, pero que se parece a tal perfume e igualmente pueden existir representaciones indicadoras a partir de objetos que no se habían percibido.

Aunque tanto la experiencia pictórica como la indicadora son parecidas por ser representacionales, también son muy diferentes porque mientras la pictórica se parece al objeto que representa, la indicadora no se parece a tal objeto. Para la experiencia indicadora no importa si lo representado se parece o no al objeto. Además, el parecido de una representación con un objeto experimentado antes nos conduce a una experiencia pictórica, mientras que una enseñanza nos lleva a una experiencia indicadora. Esta diferencia nos dirige hacia tres rasgos fundamentales de la experiencia indicadora, de

los cuales ya hemos mencionado el primero: el estar relacionada con el aprendizaje, su carácter cultural y su naturaleza social. Embree presenta tres analogías para explicar estos atributos, que son siempre brillantes.

El primer ejemplo, y para aproximarse a la relación de la experiencia indicadora con el aprendizaje, se refiere a cuando caminamos por una calle de noche y vemos que las luces de una casa están encendidas. Esto indica que alguien está en la casa. Este indicio puede no ser cierto, porque sus habitantes pudieron dejarlas encendidas a propósito, para inhibir la entrada de ladrones o sencillamente olvidar apagarlas al salir y, sin embargo percibimos la casa como si en realidad, estuviera ocupada, lo cual demuestra también que en este tipo de experiencia, el objeto puede no parecerse a su representación.

Un ejemplo similar puede observarse en la película coreana del cineasta Ki-duk Kim, *Bin-jip* (2004) , que cuenta la historia de un hombre vagabundo que se dedica a dejar volantes en las puertas de las viviendas y que, transcurrido cierto tiempo, regresa a ellas. La presencia de la publicidad que no había sido retirada en algunas de estas casas, indicaba al protagonista que las mismas estaban vacías, situación de la que él se valía para refugiarse en ellas. Una vez dentro, el hombre actuaba como si estuviera en su propia casa, se bañaba, lavaba su ropa y comía, pero además limpiaba la casa y reparaba lo que encontraba dañado. Desde la óptica de este trabajo el gran mérito de la película consiste en darle a la experiencia, específicamente a la indirecta indicativa, un papel central, porque el personaje principal aprovecha las indicaciones para sobrevivir y porque implícitamente se enfatiza que el aprendizaje es un concepto clave para entender la experiencia indicadora. Al igual que el ejemplo señalado por Embree, nada garantizaba al vagabundo que no había nadie en la casa, los dueños pudieron simplemente carecer de la intención de quitarlos de la entrada. Este hecho confirma nuevamente que el objeto no es parecido a la representación en este tipo de experiencia. Esta situación se presenta al espectador, quien consciente de esto, como nos ocurrió a nosotros mismos, se mantiene a la expectativa de la irrupción del vagabundo en una casa más. Precisamente, los dueños de algunas casas que ocupó el personaje llegaron mientras él estaba dentro.



Ki-duk Kim, *Bin Jip*, 2004.

Otro rasgo relevante de la experiencia indirecta indicadora es el cultural. Para ejemplificarlo, Embree se refiere a una calle en la que no hay ningún coche en movimiento y en la que, en ambas aceras hay coches estacionados en una misma dirección. Esto indica que la calle es de un solo sentido. Sin embargo, este tipo de indicios solo pueden ser percibidos por personas que manejen o que estén relacionadas de alguna manera con los coches, razón por la cual la experiencia indicativa es cultural.

Finalmente, el autor incluye varios ejemplos en los que destaca el carácter social de la experiencia indirecta indicadora y que implica la experiencia de la mente del otro, como son la entonación de la voz o la cara, a partir de los cuales podemos conocer el estado de ánimo de los demás, su nivel de agrado o desagrado, entre muchas otras cosas.

El caso contrario es el de la huella, la cual nos indica exclusivamente, al menos a la gran mayoría de nosotros, que un animal, por ejemplo, ha estado en un sitio. Solamente los rastreadores profesionales pueden ser capaces de tener una experiencia indirecta indicadora de la mente del otro. Ellos pueden determinar si el animal que están persiguiendo está cansado o asustado e incluso la velocidad a la que recorrió ese territorio. Esta reflexión nos conduce a pensar en que existen diferentes grados de sutileza en lo que respecta a las experiencias indirectas indicadoras. El mismo rastro es percibido de forma diferente por nosotros y por un rastreador. Es justamente esta característica un sub-rasgo de esta categoría de experiencia que trataremos a continuación.

La cantidad de sub-rasgos de las señales es inabarcable según Embree. Nosotros mencionaremos solamente un par de ellos. El primero es la tenuidad o delicadeza con que se muestran, la cual a veces es tanta, que se necesita un adiestramiento especializado para identificarla. En psiquiatría por ejemplo, cuando ciertos rasgos muy finos del temperamento de una persona comienzan a perturbar su vida, se convierten en indicadores de una enfermedad y son llamados “síntomas” en esa disciplina. Haciendo referencia a una enfermedad relacionada con el tema de este trabajo, las obsesiones y compulsiones son las indicaciones o síntomas del TOC (Trastorno Obsesivo Compulsivo). Una obsesión puede ser el temor a que algo malo pase si se pisan las líneas del pavimento, la cual está ligada a una compulsión que consiste en caminar con poca naturalidad y cuidando no pisar ninguna junta. Estas obsesiones y compulsiones indican que una persona sufre de esta enfermedad.

Otro sub-rasgo es aquel en que los indicadores pueden generarse a propósito. Un ejemplo son los señalamientos de tránsito, que se han diseñado de acuerdo a un consenso para que, sin letras, sean entendidos por cualquier persona que los observe. Podría decirse, a su vez, que las experiencias indicadoras con este sub-rasgo no tienen escala. En el caso de las señales de tránsito existe una convención internacional para que una señal ubicada en cualquier parte del mundo pueda indicarle lo mismo, sólo con formas y colores, a una persona hablante de cualquier lengua. Y aunque en Reino Unido se observan señales que no existen en otros países debido a que se maneja por la izquierda, la indicación que generan sigue siendo igualmente planeada. Tampoco todos los países tienen la misma fauna. En Canadá podemos encontrar señales que indican cruce de alces mientras que en Australia indican cruce de canguros, y sin embargo las dos generan una experiencia indicadora premeditada, la del cruce de un animal.



Señales de tránsito, Departamento de Transporte del Reino Unido, 2007.

La tercera tipología de experiencia indirecta es la llamada lingüística. El objeto que representa lingüísticamente se denomina *significandum*. Al igual que las experiencias pictórica e indicativa, la experiencia lingüística tiene capas, pero se diferencia en que la capa inferior tiene 2 subcapas. La capa más baja es una experiencia sonora, visual y/o háptica, y es empleada especialmente en el discurso, a diferencia de aquella que se encuentra con objetos gustativos u olfativos, que no resultan muy útiles en el ámbito de la lengua. Esta experiencia, se caracteriza por ser efímera porque el discurso tiene justamente esa naturaleza. Un ejemplo de experiencia visual puede ser el lenguaje de señas que usan los mudos y uno de experiencia háptica puede ser la lectura en Braille. Ambas, incluso la lectura de Braille, a pesar de la permanencia de una impresión, son en sí mismas efímeras porque implican participar en un discurso. Cuando se combina alguna de las experiencias mencionadas, la sonora, la visual o la háptica, y se ha aprendido la manera de integrarlas a un discurso, se desarrolla un pensamiento.

En el discurso resultante, que como vimos antes, al ser temporal no puede considerarse real, se produce un encuentro significativo. Una significación puede ser igual o diferente del objeto porque cada vehículo (el nivel inferior de la capa más baja) la expresa o la comprende de manera diferente. Este proceso implica dos aspectos, tanto el denominado “vehículo” por Embree, como la experiencia asentada en tal vehículo. Cabe mencionar que las “significaciones” son objetos ideales, pero que no los únicos. Una vez más el ejemplo de Embree es lúcido cuando presenta un par de vehículos iguales en forma y diferentes en posición (ubicados en sitios diferentes): el “2” y el “2”. En este caso el autor expresa la misma significación y el lector la comprende. Sin embargo, no ocurre lo mismo con “II”, *deux*, “dos” dado que el vehículo, en estos casos, es diferente en forma y posición, a pesar de lo cual, la significación expresada es la misma.

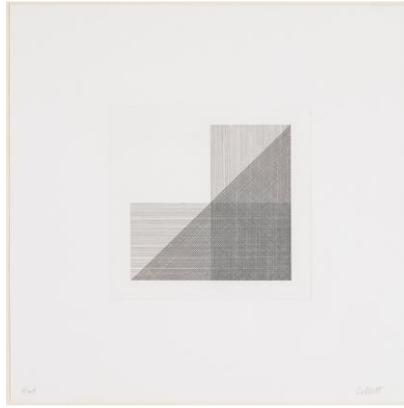
En materia de experiencia indirecta lingüística debe mencionarse el arte conceptual para el que el lenguaje tuvo un papel fundamental, sin olvidar también el papel de la imagen. A través de sus obras Joseph Kosuth se aproximó a la discusión que estamos abordando. En *One and three chairs* (1965) presenta al objeto, su

representación pictórica y dos representaciones lingüísticas, la palabra “silla” y su definición. Más allá de tratarse de una pieza reconocida como una de las primeras obras de arte conceptuales y de su destacada capacidad para generar en el espectador no un placer estético sino intelectual, el mérito de esta obra desde la óptica de esta investigación, es el interés del artista por mostrar diferentes formas de representación de un objeto que implican, como hemos visto, una experiencia directa en el caso del objeto y dos experiencias indirectas o representacionales.



Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965.

Otro artista conceptual destacado es Sol Lewitt, quien tuvo una gran influencia sobre otros artistas conceptuales como John Baldessari, especialmente por los *Párrafos sobre arte conceptual (Sentences on conceptual art, 1967)* y que es considerado como el primer manifiesto del arte conceptual. Al igual que Kosuth, Lewitt creía que la idea y su ejecución, el objeto y las representaciones, son igualmente importantes. A diferencia de Kosuth cree que las ideas deben ser ejecutadas, que el objeto debe ser representado porque de otra forma no es posible apreciar a la idea misma u objeto, en este caso, ideal. Algunas de sus obras son sugestivas para esta sección del trabajo, especialmente aquellas en que el artista daba instrucciones escritas a personas que contrataba para crearlas. Para Lewitt su obra estaba inconclusa hasta que alguien más producía una representación de su idea, la cual al ser representación llevaba tácitamente implícita su principal característica, la interpretación.

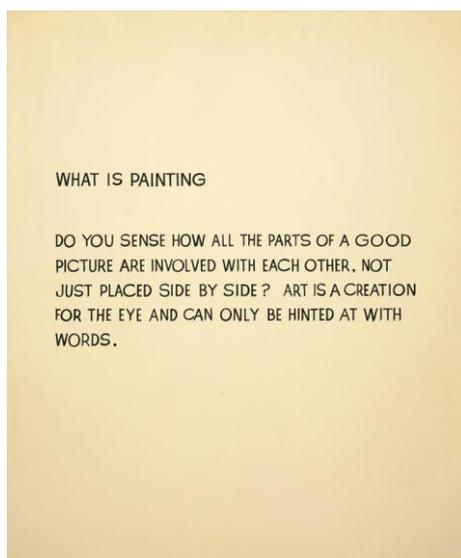


Sol LeWitt, *Squares with a different Line Direction in Each Half Square*, 1971.

John Baldessari también se interesó por la manera única en que cada persona interpreta las palabras en base a sus experiencias y además el tema de la representación lingüística fue central en su obra. En ella trató al lenguaje no como la representación pictórica de un objeto sino como su representación lingüística. Sobre su obra, Baldessari afirma:

Buscaba usar el lenguaje no como elemento visual, sino como algo para ser leído. Así, una nota tomada sobre una pintura podía sustituir a la pintura [...] Intentaba hacer algo que no emanara señal alguna de arte. La única señal de arte que quería era la tela...Pero la estrategia la establecía yo. Los demás montaban las telas y las preparaban con una imprimación, las llevaban al cartelista, los textos son citas de libros de arte, y el cartelista tenía instrucciones de no reproducirlos con una composición y una letra atractiva y artística, sino de escribir la información del modo más simple.⁶⁹

⁶⁹ BRUGEROLLE, Marie de; CURIGER, Bice ; EKLUND, Douglas; *et. al.*, John Baldessari, Pura belleza, MACBA, Barcelona, 2010.



John Baldessari, *What is Painting*, 1968.

Al igual que en las otras experiencias representacionales, hay un par de errores en la experiencia lingüística, propuestos por Embree, que suelen hacerse cuando se habla de significaciones. Uno de ellos se conoce como nominalismo y consiste en rechazar su existencia, lo cual vuelve indicativa a la experiencia lingüística porque los mensajes dejan de funcionar como vehículos y solamente indican. Un segundo error es el que Embree ha denominado con un término inventado por él mismo como “lingüalismo”, el cual tiene dos vertientes, una moderada y otra extremista. El “lingüalismo” moderado afirma que todas las representaciones incluyen vehículos y significaciones, lo cual es cierto para la experiencia indirecta lingüística. Por otro lado, la vertiente extremista sostiene que la experiencia directa no es diferente de la experiencia indirecta lingüística, lo cual es rechazado por Embree. Escuchar música no es lo mismo que leer música, por ejemplo. Recapitulando, la capa inferior de la experiencia lingüística tiene dos subcapas, la inferior es la percepción de un vehículo y la superior es la significación. La capa superior de este tipo de experiencia, llamada *significandum*, es el objeto representado por medio de la lengua.

Cerrando el tema de las experiencias indirectas debe decirse que estas no siempre se presentan en estado puro, es decir, existen experiencias mixtas, lo cual implica un grado de complejidad mayor y sin embargo las tenemos cotidianamente. El ejemplo que propone Embree es la televisión. Mientras la vemos hay representaciones

fieles de varios tipos. Percibimos las imágenes y sonidos provenientes del aparato y también representaciones que están en un sitio diferente. También percibimos indicaciones de todo tipo incluyendo por ejemplo, aquellas en las que los actores hacen uso de sus cuerpos para representar los estados de ánimo de los personajes por ejemplo. Además, tenemos experiencias lingüísticas que aparecen en forma hablada y escrita.

Por otro lado, los componentes de las representaciones pueden ser puros o mixtos. Se consideran puros si pertenecen a un solo tipo de representación, es decir si se trata solamente de componentes lingüísticos por ejemplo. Se consideran mixtos si pertenecen a dos o más tipos de representación, por ejemplo si se combina una indicación con una representación pictórica. Además, se considera como experiencia indirecta de primer grado si hay una sola representación, mientras que una experiencia directa de segundo grado es aquella en la que hay 2 representaciones, una de tercer grado en la que hay 3 representaciones, etc. Esto significa que una experiencia representadora puede tener componentes puros o mixtos y además ser de primer o segundo grado. Pueden existir combinaciones entre estos dos conceptos, pureza y grado, por ejemplo una representación mixta de segundo grado podría ser la pintura de un texto. Ver la siguiente tabla.

	Indicaciones	Pinturas	Palabras
Indicaciones	NO MIXTO	MIXTO	MIXTO
Pinturas	MIXTO	NO MIXTO	MIXTO
Palabras	MIXTO	MIXTO	NO MIXTO

Gonzalo Bernal, Tabla sobre los componentes de las representaciones, basada en Leste Embree (2003).

Es importante mencionar que la representación y el objeto representado pueden ser “fictos” los dos, “serios” los dos o pertenecer cada uno a categorías diferentes. Por ejemplo podemos figurarnos una bandera y también figurarnos tener la experiencia indicadora de una nación, en cuyo caso, representación y objeto representado son “fictos”. También podemos figurarnos una bandera y tener una experiencia indicadora

de esa nación, lo cual implicaría una representación “ficta” y un objeto representado serio.

Finalmente, debemos concluir, en acuerdo con el pensamiento de Embree, que la experiencia directa puede o no, ir acompañada por pensamientos. La experiencia directa puede estar asociada a un pensamiento o puede ser influida por él. Por su parte, la experiencia indirecta es no reflexiva por naturaleza, es decir, no se piensa la manera en que el objeto representado es tal. Sencillamente encuentra objetos representados, los cuales son pensados después.

2.2. La experiencia del espacio humano.

A diferencia del término espacio, el de “experiencia” no es un tema sobre el que disciplinas como la arquitectura o la geografía se interesen particularmente. La filosofía en cambio, lo ha analizado de forma más amplia. De hecho, Alberto Saldarriaga, uno de los teóricos que estamos revisando en torno a este tema apunta:

La experiencia de la arquitectura es raras veces tratada en los documentos que hablan sobre la disciplina y sus manifestaciones. Otras disciplinas, especialmente las ciencias sociales, ocasionalmente se interesan por el tema. Esto quizá se debe a la dificultad de describir esa experiencia en términos concretos o expresiones precisas.⁷⁰

A pesar de esto, nos hemos dado a la tarea de reunir algunos de los autores que han teorizado sobre la experiencia del espacio humano, fundamentalmente, desde una de las disciplinas que guardan una mayor relación con él, la arquitectura.

En el contexto del espacio humano, y específicamente en el arquitectónico, en 1951 se publica la primera edición en español de *Saber ver la arquitectura* (*Saper vedere l'architettura*, 1948) de Bruno Zevi, historiador de la arquitectura de origen italiano. En su obra señala que la experiencia de la arquitectura es “la experiencia visual

⁷⁰ SALDARRIAGA ROA, Alberto, *La arquitectura como experiencia...*, op. cit., p. 38.

dinámica de la espacialidad”⁷¹. Saldarriaga interpreta que la espacialidad abarca diferentes tipos de espacio y considera que Zevi se refiere al espacio vacío de la arquitectura cuando habla del espacio interior. Pero más allá de que discrepemos de estos teóricos, lo que queda claro es que para Zevi el ingrediente más importante de la arquitectura y de su experiencia es el espacio. En segundo lugar, Zevi privilegia la vista. Al hacer esto, indica Saldarriaga, el autor reconoce al cuerpo como un actor indispensable en la producción de la experiencia. Sin embargo, más allá de las afirmaciones de Zevi que sitúan a la visión como un concepto clave para definir la experiencia de la arquitectura, su atención está puesta en la posición de la visión, determinada no solo por el espacio sino también por el tiempo, concepto fundamental en Zevi, que además está relacionado según el propio autor con la duración de la vivencia. Asimismo, el discurso de Zevi es comparable al de Alicia Lindón, destacada geógrafa y socióloga mexicana, que se revisará más adelante. Si bien el interés de Lindón no está centrado en la visibilidad como percepción sino como experiencia, es interesante que los dos autores hayan subrayado el cambio de posición del sujeto respecto al objeto percibido.

Posteriormente la palabra *experiencia* fue aplicada a la arquitectura en 1957 cuando se publicó *La experiencia de la arquitectura (Om at opleve arkitektur)* de Steer Eiler Rasmussen. Saldarriaga recalca que la versión en inglés de este libro, publicada en 1959 y titulada *Experiencing architecture* fue un avance en la comprensión de la experiencia desde el título porque “El empleo de un verbo – experimentar – en lugar de un sustantivo – experiencia – da un giro al contenido del libro, pues se califica la experiencia como una acción, no como un acontecimiento singular.”⁷². Desafortunadamente, se trata de un progreso, que aunque sencillo, no tuvo lugar en la edición en español de 1974 denominada *Experiencia de la arquitectura* ni en la segunda, del 2000, nombrada *La experiencia de la arquitectura*, título que se ha mantenido hasta la última edición de 2004.

⁷¹ ZEVI, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1981, pp. 27-28.

⁷² SALDARRIAGA ROA, Alberto, *La arquitectura como experiencia...*, *op. cit.*, p. 43.

Rasmussen considera que la experiencia de la arquitectura se basa en las características de los elementos que la componen, mismos que percibimos por los sentidos. Como señala este autor,

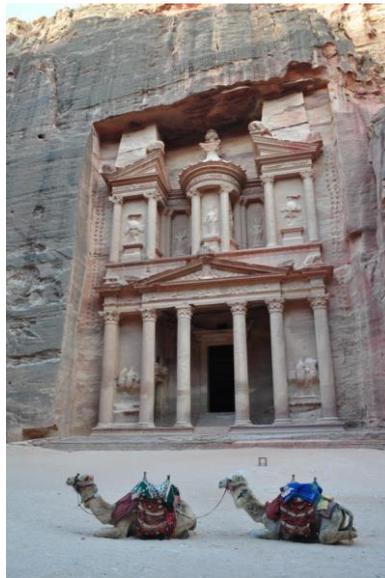
“No basta con ver la arquitectura; hay que experimentarla. Hay que observar cómo se proyectó para satisfacer un cometido especial y cómo se adaptó a las ideas y al ritmo de una época específica. Hay que vivir en los espacios, sentir cómo se cierran en torno a nosotros, observar con qué naturalidad se nos guía de uno a otro. Hay que ser consciente de los efectos de la textura, descubrir por qué se utilizaron precisamente esos colores, y cómo la elección dependió de la orientación de esos espacios en relación con las ventanas y con el sol [...] Hay que experimentar la enorme diferencia que produce la acústica en nuestra concepción del espacio [...]”⁷³

El libro de Rasmussen debe ser revisado brevemente no solamente por tratarse del primer libro de arquitectura que se interesa por el estudio de la experiencia, sino porque sigue siendo citado por los autores que intentan aproximarse al tema de la experiencia desde la arquitectura, pero sobre todo porque constituye un marco teórico importante en el tema de la experiencia del espacio humano, que a su vez es fundamental para sostener las hipótesis que hemos propuesto.

En un primer momento, Rasmussen aborda los sólidos y cavidades, que considera opuestos complementarios. Para él un sólido es una masa, mientras que una cavidad es el espacio vacío, y ambos son medios para crear arquitectura. Resulta interesante su explicación de la diferencia sólido - vacío a partir de un ejemplo en dos dimensiones parecido a las figuras de Edgar Rubin, pero también su entendimiento de la voluntad de percepción que consiste simplemente en que tenemos la capacidad de percibir lo que decidamos.

⁷³ RASMUSSEN E., Steen, *La experiencia de la arquitectura: Sobre la percepción de nuestro entorno*, Reverté, Barcelona, 2004, p. 31.

Sobre la “cavidad” señala como ejemplo, los templos que han sido tallados en la roca y en los cuales se experimenta la cavidad, aunque también los sólidos en los elementos que no fueron eliminados durante la construcción. Es significativa la manera en que vincula los términos cavidad y espacio. Rasmussen considera que el primer término es más neutro, recurriendo al análisis etimológico de esta palabra. Rasmussen apunta que los vocablos *raum* en alemán y *room* en inglés tienen el mismo origen, pero que el primero, usado por los historiadores de arte de esa nacionalidad, tiene un sentido más amplio porque se refiere a lo que está delimitado por bardas. También menciona la palabra *rum* en danés, lengua natal de Rasmussen, y declara que su sentido es más cercano al del *raum* alemán. Así, el autor decide usar la palabra “espacio” para referirse a la tercera dimensión y “cavidad” para los espacios limitados y constituidos por elementos arquitectónicos. En el caso de los espacios por ejemplo, admite que aunque los arquitectos crean a partir de cavidades, el usuario puede experimentar sólidos y viceversa.



El tesoro, Petra, 2011.

Rasmussen se aproxima también a los efectos de contraste como uno de los elementos fundamentales que conforman la arquitectura y que tienen consecuencias en la manera en que la percibimos y la experimentamos. Su exposición sobre este tema inicia apuntando que tras atravesar por un período riguroso, la arquitectura tiende con el tiempo a evitar las imposiciones, por la sencilla razón de que los edificios se vuelven aburridos cuando siguen ciertas reglas. En opinión de Rasmussen,

[...] si un arquitecto quiere que su edificio sea una verdadera experiencia, debe utilizar formas y combinaciones que no dejen escapar fácilmente al espectador, sino que le obliguen a mantener una observación activa.⁷⁴.

Hablar de una “verdadera experiencia” implica a su opuesto, una experiencia falsa. Y a su vez, hablar sobre esta experiencia falsa indica, para el autor, el empleo del manierismo, entendido este como el contraste entre la regla y la transgresión de dicha regla para acentuar determinados rasgos. El manierismo que señala Rasmussen como un movimiento artístico de mejora más que uno de creación y que ha estado presente en diferentes épocas y sitios, se caracteriza también por producir obras llamativas. Esto sugiere un vínculo entre la falsa experiencia y la arquitectura del espectáculo que se tratará más adelante y que sin embargo debemos señalar aquí como un antecedente que nos permitirá corroborar posteriormente nuestra hipótesis inicial que apunta a la manipulación como una relación humana deteriorada y que resulta, en última instancia en un empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.

Para ilustrar las consecuencias del manierismo sobre la experiencia de la arquitectura, Rasmussen menciona varios ejemplos, de los cuales hemos incluido tres por ser los más relevantes y significativos para nuestra investigación. El primero es el del Palacio Massimo, ubicado en Roma, y que ha sido apodado “el palacio de las columnas” por la composición de su fachada que incluye estos elementos en lugar de los arcos de la mayoría de los edificios del siglo XVI. Las columnas que mencionábamos, combinadas con una cavidad profunda y el empleo de pasadizos oscuros que rematan en patios bien iluminados, constituyen el contraste que marca el acceso al edificio y que se repite en el patio interior. Este contraste de luces y sombras y de elementos abiertos y cerrados, le valió al palacio ser el modelo para otros edificios, cuyos creadores estaban

⁷⁴ RASMUSSEN E., Steen, *La experiencia de la arquitectura...*, op. cit., p. 54.

interesados en generar estos efectos de contraste, además de la calificación de Rasmussen como espectacular.

Otro ejemplo, también situado en Roma - ciudad que interesó al autor para abordar los efectos de contraste por la abundancia de corredores - es el atrio de la iglesia de Santa Maria della Pace. Lo interesante de este atrio, explica Rasmussen, es la fachada de la Iglesia y el atrio, que fueron diseñados como un solo bloque. Destaca que los edificios tienen diferentes funciones, pero decoración similar caracterizada por el uso de estuco, razón por la cual han sido descritos como de cartón por el autor y que conforman, según expone, una especie de escenografía que impide que la Iglesia sea vista anticipadamente para generar mayor sorpresa con su arquitectura. Además, distingue el excelente manejo de las formas convexas para crear la sensación de masa y de formas cóncavas para crear la impresión de vacío de esta composición teatral.

Rasmussen reconoce que los efectos de contraste en el atrio de Santa Maria della Pace se lograron de manera sobresaliente, afirmando, incluso que la experiencia de salir de un corredor angosto y oscuro, a una plaza soleada es una vivencia maravillosa, tratándose efectivamente, de una experiencia. Sin embargo, como también señala el autor, es cierto también que el conjunto,

Es un puro espectáculo al aire libre, un juego de formas arquitectónicas. El pequeño atrio de entrada se ha convertido en un escenario. Pero indudablemente resulta espectacular, un espléndido ejemplo de cómo las formas por sí solas pueden crear una impresión de gran magnificencia.⁷⁵

Un tercer ejemplo, también romano, es la Fontana di Trevi caracterizada, como los otros edificios, por estar situada en una plaza soleada en la que desembocan varios callejones angostos. Los mismos criterios de contraste fueron empleados, aunque

⁷⁵ RASMUSSEN E., Steen, *La experiencia de la arquitectura...*, op. cit., p. 63.

horizontalmente con la pileta de la fuente que se encuentra por debajo del nivel del suelo. Este y los anteriores ejemplos, obras que utilizan los efectos de contraste por medio de sólidos y cavidades son, indica Rasmussen, más teatrales o escultóricos que arquitectónicos. Lo relevante en nuestro caso, como ya señalábamos, es indicar que la arquitectura espectacular es para este autor generadora de una experiencia, aunque no auténtica, o como planteamos en nuestra primera hipótesis, empobrecida.



Fontana di Trevi, 2010.

Otros elementos que contribuyen en la configuración de la arquitectura y en la experiencia que tenemos de ella son, según Rasmussen, los planos de color. Para hablar de ellos, el autor parte nuevamente de Italia, de Venecia. Señala que los edificios ubicados en el Gran Canal son ligeros, solamente recubiertos de mármol y que están formados por planos de colores que van de una moldura a otra y no por otros elementos arquitectónicos soportados y portantes, esto con la intención de prolongar la decoración usada por sus moradores a base de alfombras de colores. El ejemplo que cita en su exposición es el palacio ducal con su característica fachada de mármol blanco y su patrón geométrico, el cual a pesar del predominio del macizo sobre el vano en planta alta no genera una sensación de inestabilidad. El aprendizaje que toma de este hecho es que en arquitectura diferentes tratamientos pueden ser aplicados a un mismo cuerpo para cambiar la sensación que genera en los usuarios, o en otras palabras, cambiar la manera en que se percibe, en que se experimenta. El autor propone una analogía clara en la que pide al lector figurarse una caja rugosa que podría ser percibida como pesada. Si esa caja se cubriera con un papel estampado podría ser, por el contrario percibida como ligera.



El Palacio Ducal desde el Gran Canal, 2010.

En un brevísimo recorrido por la historia, Rasmussen muestra el paso del Renacimiento que aspiraba a que la sensación que generaran los edificios se basara en los relieves y en los efectos de contraste y no del color. De hecho, en su última fase, el pensamiento se volvió más riguroso, dejando de considerar arquitectura a aquellos edificios que no dieran la impresión de ser ligeros. Lo efímero perdió valor mientras que lo permanente fue ampliamente aceptado.

El autor menciona también el cambio de los preceptos que tuvieron lugar del Barroco a la Revolución francesa, de arquitectura saturada a sobria. Ya en el siglo XX la arquitectura buscó también la ligereza. La idea de los planos de color fue puesta en práctica incluso en la primera guerra por los franceses para esconder su ubicación de sus oponentes, lo cual llevó a la creación de la llamada Sección de camuflaje (Section de camouflage) en 1915. Rasmussen señala que es interesante comparar las pinturas de camuflaje de las dos guerras mundiales porque cada una fue definida por el estilo artístico dominante, el de la primera guerra tiene colores brillantes y trazos geométricos, mientras que el de la segunda guerra tiene colores opacos y líneas orgánicas. Los camuflajes utilizados más recientemente también reflejan el contexto histórico en que se encuentran, sobre todo la tecnología empleada en la creación gráfica, en los que formas abstractas son producidas a partir de cuadros semejantes a los píxeles, la unidad mínima de color que constituye una imagen digital.

Haciendo mención de obras como las viviendas de Pessac de Le Corbusier y la casa Tugendhat de Mies van der Rohe, Rasmussen identifica la influencia del Cubismo

en ellas porque sus arquitectos se interesaron por crearlos a partir de planos y no de volúmenes, a partir de los límites y no de la masa. Finalmente, termina su exposición referente a los planos de color comparando la arquitectura moderna europea con la arquitectura tradicional japonesa, admitiendo que las consideraciones nuevas en la Europa del siglo XX no lo eran en Oriente, aunque por otra parte el autor también concede a Europa el mérito de pensar en tres dimensiones, lo que, según él, no hacen en Japón.

Los muros en la arquitectura tradicional japonesa, a pesar de que no lo aparentan, son delgados, y las viviendas obtienen su forma de pantallas que les otorgan flexibilidad. Las casas no tienen cimientos y están simplemente colocadas sobre el terreno sin ninguna pretensión de permanecer. En Occidente en cambio, lo efímero sigue teniendo menor valor frente a lo estable. Si bien es cierto que debemos aprender a valorar aquello que no es perenne, también lo es que las creencias de cada cultura se ven reflejadas en la manera en que construimos nuestro entorno. La creencia en la reencarnación en Oriente está reflejada en que se le otorgue al movimiento, a la transformación, un papel tan importante en áreas como la arquitectura, en la que no se busca llegar a una obra permanente. De la misma forma, en Occidente, la creencia en la vida eterna, en la estabilidad, se manifiesta en nuestro objetivo de crear obras que duren para siempre, en hacer una casa cuyos cimientos sean indelebles.

La escala y la proporción son otro elemento compositivo de la arquitectura incluido por Rasmussen en su obra. Su punto de partida es predecible, la sección áurea, conocida desde la antigüedad y base para la creación del Modulor de Le Corbusier, en el cual este arquitecto relacionó las proporciones del cuerpo humano y la sección áurea con el objetivo de crear objetos bellos y funcionales. El autor, sin embargo, asegura que no es posible experimentar un edificio en el que se ha aplicado esta regla de la misma manera en que experimentamos los fenómenos naturales.

Sobre la escala, Rasmussen señala el ejemplo de San Pedro para iniciar su exposición sobre el tema y marcar el inicio del estudio de la escala monumental a partir de la doméstica. Más tarde, en el Barroco, otros géneros de edificios como los palacios

se construyeron con escala monumental. En el Rococó, sin embargo, dominó la escala menor, incluso en los palacios. La escala y proporción, sin duda están relacionadas, como explica el autor, con las unidades de medida y su normalización y que con frecuencia han sido nombradas por la relación que guardan con la medida de alguna parte del cuerpo como el “pie” o la “pulgada” que procede de pulgar. Esta normalización sigue siendo estudiada actualmente y sin embargo, admite Rasmussen, no existen las proporciones correctas. Somos capaces de experimentarlas, aunque de forma sutil porque una pequeña variación resultaría imperceptible a nuestra vista. Pero la experiencia de armonía puede acentuarse cuando un elemento se repite siguiendo un patrón determinado. Esta repetición es el ritmo.

Además de una experiencia de la armonía en una composición, puede alcanzarse una experiencia de regularidad, según Rasmussen, cuando una composición tiene ritmo. Un primer tipo de ritmo es llamado por el autor “regular” (nosotros preferimos llamarle “constante”) porque consiste en la alternancia elemento-intervalo y se caracteriza, de acuerdo al autor, por ser fácil de distinguir y por ser una contribución humana para ordenar la naturaleza. Otro tipo de ritmo, menciona Rasmussen es el formado por dos elementos y un intervalo como ocurre en muchos edificios venecianos. El autor especula que el intervalo entre ventanas se dejaba para la chimenea, pero lo realmente importante es analizar la forma en que este edificio es experimentado desde afuera. Observar ventanas tan juntas en las fachadas puede indicar, recordando a Embree, que en el interior también hay dos ventanas muy juntas, y sin embargo se trata de vanos que pertenecen a habitaciones diferentes.

A lo largo de su obra, Rasmussen hace varias analogías entre la arquitectura y la música y una de las más patentes se presenta al hablar del ritmo. Aunque la música adquiere ritmo a partir del tiempo y del movimiento, lo cual es imposible para la arquitectura, para poder experimentarla también se requiere tiempo. De esta manera, Rasmussen admite la existencia de la experiencia rítmica en la arquitectura y destaca el papel del tiempo para poder tenerla. Continuando con el ejemplo de Venecia relaciona una serie de casas adosadas del siglo XV con una partitura musical. Explica que estos edificios tenían cuatro pisos, los dos inferiores pertenecientes a una vivienda y los dos

superiores a otra. Cada edificio estaba marcado verticalmente de forma regular por las chimeneas como si fueran barras de compás que separan conjuntos de notas, en este caso, conjuntos de ventanas, para asegurar que el ritmo se mantenga, que los valores entre cada barra sean los mismos. Se trata de un conjunto que es capaz de generar la experiencia de un ritmo complicado, y que, podríamos agregar nos reta a descifrarlo.

Llama la atención la explicación de Rasmussen sobre el ritmo por su parecido con la comprensión personal de la experiencia de Embree, quien la explica con el ejemplo del dolor. Para Rasmussen “Hay algo misterioso en el efecto estimulante del ritmo. Se puede explicar qué es lo que crea el ritmo, pero hay que experimentarlo uno mismo para saber cómo es.”⁷⁶ Por otro lado, es relevante que Rasmussen presenta a la experiencia como algo definido por la cultura y la época cuando dice que las personas que viven en un mismo tiempo y país disfrutaban las mismas experiencias. En el caso de la experiencia rítmica de la arquitectura, edificios de épocas y países diferentes han sido experimentados de maneras disímiles por quienes los han habitado. Igualmente, entre sus pensamientos sobre el ritmo cabe mencionar la concepción de Rasmussen sobre el espacio como un mero fondo, lo cual no es raro considerando que se trata de un libro de 1957. Esta idea se manifiesta implícitamente en esta frase: “Si creemos que el objetivo de la arquitectura es proporcionar un marco para la vida de las personas, habremos de disponer las habitaciones de las casas, y sus mutuas relaciones, de acuerdo con el modo en que viviremos y nos moveremos dentro de ellas.”⁷⁷

La exposición de Rasmussen revisa nuevamente el cambio que se produjo de un momento a otro de la historia de la arquitectura, ahora en lo referente al ritmo. Señala por ejemplo la capacidad de los edificios del Renacimiento de generar la sensación de claridad y de los del Barroco que con un ritmo menos calmado podían producir la impresión de movimiento. En el siglo XIX, la simetría en las composiciones se volvió artificial, por lo que desde entonces se crearon edificios asimétricos. Finalmente concluye su reflexión sobre el ritmo citando la Barker House que Alvaar Aalto

⁷⁶ RASMUSSEN E., Steen, *La experiencia de la arquitectura...*, op. cit., p. 112.

⁷⁷RASMUSSEN E., Steen, *La experiencia de la arquitectura...*, op. cit., p. 115.

construyó en 1947 para el MIT (Massachusetts Institute of Technology), que propone como un ejemplo de ritmo continuo y prolongado y cuya experiencia solo puede obtenerse usando el edificio, habitándolo.

Otro de los elementos que integran la arquitectura y de los que depende su percepción es la textura. Rasmussen dice que hay edificios con muros lisos y otros con muros ásperos y que a lo largo del tiempo se ha favorecido el empleo de una u otra textura o de las dos combinadas. El tema aparenta ser insignificante porque parece increíble que nuestra experiencia resulte afectada por diferencias casi imperceptibles, pero el autor insiste en que es digno de estudio al poder captarse.

Una vez más, Rasmussen hace un recorrido fugaz que inicia en los vaciados en yeso de la antigüedad, cuya superficie opacada por el tiempo produce una experiencia diferente a los vaciados recientes. Señala la mala combinación que puede resultar de elementos vaciados de cemento, por ejemplo, cuando se mezclan con materiales como la piedra o el ladrillo. En el siglo XVIII las casas inglesas empezaron a usar detalles de yeso en lugar de piedra y se popularizó el uso de la pintura. A finales del mismo siglo, las casas pintadas fueron mal vistas por pretender esconder su apariencia, característica defendida por Rasmussen al considerar que la superficie se vuelve más atractiva además de darle protección. En el siglo XIX se favoreció la combinación de ladrillo aparente y piedra pintada, mientras que durante el Eclecticismo la mayoría de los arquitectos apoyaron el uso de detalles prefabricados que imitaban elementos de cualquier estilo, lo que trajo como reacción un mayor respeto hacia los materiales.

Más tarde, cuando el concreto usado en infraestructura encontró aplicación en edificios habitables, su percepción como un material pobre se hizo evidente y se emprendieron esfuerzos para hacerlo más atractivo. Sobre esto, Rasmussen concluye que “los materiales con texturas pobres mejoran con un relieve marcado, mientras que los materiales de alta calidad pueden soportar una superficie lisa”⁷⁸. Con todo, él mismo advierte que la textura que se le dé a cada material puede tener consecuencias fuertes en

⁷⁸ RASMUSSEN E., Steen, *La experiencia de la arquitectura...*, op. cit., p. 139.

la percepción como cuando se labra un elemento estructural, lo cual le otorga una textura que permite que la luz penetre ligeramente en su superficie, proporcionando así una experiencia de inseguridad del edificio. Lo mismo ocurre cuando en un elemento de dos superficies, la exterior, de piedra, se pule con lo cual no se logra que brille sino que la luz penetre ligeramente y se revelen las dos superficies, una exterior parecida a un vidrio y otra interior burda. Efecto este que no sería posible lograr en el metal.

Siguiendo con su análisis histórico, Rasmussen incluye las obras de algunos arquitectos europeos que durante el movimiento moderno (1920 – 1960) emplearon texturas lisas como Mies Van der Rohe, quien influyó fuertemente sobre los arquitectos de Estados Unidos. El autor señala la importancia de la Bauhaus, escuela en la que los estudiantes aprendían a través de la experimentación con los materiales y en la que la importancia recaía en las sensaciones que producían más que en su apariencia visual. Más adelante una generación de arquitectos estadounidenses retomó el interés por aprovechar las características naturales de los materiales como por ejemplo, cuando la madera muestra sus vetas con el desgaste natural. Rasmussen compara esta característica con la piel de los ancianos, que tiene más carácter que la de los jóvenes. Pero siguiendo los preceptos de la Bauhaus, la superficie no es el único rasgo que tiene injerencia en la percepción de un material, también son fundamentales, su dureza y su temperatura. Algunos ejemplos incluyen la madera como un material suave y cálido. El ladrillo, por su parte, que ejerce una función estructural debería tener una textura tosca, y el material con el que se combina, el mortero, nunca debería ser más burdo que él, porque en él recae la solidez de los muros.

La luz natural también fue analizada por Rasmussen por su capacidad de afectar nuestra percepción del espacio, pero además se trata, desde nuestra perspectiva del tema más interesante en Rasmussen por el vínculo que sobresale entre el arte y la arquitectura. Asimismo la luz natural es el único elemento compositivo que no puede ser controlado por la arquitectura. Para abordar el tema, el autor propone tres tipologías de luz natural, el espacio abierto, el espacio con luz cenital y el espacio con luz lateral. El primer caso está representado por los espacios que tienen una cubierta, pero que carecen de muros. El caso contrario es aquel en que la luz entra por la cubierta, mientras

que el espacio está rodeado por muros como es el caso del Panteón en Roma. El autor aplaude la iluminación lograda en este edificio, que es a veces un cilindro de luz y a veces una luz difusa. Asimismo menciona el caso de los edificios que carecen completamente de cubierta en los que al eliminarse las sombras, hay un empobrecimiento de los efectos de textura si bien, las consecuencias en la percepción son diferentes si hay una cubierta transparente que si no lo es.

Entre la segunda categoría, de espacios con luz cenital y la tercera, de espacios con luz lateral, Rasmussen sugiere toda una gama de edificios con iluminación mixta, cenital y lateral o exclusivamente lateral desde la intersección de los muros con la cubierta hasta la parte baja de los muros. Un ejemplo ya clásico es el Ayuntamiento de Estocolmo caracterizado por la iluminación de la Sala Azul desde la parte superior de tres de sus muros.



Sala Azul, Ayuntamiento de Estocolmo, 2012.

El tercer caso, los espacios iluminados lateralmente, es ilustrado por Rasmussen por las viviendas holandesas de los siglos XV y XVI. Efectivamente el caso holandés es interesante en el tema de la iluminación: los holandeses han luchado por mucho tiempo por ganarle territorio al mar, lo que los ha llevado a optimizar los terrenos. En consecuencia, las viviendas antiguas tienen como característica particular el ser contiguas, tener varios pisos además de ser angostas y profundas. No era posible abrir vanos en los muros laterales porque colindaban con los edificios vecinos por lo que hubo que pensar en la manera de hacer entrar la luz de manera óptima por la fachada frontal y posterior. De esta forma, casi dos tercios del primer piso de las viviendas, que

era de uso habitacional, se cubrió con marcos de madera y vidrio, fijos en la parte superior y abatibles en la parte baja. Adicionalmente colocaron “oscuros”⁷⁹ y cortinas para que el cambio entre la sombra de las vigas y el vano acristalado no fuera tan brusco.

Además de la cuestión territorial, los holandeses pasaban más tiempo en casa por el clima y el descanso necesario después de sus viajes en barco, el cual dedicaban a las mercancías traídas de Oriente. Rasmussen señala este hecho como la razón por la cual ponen tanta atención en los interiores y, específicamente, en la iluminación necesaria para sus actividades. Los efectos de iluminación logrados con los recursos que implementaron fueron capturados por el pintor barroco Johannes Vermeer. Muchas de sus obras retratan los interiores holandeses de esta época y se distinguen por tener como fondo un muro paralelo al lienzo y la presencia de luz proveniente de la izquierda. De hecho, Rasmussen propone que tomando como base el cuadro *Dama al virginal y caballero* sería posible definir la posición de los “oscuros” de cada Vermeer porque esta obra retrata el comportamiento de las sombras en el estudio del pintor con todos los “oscuros” abiertos.

El mismo Rasmussen experimentó con la luz en una antigua casa holandesa acompañado por sus estudiantes y llegó a la conclusión de que si se cierra la mitad de debajo de las ventanas se obtiene una luz uniforme en la habitación, mientras que si se cierra la mitad de arriba la luz se queda cerca de las ventanas. Más allá de sus descubrimientos sobre el comportamiento de la luz y sus efectos sobre la percepción, resalta en la sección sobre este tema, el uso tradicional del verbo experimentar como sinónimo de probar o ensayar.

⁷⁹ En el argot de la arquitectura tradicional mexicana se utiliza el término “oscuro” para referirse a las contraventanas.



Johannes Vermeer, *Dama al virginal y caballero*, 1662-64.

Para terminar su estudio cronológico del empleo de la luz natural, Rasmussen cita al Funcionalismo, particularmente a Le Corbusier, cuya obra en general es criticada por carecer de un sistema que permita regular efectivamente la luz al interior de sus edificios, con excepción del uso de ventanas en forma de troneras y los ábsides en Ronchamp. Los reproches del autor se basan en sus conclusiones del análisis de los tres tipos de iluminación y que se reducen a evitar la iluminación cenital por ser muy difusa y evitar la lateral porque no alcanza toda la profundidad del espacio. Su propuesta, definitivamente, consiste en ubicar ventanas altas laterales.

El color representa para Rasmussen otro elemento compositivo que tiene consecuencias en la manera en que experimentamos un espacio. Su revisión del uso del color en la arquitectura es notable, explica que en sus orígenes, se tomaron los colores de la naturaleza y se aplicaron a la arquitectura, con lo cual se logró una buena integración en el paisaje natural. La transformación de los materiales naturales tuvo un primer impacto sobre la arquitectura, por ejemplo, la arcilla cambió su color al cocerse para producir ladrillos. Esto también explica la manera en que percibimos el color, como un atributo integrado en el mismo material. Más tarde se logró controlar el color de los materiales, lo cual hizo posible que se generaran ciertas percepciones de contrastes en relación a los colores naturales. Como ejemplo, Rasmussen retoma la teoría expuesta por Erik Lundberg quien señala que las casas en Noruega empezaron a

pintarse de rojo, imitando las casas de ladrillo, porque se creía que eran más duraderas. Sin embargo, el color, afirma el arquitecto, no es un engaño, sino un símbolo, como en Beijing, en donde solamente los edificios importantes podían tener tejas de colores. Los colores se han asociado con una amplia variedad de cosas que van desde el material hasta el género⁸⁰, pero esto no quiere decir que todos debamos experimentar un espacio de un determinado color de la misma forma porque provenimos de diferentes entornos culturales.

En su texto, Rasmussen incluye algunas de las reglas que pueden servir para contrarrestar los defectos de un espacio con el uso del color. A lo largo del tiempo se ha comprobado que estos principios son muy eficientes, por ejemplo, señala que un espacio pequeño pintado con colores claros se percibe con una mayor amplitud. Sin embargo, descubrir que el espacio que mencionábamos es en realidad más pequeño de lo que aparenta, podría ser decepcionante. En cambio, si este espacio angosto es de un color vivo que acentúe su estrechez no nos decepcionará porque sus medidas corresponderán con el tamaño que aparenta.

Siguiendo su análisis, Rasmussen menciona un momento histórico, alrededor de 1900, en que los colores se usaron para enfatizar los materiales, lo cual dio como resultado, una saturación del espacio. Una reacción a esta postura tuvo lugar pocos años después cuando el color se usó para otorgar unidad y carácter a los espacios. Esto lleva al autor a reflexionar sobre la existencia de los colores “bellos”. Su conclusión es que no hay tales colores, sino buenas o malas combinaciones, lo cual ejemplifica con una superficie gris que, colocada sobre otra roja será percibida como verde.

La calidez o frialdad de los colores también es abordada por Rasmussen. Con su análisis determinó que aun cuando todo el interior de un edificio sea neutro, cada espacio que lo compone tendrá luz con un matiz de color más cálido o más frío. Los espacios orientados hacia el norte tienen un matiz azulado y los orientados al sur tienen

⁸⁰ Un género arquitectónico es la clasificación de un edificio de acuerdo a la función que se realiza dentro de él. Ejemplos de géneros arquitectónicos son: hospitales, museos, escuelas, entre otros. Basado en YAÑEZ, Enrique, *Arquitectura, teoría, diseño y contexto*, Limusa, México D.F., 1982, pp. 40-41.

un matiz anaranjado. Según él, no debe hacerse parecer cálidos a los espacios fríos y viceversa, sino que debe enfatizarse su frialdad o calidez, por lo cual concluye que los espacios con orientación norte deben pintarse de colores fríos y aquellos con orientación sur deben ser de colores cálidos. Si un espacio orientado al norte se pinta con colores cálidos por ejemplo, estos parecerán pobres según el planteamiento de Rasmussen. El uso del color es, como el mismo autor lo ha señalado, una forma de acentuar la percepción de otros rasgos del espacio, con los cuales funciona integralmente.

El color, como los efectos de contraste que hemos tratado antes, son destacados por el arquitecto por su capacidad de llevarnos a experimentar un espacio como diferente a lo que es realmente, lo cual, como hemos señalado, se traduce en una experiencia falsa. Al final debemos entender que no son estos los únicos dos elementos compositivos del espacio que poseen esta posibilidad, todos ellos la tienen. Quizá Rasmussen vio solamente el carácter negativo de los efectos de contraste, pero al igual que el resto de los elementos puede también tener resultados positivos en lo que toca a la autenticidad de la experiencia del espacio.

El pensamiento de Rasmussen no puede estudiarse sin reflexionar sobre la “verdadera experiencia” porque tiene implicaciones fuertes. La falsa experiencia, como concepto opuesto, nos acercaría a la noción de espectacularización de la experiencia, vinculada con nuestra primera hipótesis. Retomando el ejemplo del color, un espacio estrecho que parece más grande por ser claro, en realidad no lo es, solamente se percibe como más grande, lo cual es indiscutible de acuerdo con el planteamiento de Rasmussen. Pero ¿una falsa experiencia es siempre una experiencia empobrecida? Y al contrario, ¿una verdadera experiencia es necesariamente una experiencia rica? ¿Es posible que una falsa experiencia sea rica? ¿Podríamos decir que quien percibe el espacio estrecho como mayor tiene una experiencia rica o esta afirmación es inadmisibles debido a que una experiencia rica debe ser verdadera? Aunque en este punto no se profundizará en este análisis, el tema de la espectacularización de la experiencia será tratado más adelante. Por ahora basta decir que en Rasmussen el realce de los rasgos de un espacio a través de sus elementos de composición constituye un argumento sólido a favor de que una verdadera experiencia es siempre una experiencia

rica, lo cual implica que lo contrario, sostenido por nuestra primera hipótesis, está más cerca de ser confirmada.

El último elemento compositivo de la arquitectura analizado por Rasmussen es el sonido. Su visión de este ingrediente resulta interesante porque afirma que la arquitectura puede oírse, lo cual no significa que sea capaz de producir sonidos, sino que los refleja, análogamente a lo que sucede en su relación con la luz. La arquitectura no genera luz pero gracias a ella podemos distinguir los volúmenes y materiales que configuran un espacio. También es relevante que el arquitecto mencione la experiencia acústica del espacio, lo cual implica que el sonido es un elemento que nos permite percibir el espacio y conocer su forma y dimensiones. Es llamativo que Rasmussen hable de la existencia de la acústica pobre porque como el resto de los elementos entrañaría también la posibilidad de una experiencia pobre. Pero, ¿de qué depende que una acústica sea pobre o rica? Rasmussen explica que del uso del espacio. Un espacio construido con materiales duros tendrá mucha reverberación. Esto no puede calificarse como algo positivo o negativo hasta que se habla de su utilización. Si el espacio se usa para un concierto de música de cámara, la acústica y por lo tanto la experiencia resultará pobre. En cambio, si se usa para un concierto de cantos gregorianos, la acústica y la experiencia se mostrarán muy ricos porque su ritmo concuerda con el de la reverberación del espacio y porque se trata de música creada en una escala en que una nota cobra más fuerza y que es casi siempre la nota “la”, cuya intención es concordar con la nota simpática del espacio.

La exposición de Rasmussen hace una vez más un recorrido histórico del tratamiento acústico de algunos edificios así como de la música que, aprovechándolo, podía ser presentada en ellos abarcando desde el Medioevo hasta mediados del siglo XX. Al final de su texto, el autor reconoce que el interés por estudiar la acústica como un elemento compositivo del espacio ha decrecido, y sin embargo subraya que los usuarios de los espacios, particularmente de los baños, tienen experiencias acústicas cotidianamente. Los baños son en muchas ocasiones cajas reverberantes porque los materiales que hay en su interior son duros como el azulejo o la cerámica. Esta experiencia, sin embargo puede verse empobrecida si se les da un tratamiento acústico

para evitar la reverberación. Rasmussen concluye su texto reflexionando sobre el valor arquitectónico, que asegura no puede ser juzgado con fundamento lógico, no hay reglas para juzgarla ni para experimentarla porque cada edificio y cada espacio deben ajustarse a contextos diferentes.

Luego de haber analizado la visión de Rasmussen sobre la experiencia de la arquitectura continuaremos nuestro recorrido en 2002, cuando se publica en Colombia *La arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad* de Alberto Saldarriaga Roa. En relación a este texto cabe destacar, las ideas de Saldarriaga en referencia a las primeras exploraciones en colaboración con Lorenzo Fonseca Martínez que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Colombia sobre la experiencia de la arquitectura, si bien relacionadas con la pedagogía y el lenguaje arquitectónico, y que tuvieron lugar entre 1974 y 1983.

Desde una perspectiva filosófica son varias las referencias que Saldarriaga hace para sostener sus argumentos sobre la arquitectura como experiencia. El primero de ellos es una analogía entre la experiencia de la arquitectura y de la vida que sustenta con una cita del arquitecto y planeador urbano Edmund Bacon quien considera a la vida como,

[...] un flujo continuo de experiencias. Cada acto o momento del tiempo es precedido por experiencias anteriores y se convierte en el umbral de experiencias siguientes. Si reconocemos que uno de los objetivos de la vida es el logro continuo de experiencias armónicas, entonces la relación entre espacios, experimentada en el tiempo, se convierte en un problema principal de diseño.⁸¹

Esta comprensión de Saldarriaga de la experiencia como un conjunto de partes que se interrelacionan y forman una totalidad, es similar a la forma en la que el arquitecto Steven Holl la entiende cuando afirma que “como en la experiencia

⁸¹SALDARRIAGA ROA, Alberto, *La arquitectura como experiencia...*, op. cit., p. 28.

perceptual directa, la arquitectura es inicialmente entendida como una serie de experiencias parciales, más que como una totalidad”⁸².

En 2004 se publica en Reino Unido *La arquitectura como experiencia: cambio radical en la práctica espacial* (*Architecture as experience: radical change in the spatial practice*) editado por Dana Arnold y Andrew Ballantyne. Su perspectiva debe calificarse de innovadora al fijar el eje de su estructura no solamente en la percepción de lugares sino en la percepción de zonas en diferentes momentos y por diferentes culturas, en la forma en que cada una de esas culturas se apropia del lugar y le otorga significados. Cabe mencionar que el término lugares es empleado en esta obra como un “objeto físico que tiene un grado de continuidad sólida”⁸³. Otro acierto de este libro es que el énfasis teórico está puesto, como en la misma obra se menciona, solamente en el ensayo inicial denominado *Encubrimientos de Stonehenge* escrito por Andrew Ballantyne. El resto del libro está dedicado a estudiar los resultados de esa teoría. Siguiendo la opinión de los editores, consideramos que se trata de un texto en el que tanto la teoría como su aplicación están equilibradas y en el que los casos presentados ilustran de manera adecuada las teorías propuestas. A continuación analizaremos los fundamentos teóricos y uno de los casos que muestra más claramente la postura de los autores.

Uno de los términos que aborda el primer ensayo y que da nombre al mismo es *encubrimiento*, el cual es definido inicialmente como un robo y es empleado por el autor para referirse a la acción de quienes, sin permiso de los arquitectos, tomaron un edificio

⁸²HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Cuestiones de Percepción: Fenomenología de la Arquitectura*, a+u Publishing, Tokio, 1994, p. 49.

⁸³ARNOLD, Dana; BALLANTYNE, Andrew, *Architecture as experience: radical change in spatial practice*, Routledge, Londres, 2004, p. 1.

y le dieron un significado diferente del que se planeó originalmente. Ballantyne menciona que este término es abordado en el sentido de “un malentendido creativo” por Jean Jacques Lecercle en su artículo *El encubrimiento de la pragmática* sobre Deleuze y Guattari. Asimismo, Lecercle es acusado de haber robado el término del crítico Harold Bloom, que a su vez ya había sido propuesto por Norberg-Schulz y estudiado por la fenomenología, no para resaltar la intención de los edificios sino su reinterpretación, ya fuera intencional o accidental.

El sentido del término empleado por Lecercle, Bloom y Schulz no es el mismo que sugiere *La arquitectura como experiencia*, que lo aborda como una “pragmática de la arquitectura”, en la que, análogamente a la visión platónica del espacio, el autor concentra su atención en el crecimiento cultural más que en el edificio en sí. Se señala sin embargo otro término de Deleuze y Guattari, que se usa en el mismo sentido en que fue propuesto por estos filósofos: el muro blanco. Esta expresión se refiere a una especie de pantalla blanca sobre la que podemos proyectar nuestros deseos. Es así como Andrew Ballantyne se refiere a Stonehenge como un edificio sin un propósito original conocido con certeza.

Se menciona también el concepto de Lugares de memoria (*Lieux de Mémoire*) propuesto por el historiador Pierre Nora en su colección de ensayos que lleva el mismo nombre, que trata del papel de los lugares en el desarrollo de un sentido de cultura, específicamente en el caso de Francia. El concepto clave de Nora consiste en la significación de los elementos de la cultura en el momento en que esta parece estar por desaparecer, mismo que Ballantyne relaciona con su tesis, según la cual los lugares de memoria se generan desde el *encubrimiento* ya que deben ser reinterpretados desde un enfoque diferente al de su creación.

Ballantyne cita, como Saldarriga, a John Dewey y su libro *Arte y experiencia* (*Art and experience, 1934*), una vez más a pesar del enfoque fenomenológico del texto. También como Saldarriga, destaca su pensamiento de la experiencia cotidiana como inicio de la experiencia estética e incluye la frase de Dewey en la que se afirma que “Es cuando uno está completamente unido con el entorno de uno cuando uno está más

completamente vivo”⁸⁴. Asimismo, Ballantyne menciona la necesidad propuesta por Dewey de recurrir a lo animal para alcanzar los principios de la experiencia estética y compara este pensamiento con el de Winckelmann, historiador alemán del siglo XVIII. El autor, también incluye una reflexión con fundamento en Dewey sobre la diferencia entre la experiencia de los objetos cotidianos y la experiencia de los objetos de museo que se nos presentan aislados y de los cuales no podemos percibir lo que los volvió especiales.

Finalmente, tras una breve mención de la concepción de Certeau sobre el espacio, Ballantyne concluye que hay una diferencia entre el edificio como objeto y el edificio como experiencia y que esta experiencia es el *encubrimiento*, es la arquitectura en sí misma. De hecho, Ballantyne, afirma que la “arquitectura es nuestra experiencia de los edificios”⁸⁵.

Asimismo, Ballantyne se aproxima al pensamiento de Gilles Deleuze y Felix Guattari, para referirse a nuestra forma de abordar el ambiente, mencionando tres conceptos claves. El primero de ellos es la máquina deseante, caracterizada por estar en permanente descomposición y que correspondería a la arquitectura. Tiene dos elementos que la componen parcialmente: la sustancia sólida y las experiencias de quienes tienen contacto con ella. En otras palabras, edificio y aparato cultural constituyen una máquina que produce arquitectura de manera efímera⁸⁶.

El segundo concepto es el pensamiento nómada, que consiste en un movimiento entre dos territorios, la territorialización y la desterritorialización, tal como un monumento viaja de una cultura a otra y ocupa diferentes lugares de memoria. Ballantyne expone que Deleuze y Guattari explican que un concepto está territorializado en postulaciones particulares y desterritorializado cuando es una abstracción de estas

⁸⁴DEWEY, John, *Art as experience*, Putnam, Nueva York, 1980, p. 18.

⁸⁵ARNOLD, Dana; BALLANTYNE, Andrew, *Architecture as experience...*, *op.cit.*, p. 28.

⁸⁶ARNOLD, Dana; BALLANTYNE, Andrew, *Architecture as experience...*, *op.cit.*, p. 29.

postulaciones e incluye el ejemplo de la experiencia propia del hogar a partir de la cual esta idea de “hogar” puede desterritorializarse para reconocer este concepto en otra parte. El tercer concepto es la *paysageité*, término acuñado por Deleuze y Guattari para referirse a una imagen propia que se rehace permanentemente cuando se pone en contacto con ideas nuevas, y desde las cuales se parte a otras. El término recibe su nombre por la analogía de la imagen propia con un paisaje, el cual es ocupado temporalmente por tribus nómadas que después se van. Al respecto, Deleuze señala que,

Somos desiertos [...] pero poblados por tribus, flora y fauna. Pasamos nuestro tiempo ordenando estas tribus, organizándolas de otras maneras, deshaciéndonos de algunas y animando a otras a prosperar [...] El desierto, experimentación en uno mismo, es nuestra única identidad, nuestra única oportunidad para todas las combinaciones que nos habitan.⁸⁷

También sobre el argumento de la arquitectura como experiencia, Ballantyne menciona a Foucault y su término *episteme*⁸⁸. Las personas de un tiempo y cultura determinados no son capaces de ver ningún reflejo, sino que ven a través de los conocimientos haciendo contacto directo con los objetos. Los *epistemes* son pocos y grandes según Foucault y muchos y muy pequeños según Nelson Goodman. Ballantyne propone combinar los conceptos de *episteme* de estos dos autores para poder apreciar la existencia de *epistemes* muy parecidos entre sí y de *epistemes* totalmente diferentes. Cuando los *epistemes* son diferentes entre sí los encubrimientos tienen lugar. Por eso, al ser la arquitectura intangible y no un componente incrustado en el edificio, cambia permanentemente de un encubrimiento a otro.

Para concluir, Ballantyne sostiene una tesis fuerte en la que afirma que los edificios tienen valor si han sido reinterpretados dignamente. Y un edificio ha sido

⁸⁷DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1977, p. 11.

⁸⁸ Foucault define como episteme a los conocimientos que las personas de una cultura en un tiempo determinado no cuestionarían, a los conocimientos que al ser irrefutables se vuelven “transparentes”. FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

reinterpretado dignamente si su experiencia ha sido reinscrita por personas de diferentes culturas o tiempos. En otras palabras, un edificio es valioso para Ballantyne si se ha concebido de una manera diferente a través de la experiencia. Esto está relacionado con la edad de los edificios según explica el autor, quien define un edificio viejo como aquel que ha sido reinterpretado al menos en una ocasión, lo cual podría llevarse al extremo si consideramos que todos los edificios son viejos porque son reinterpretados desde su creación, desde que el usuario concibe al edificio de forma diferente a la del arquitecto que lo creó.

Las experiencias que de un edificio tienen diferentes culturas y tiempos son fundamentales en la obra de Ballantyne. Los ejemplos que presenta para ilustrar sus argumentos son relevantes para entender su propuesta, por esta razón hemos incluido uno de ellos. Nos referimos así a esta reinscripción de experiencias con un texto de la arquitecta y experta en planeación Zeynep Kezer⁸⁹.

Originalmente el Four Seasons Estambul en Sultanahmet era una prisión. La autora reseña la historia de la conversión del edificio de forma breve incidiendo especialmente en los rasgos que lo identifican como una ex prisión. Entre estos destacan la dirección del Hotel, “Tevkifhane Sokak 1” o Calle de la Prisión, número 1. También destaca el friso de mármol de la entrada que indica el nombre anterior del edificio “Prisión de Asesinos Dersaadet” o “Prisión de asesinos del dominio de la felicidad” y 1327, año de construcción del inmueble según el calendario islámico, y que corresponde a 1917 en el calendario gregoriano⁹⁰. La autora hace hincapié en las puertas, que son

⁸⁹ El texto se denomina *Si los muros pudieran hablar: explorando las dimensiones de la heterotopía en el hotel Four Seasons Estambul (If walls could talk: exploring the dimensions of heterotopy at the Four Seasons Istanbul)*.

⁹⁰ Cabe mencionar que los trabajos de conversión de la prisión en hotel iniciaron en 1990 y el hotel abrió sus puertas en 1996. Fuente: <http://www.fourseasons.com/istanbul/> [Último acceso 31/ene/2015, 11:33 a.m.]

originales, como los umbrales que cruzaron los reos que alcanzaron la libertad y como los accesos al lujo al que los huéspedes pueden acceder pagando⁹¹.



Hotel Four Seasons, Estambul. 2015.

Foucault define el término heterotopías como aquellos lugares “capaces de yuxtaponer en un solo espacio real, varios espacios, varios sitios que son en sí mismos incompatibles”⁹². Precisar qué es heterotopía a partir de la incompatibilidad implica que se trata de un término que incluye relaciones entre diferentes sitios. Esto, a su vez indica que ningún sitio puede ser heterotópico solo y que para serlo debe compararse con los sitios que lo rodean en el espacio o en el tiempo, y que poseen una organización social, usos del espacio y significados diferentes.

El concepto de ironía también es importante para la exposición de Kezer porque, como señaló un periódico local, los huéspedes son prisioneros voluntarios. Antes se evitaba que los prisioneros salieran de Sultanahmet y ahora no se permite la entrada a quien no sea huésped. En este cruce interior-exterior y viceversa, el umbral cobra importancia como una característica fundamental de los edificios con relaciones heterotópicas. En el umbral hay obstáculos que evitan el paso para que quien desea

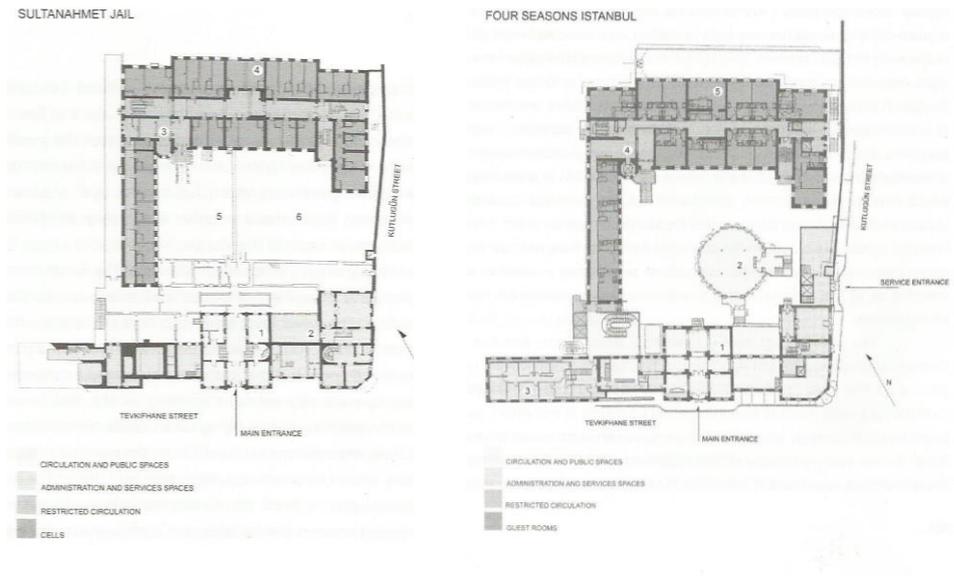
⁹¹Actualmente (enero 2015), el hotel figura en la lista de los mejores 25 hoteles del mundo y una noche en la habitación doble más accesible cuesta alrededor de 1,450€. Fuente: <http://www.fourseasons.com/istanbul/> [Último acceso 31/ene/2015, 11:33 a.m.]

Fig. 2-18. Hotel Four Seasons Estambul, Fachada principal y suite deluxe, 2013. Fuente: <http://www.fourseasons.com/istanbul/> [Último acceso 17/dic/2013, 18:28 hrs.]

⁹² FOUCAULT, Michel, “Of other spaces”, *Diacritics* (primavera), 1986.

cruzar sea examinado y a veces sometido a un ritual. Los presos, por ejemplo al llegar por primera vez a la prisión debían ser revisados y aseados y sus familiares, al visitarlos debían ser registrados minuciosamente.

Con fundamento en esto, Kezer propone dos tipos de sitio heterotópico. El primero se caracteriza por la coincidencia entre los límites entre adentro y afuera con los límites físicos de un edificio y en él las relaciones heterotópicas son fáciles de identificar, como en el caso de la prisión. En el segundo tipo de sitio heterotópico estar adentro implica necesariamente una exclusión, es más difícil de identificar y corresponde al caso del hotel, en el que el espacio aparentemente público es ávidamente monitoreado para garantizar que solo pueda acceder a él quien ha pagado una cuota no solamente en dinero sino en información personal. Tal información es una poderosa divisa que compra privacidad física y su valor reside en que puede alimentar los bancos de información que son usados en la investigación de mercados. El Four Seasons Sultanahmet ha generado relaciones de la naturaleza que describimos. Kezer menciona tres relaciones heterotópicas que el hotel ha producido. La primera relación es la transferencia de significado que ha tenido lugar con el cambio de uso en momentos históricos diferentes, lo cual ocurre por más pequeñas que sean las modificaciones hechas al edificio. En el caso del hotel los cambios que fueron necesarios fueron mínimos, la planta arquitectónica prácticamente no sufrió alteraciones. Si se observa la planta de la prisión y la del hotel puede apreciarse que los accesos, circulaciones y niveles de privacidad se mantuvieron prácticamente intactos.



Yalçın Özüekren, redibujado por Jennifer Hejl, planos de la cárcel Sultanahmet y del Hotel Four Seasons Estambul, 2002.

De hecho, el parecido en la distribución de la cárcel con la de un hotel fue señalada por los internos, quienes la apodaron como el "Hilton", lo cual, dice Kezer, es un indicador de que el carácter de un edificio depende de las actividades que se realizan en él. La experiencia de la privacidad en el caso del Four Seasons Estambul es, según la arquitecta, el rasgo que mejor puede mostrar esta relación. Si se entiende el término privacidad como la capacidad de controlar la cantidad y tiempo de interacción con otras personas, es evidente que los prisioneros que estaban en aislamiento carecían de esta capacidad, y a todos se les permitía ver a sus seres queridos o a sus abogados por poco tiempo y siempre bajo estricta vigilancia.

Todas las actividades estaban restringidas a un horario y se controlaban a través de la variación de determinadas características del edificio, como por ejemplo las luces que se apagaban en toda la prisión al mismo tiempo para que todos los internos ejercieran la misma acción, dormir. Reglas orales establecían incluso por qué sección del patio podía desplazarse cada reo. Los huéspedes en cambio se encuentran actualmente en control total de la privacidad que desean tener en un espectro que abarca desde las áreas públicas hasta sus habitaciones. A su vez, la densidad de la población que ha ocupado el edificio impacta sobre la experiencia de la privacidad. La prisión fue proyectada para mil reos, población que llegó a duplicarse en ciertos momentos. El

hotel, por su parte, tiene actualmente 54 habitaciones y 11 suites. Los empleados, que también están relacionados con la densidad del edificio han sufrido un cambio inverso. Cincuenta personas conformaban el personal de la prisión, mientras que alrededor de doscientas personas trabajan actualmente en el hotel.

Otra relación heterotópica que ha generado el hotel es la ubicación de un edificio común en un sitio como Estambul, lo cual ha sido aprovechado por la empresa para favorecer la atracción de huéspedes. Kezer afirma que el hotel ha "comodificado" y reducido la ciudad a un sitio ordinario, simplemente como otro de los destinos en los que el hotel tiene presencia. En referencia a esto no es difícil suponer que la cadena Four Seasons se preocupó por la percepción del público del edificio como una ex-prisión, sin embargo a los huéspedes no les ha molestado. Al principio, la empresa no mencionó que el edificio era una prisión, pero se dieron cuenta de que este hecho agregaba interés al edificio por lo que ya no es algo que trate de esconderse, incluso la página web del hotel incluye un artículo denominado "Crimen, castigo y un paraíso renacido" en el que sobresale una lista corta de 4 elementos originales de la prisión que se conservan, azulejos pintados a mano en el área de recepción, pasillos arqueados y puertas de madera, pilares de mármol con grabados hechos por los prisioneros y el patio. Esto demuestra que el hotel ha mercantilizado los rastros de la experiencia de los reos, afirma Kezet.

Lograr esta comercialización no fue fácil para la empresa porque los estambulitas estaban en desacuerdo. Exprisioneros, como el líder del partido comunista, expresaron su inconformidad sostenida en que una gran cantidad de intelectuales turcos como el poeta Nazim Hikmet y el artista Ibrahim Balaban estuvieron en Sultanahmet por criticar al gobierno antes de la formación de la República Turca. Organizaciones civiles como la Cámara de arquitectos se opusieron también al proyecto objetando que el edificio era un contenedor de la herencia turca, además de que pondría en riesgo el tejido urbano en el que se encontraba inserto. Periodistas como Ekinci tacharon al proyecto como uno que convertiría un edificio patrimonio turco en un edificio excluyente. Los arqueólogos turcos acusaron a Four Seasons de usar permisos de construcción ilegales para la conversión de un edificio del que se tienen evidencias

suficientes de que se encuentra sobre las ruinas del palacio bizantino, lo cual resultó ser cierto durante la excavación que se realizó para colar los cimientos de las nuevas secciones para el hotel.

Al final, Four Seasons ganó la batalla, la prisión se transformó en hotel y la empresa es dueña (en comodato por 49 años) de un terreno en el que se encuentran, según afirman los arqueólogos, los vestigios del palacio medieval más grande de Europa. Mientras tanto, los huéspedes siguen cayendo en la trampa mercantilista, ahora incluso pidiendo habitaciones con vista a las excavaciones arqueológicas. Estambul reclama a Four Seasons un sitio que encarna la memoria colectiva de su pueblo, pero es precisamente esto lo que esta empresa ofrece como un artículo a sus huéspedes.

Una última relación heterotópica, de interés especial para esta investigación es que el hotel es experimentado de dos formas diferentes. Por un lado por los huéspedes extranjeros del hotel, quienes lo vinculan con Oriente, y por otro, los estambulitas, quienes lo aprecian como un paso hacia la integración con Occidente. Kezer explica que la fachada del edificio ha sido restaurada, lo cual por un lado revela la intención de preservar el edificio, y además dice que la colocación del logotipo de Four Seasons sobre ella muestra la pretensión de manifestar actualidad. Esto ha alimentado las tensiones que siguen presentes para favorecer una o la otra.

Cuando el hotel pasó a manos del Four Seasons modificó los planos que se tenían originalmente. Sin embargo los arquitectos tenían en mente antes un proyecto actual y que conservara su identidad al mismo tiempo. De cualquier forma, el proyecto del Four Seasons orientalizó el hotel de tal forma que el mismo diseñador de interiores, Sinan Kadafar, ha declarado que el hotel es más oriental de lo que se es en Turquía. Por el contrario, el hotel es un indicador de la integración de Estambul a Occidente para los locales como ya se había mencionado. En otras palabras, y para concluir, el Four Seasons Estambul es un sitio heterotópico porque crea diferentes usos del espacio y ha propiciado un análisis del significado que otorgamos a los espacios, pero también de la manera en que estos espacios son producidos.

2.3. Fenomenología como método de la experiencia.

¿Qué relación tiene la experiencia con la fenomenología? ¿Por qué este trabajo incluye el tema de la fenomenología? Porque “Cualquier aproximación contemporánea al tema de la experiencia conduce al campo de la fenomenología”⁹³. Porque aunque la experiencia ha sido estudiada por otras teorías filosóficas, le corresponde a este trabajo tocarla tanto por el tema que aborda, el espacio humano, como por ser heredero de este movimiento filosófico. Presentaremos a continuación las definiciones de algunos fenomenólogos sin pretender señalarlos como los más representativos, sino solamente como puntos de referencia a partir de los cuales concebir la fenomenología. Asimismo hemos incluido las definiciones de algunos filósofos que han sido presentadas en libros cuyo tema es la experiencia o la fenomenología de la arquitectura y que debemos revisar brevemente como antecedente.

En un primer momento nos referimos a la descripción de fenomenología y a su definición por excelencia propuesta por Edmund Husserl, padre de la fenomenología y recopilada por Antonio Ziri3n en su *Breve diccionario analítico de t3rminos Husserliano*, 2003. Husserl dice que la fenomenología puede ser entendida como una ciencia, como un m3todo o, de manera general, como una actitud. Husserl destaca que estas concepciones de la fenomenología tienden a confundirse, especialmente, afirma que tiende a favorecerse el m3todo sobre la ciencia. Para Husserl, los m3todos de la fenomenología como ciencia son tres, reducci3n fenomenol3gica, reducci3n eid3tica y an3lisis intencional. Estos m3todos pueden confundirse con una actitud que consiste en evitar los prejuicios y suposiciones y regresar a las cosas mismas cuando se concibe a la fenomenología como un m3todo solamente.

⁹³ SALDARRIAGA ROA, Alberto, *La arquitectura como experiencia...*, op. cit., p. 54.

Por otro lado, pensar solamente en la actitud que recién describimos, es entender a la fenomenología como método. Cuando se es consciente de que el método fenomenológico puede aplicarse a cualquier área del conocimiento ocurren dos cosas, por una parte dejamos de concentrarnos en la fenomenología y en sus métodos y por otra dejamos de reflexionar sobre la dirección que está tomando la actitud de regresar a las cosas mismas. Por esto, para Husserl, la fenomenología es un método y una actitud intelectual. El método y la actitud que menciona Husserl consiste en una actitud espiritual filosófica, que a su vez puede conducir a comprometerse con el método de la ciencia fenomenológica que recibe el nombre de reducción fenomenológica. Esto nos lleva a entender, como explica Zirión, que el método y la ciencia no tienen por qué separarse.

Husserl define fenomenología como la “ciencia descriptiva de las esencias de los fenómenos puros”⁹⁴ y Zirión la explica paso a paso. Con ciencia descriptiva Husserl se refiere a al proceso dirigido a objetos, a las evidencias, no a las deducciones. La inclusión del término esencias implica a la reducción eidética entendida como el método usado para describir las esencias, como el movimiento de lo percibido individualmente a reflexionar sobre su esencia.

Abarcar el término fenómeno supone la reducción fenomenológica como el método empleado para describir fenómenos, como el movimiento de reflexionar sobre los fenómenos como algo real a pensar sobre ellos como algo inseparable de su esencia. En palabras del propio Husserl “lo que la fenomenología posee en exclusiva es el proceder intuitivo e ideador dentro de la más estricta reducción fenomenológica; este es el método específicamente filosófico, en tanto que tal método pertenece esencialmente al sentido de la crítica del conocimiento y, por consiguiente, al de toda crítica de la razón en general”⁹⁵. Finalmente, con el término puro, Zirión explica que Husserl se refiere a que la fenomenología estudia todas las partes de los fenómenos, es decir, todos los tipos de objetos. Por esta razón, la fenomenología es la base de todas las disciplinas.

⁹⁴ZIRIÓN QUIJANO, Antonio, *Breve diccionario analítico de conceptos husserlianos*, UNAM, México D.F., 1990, p. 28.

⁹⁵ZIRIÓN QUIJANO, Antonio, *Breve diccionario analítico de conceptos husserlianos...*, *op. cit.*, p. 28.

En cuanto a las disciplinas que pueden adoptar a la fenomenología, Lester Embree destaca que aunque ha sido estudiada fundamentalmente por la filosofía puede servir en las ciencias sociales y en aquellas cuya base son estas. De hecho, a diferencia de otros autores, Lester Embree presenta a la fenomenología, no como una disciplina o como un método, sino como un enfoque, en el que la lectura de lo que sobre un tema han escrito otros autores predomina sobre la investigación, como un *análisis reflexivo*⁹⁶ caracterizado no por la suposición sino por la observación y no por presentar explicaciones sino análisis.

Lester Embree responde a la pregunta ¿cuál es el objeto de estudio de la fenomenología? usando dos términos: conciencia e intencionalidad. Sobre la conciencia dice que puede referirse a estar despierto o al estado de atención en su acepción más básica, aunque puede también referirse a contemplación o a autoconciencia. Sobre la intencionalidad, la define como la manera en que “los procesos que tienen lugar en la subjetividad... están dirigidos a objetos”⁹⁷, pero aclara que este término tiende a entenderse de dos formas erróneas. Una es la acepción según la cual se refiere a la forma en que aspiramos a algo, es decir a nuestras intenciones y la otra es la traducción literal del término *Einfühlung* empleado por Husserl que significa empatía y que generalmente es interpretado como empatía emocional.

Aunque prefiere usar *intencionalidad* que *conciencia*, Embree elige, sobre los dos términos anteriores, el de *intencionalidad* porque, según afirma, es mejor usar un término artificial que uno que contenga evocaciones falsas. Centrado así en la intencionalidad como la materia de estudio de la fenomenología atribuye el origen del término a Dorion Cairns, quien fue maestro suyo en la Nueva Escuela para Investigación Social y quien además se refiere a los procesos intencionales como aquellos dirigidos a objetos. Sin embargo, Embree propone que afirmar que la fenomenología se ocupa de los procesos intencionales sería una verdad a medias porque aunque

⁹⁶EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo...*, op. cit., p. 39.

⁹⁷ EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo...*, op. cit., p. 39.

tradicionalmente “toda conciencia es conciencia de” también, “todo objeto es objeto de”⁹⁸.

En otras palabras la fenomenología estudia los procesos intencivos pero también los objetos en tanto que intencionados. Embree propone que los procesos intencivos y la experiencia son dos conceptos diferentes. Los procesos intencivos están compuestos por tres elementos, la creencia, la valoración y la voluntad, mientras que la experiencia está integrada por esperar, recordar y percibir. Además, cada objeto en tanto que intencionado posee características que el autor ha nombrado como posicionales y que son respectivamente rasgos de una creencia, valores y usos. Estos son diferentes de las características de los objetos experimentados, que es por ejemplo la forma de un objeto. Una distinción relevante en la propuesta de Embree es la consideración de que la intencionalidad, que abarca los procesos intencivos y los objetos intencionados, tiene dos componentes la experiencia y la posicionalidad. Evidentemente son elementos diferentes entre sí porque la experiencia estudia los objetos tal como se dan mientras que la posicionalidad estudia esos mismos objetos tal como son “puestos” en el proceso intencivo, es decir, tal como son queridos, valorados y creídos. Ver la siguiente tabla.

Intencionalidad	Posicionalidad	Querer		
		Valorar		
		Crear		
	Experienciar	Indirecta	Lingüística	
			No lingüística	Pictórica
				Indicativa
		Directa	Esperar	
			Recordar	
			Percibir	

Lester Embree, tabla sobre intencionalidad, 2003.

⁹⁸EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo...*, op. cit., p. 43.

Como hemos visto antes, Embree creó un léxico fenomenológico propio y en este esfuerzo buscó un término que le permitiera definir la fenomenología de forma más comprensible. Indagó un término que pudiera abarcar tanto al proceso intencional como al objeto intencional, a la experiencia directa e indirecta y al mismo tiempo al querer, valorar y creer. La palabra que eligió fue “encontrar”. Afirma así alternativamente que la fenomenología estudia el encuentro de objetos y los objetos en tanto que encontrados.

El ejemplo del dolor es clásico en no pocos fenomenólogos al aproximarse a la fenomenología. Embree no es la excepción. Su exposición inicia preguntándose si el dolor está localizado, lo cual es comprobable, sin embargo no puede considerarse como una cualidad de un objeto, simplemente está presente en nuestro cuerpo. Al estar dentro, el “sentir dolor” puede considerarse como un proceso intencional análogo a otros como el sentir alegría. También podemos preguntarnos si el dolor es algo que podemos encontrar. Efectivamente, el dolor está localizado en un determinado punto del cuerpo, y aunque no sea visible puede ser considerado como un objeto intencional.

El dolor es excelente para explicar no solamente la diferencia entre un proceso intencional y un objeto intencional, sino también para entender, como personalmente Ziri6n explic6 a este investigador, el rasgo cualitativo de la fenomenología. No se trata de una disciplina ego6sta, sino de una interesada por la manera 6nica en que las personas vivenciamos nuestro entorno. Embree reflexiona sobre esto cuando habla de una persona que recibe un pellizco en el dorso de una mano. Si bien tanto el pellizcado como los espectadores pueden ver la marca del pellizco o el enrojecimiento de la piel solamente el pellizcado siente dolor. Los dem6s no pueden experimentarlo directamente, solo pueden compadecerse. Sentir dolor no es lo mismo que percibir cualquier objeto externo al cuerpo, son experiencias directas diferentes. Esto corrobora que no siempre concuerda lo que se percibe desde afuera con lo que se percibe desde adentro.

Se puede incluso, como plantea Embree, clasificar los dolores. Lo interesante de este ejercicio desde la fenomenología es que puede hacerse una clasificaci6n de procesos intencionales y objetos en tanto que intencionales. Sin pretender establecer una

regla, hemos notado que los procesos intencivos se nombran generalmente iniciando con un verbo, mientras que los objetos intencionados implican un sustantivo. La siguiente tabla muestra una serie de ejemplos de procesos intencivos y de objetos intencionados relacionados con el dolor elaborada en base a Embree, y que consideramos ilustrativa para aclarar el campo de acción de la fenomenología.

Algunas tipologías del proceso intencivo “sentir dolor”	Ejemplo del proceso intencivo “sentir dolor” (verbo)	Ejemplo del objeto intencionado “dolor” (sustantivo)
De larga duración	Tener migraña	Migraña
De corta duración	Tener dolor de cabeza ocasionado por beber alcohol	Dolor de cabeza
Superficial	Tener comezón	Prurito
Profunda	Padecer una enfermedad cardíaca	Enfermedad cardíaca
Intra-somático	Padecer una enfermedad mental	Enfermedad mental
Extra-somático	Padecer una enfermedad contagiosa	Enfermedad contagiosa

Gonzalo Bernal, tabla que ilustra la diferencia entre proceso intencivo y objeto intencionado, 2013.
Basada en Lester Embree (2003).

Además de las opiniones de Husserl, Ziri3n y Embree sobre el objeto de estudio de la fenomenología, hemos querido dedicar unas líneas a los argumentos que sobre este tema han sido presentados en textos cuyo interés central es la experiencia de la arquitectura o la fenomenología de la arquitectura. Nos referimos específicamente a tres textos, un número de la revista a+u, *La arquitectura de la experiencia* y *La Arquitectura como experiencia*. Si bien los dos últimos han sido abordados antes, en este punto los retomamos únicamente para revisar sus aproximaciones a la fenomenología.

En Julio de 1994 la revista a+u (Arquitectura y Urbanismo), publicó en Tokio el número denominado Cuestiones de Percepción: Fenomenología de la Arquitectura (Questions of perception: Phenomenology of architecture) con textos de Steven Holl, Juhani Pallasmaa y Alberto Pérez-Gómez. El énfasis de este número se pone, como se puede predecir a partir del título, en la percepción. Hay tres momentos en que esta revista toca la Fenomenología. El primero no aparece como se esperaría en el artículo “Fenomenología de la arquitectura” escrito por Steven Holl sino en el texto “El espacio

de la Arquitectura: El significado como Presencia y Representación” de Alberto Pérez-Gómez, referente al espacio arquitectónico. En este argumento es importante destacar el párrafo en que el autor explica que,

Sólo el yo imaginativo como creador y espectador, una realidad muy diferente del ego cogito cartesiano completamente transparente y coincidente, puede habitar a través de estos trabajos un mundo ya más allá de la orientación futura de la modernidad, donde la noción de progreso ha colapsado y hasta ahora la función narrativa con sus vectores de recolección y proyección permanece como la única alternativa para articular una acción ética e interpretar una coreografía apropiada para un mundo postmoderno⁹⁹.

Esta visión del autor difiere así de la de Descartes y de la de Husserl, la cual propone al “Ego cogito cogitationes” como un concepto clave en su argumentación sobre la intencionalidad y que consiste en la búsqueda de la conciencia pura a través de la vivencia de los objetos del pensamiento. El “ego cogito cogitationes” es el método fenomenológico mismo, es el retroceso desde los objetos hacia la conciencia.

El segundo momento, ahora situado en el texto de Steven Holl, está marcado por la inclusión de una cita y una frase introductoria. La cita afirma que “No hay tal cosa como fenomenología, pero hay en efecto problemas fenomenológicos”¹⁰⁰ y se atribuye a Ludwig Wittgenstein (1889-1951), filósofo austriaco cuyo libro *Tractacus lógico-philosophicus* influyó fuertemente en el movimiento neopositivista. La frase introductoria presenta la sección denominada *Zonas fenomenológicas* y en ella Steven Holl dice que su “objetivo es investigar las características dominantes de la percepción y las consecuencias arquitectónicas experienciales.”¹⁰¹, lo que parece ser, nuevamente,

⁹⁹HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto: *Cuestiones de Percepción...*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁰ HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Cuestiones de Percepción...*, op. cit., p. 41.

¹⁰¹ HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Cuestiones de Percepción...*, op. cit., p. 43.

una introducción neopositivista para un conjunto de textos que abordan la percepción desde un ángulo fenomenológico.

En un tercer momento Steven Holl aborda tácitamente el tema del ego cogito cartesiano, en esta ocasión respecto a su composición, al mencionar a Franz Brentano, maestro de Husserl, de quien retoma la división de la percepción en dos clases, la exterior o física y la interior o mental, y afirma que “Empíricamente podríamos estar satisfechos con una estructura como una entidad puramente físico-espacial pero, intelectualmente y espiritualmente, necesitamos entender las motivaciones detrás de ella”¹⁰². A partir de este punto la publicación es completamente descriptiva.

La arquitectura de la experiencia de Alberto Saldarriga Roa también toca la fenomenología dedicándole unas pocas páginas en el capítulo “La experiencia de la arquitectura como tema”. Se trata de un libro insertado en un contexto geográfico y temporal muy diferente a la compilación anterior, fue publicado en Colombia en 2002, aunque los autores comparten su formación en arquitectura. Para referirse a la fenomenología, Saldarriga cita a cuatro filósofos. El primero de ellos es Henri Lefebvre quien define a la disciplina como aquella que “Designa una secuencia de operaciones descriptivas en cuyo curso se descubre un proceso, se analiza y revela su orientación [...]”¹⁰³

Saldarriga también hace alusión a François Lyotard, que en su opinión hace un mejor análisis del tema y de quien rescata su visión del objeto de estudio de la fenomenología y la idea de evitar las explicaciones. El objeto de estudio de la fenomenología es para Lyotard,

[...] los 'fenómenos' [...]lo que aparece en la conciencia [...]lo 'dado' [...]la cosa misma' en que se piensa, de la que se habla, evitando forjar hipótesis

¹⁰²HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Cuestiones de percepción...*, op. cit., p. 42.

¹⁰³ LEFEBVRE, Henri: *La presencia y la ausencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 155.

tanto sobre la relación que liga el fenómeno con el ser del cual es fenómeno, como sobre la relación que lo une al yo para quien es un fenómeno [...]sin presupuestos, limitarse a describirlo tal como se da [...] ¹⁰⁴.

Por otra parte, el argumento que no defiende la explicación de los fenómenos se debe, según afirma Lyotard, a Merleau-Ponty con su repudio hacia la ciencia. Más bien debe favorecerse, confirma Saldarriaga la descripción.

Un tercer filósofo mencionado por Saldarriaga es Richard Schmitt, quien dice que el término Fenomenología puede emplearse en dos sentidos, es un movimiento filosófico y es también un análisis descriptivo. Además, Schmitt resulta de interés para Saldarriaga porque aclara que la Fenomenología no es una ciencia empírica, es decir, es una disciplina científica, sigue un método. Schmitt diferencia los términos experiencia y fenómeno. El primero se refiere a observaciones interpretadas y el segundo trata de los objetos que se presentan a la experiencia. Finalmente, Saldarriaga subraya, aunque escéptico, que la gran aportación de la fenomenología es haber puesto en valor a la intuición, entendida, según la interpretación de él mismo, como una manera de entender la esencia de las cosas. Concluyendo, Saldarriaga señala que la experiencia de la arquitectura no debe estudiarse como un conjunto de percepciones sensoriales, es decir, no empíricamente sino como un fenómeno. Asegura también que la fenomenología es un método que se caracteriza por ser descriptivo y por no ser analítico, así como por fundarse en la experiencia directa.

Por último, Saldarriaga incluye la definición de fenomenología de Gaston Bachelard, “la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual” ¹⁰⁵. Sobre esta definición de Bachelard, Saldarriaga destaca el papel de la imagen como parte fundamental de toda experiencia, además afirma que la imagen es el epítome de la

¹⁰⁴ LYOTARD, Jean François, *La fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 11-12.

¹⁰⁵ BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1975, p. 10.

experiencia y la relaciona con el presente y el pasado, con la percepción y la memoria, con la actividad física y la actividad mental. Asimismo, se cuestiona sobre el papel de la imaginación en la experiencia de la arquitectura y la plantea como sinónimo de fantasear.

Así, aunque las opiniones de Saldarriaga y Embree son divergentes, coinciden en que la observación puede ampliarse incluyendo memoria o figuración. También, recapitulando sobre la tipología de experiencias que propone, la consciente y la distraída, asocia cada uno con un tipo de imagen, la experiencia consciente con la forma de la experiencia y la experiencia distraída con el fondo de la experiencia. El primer caso se refiere a una imagen en que debe prestarse atención a todos los detalles que la integran, mientras que el segundo, se trata de una imagen cotidiana a la que no otorgamos mayor interés.

Antonio Ziri6n, por su parte, asevera que el primer rasgo que ha presentado la fenomenologí, aunque en el caso específico de México, ha sido que se le ha considerado más como un método que como una disciplina y afirma citando a Husserl que,

[...]fenomenología designa un método descriptivo que hizo su aparición en la filosofía a principio de siglo y una ciencia apriórica que se desprende de él y que está destinada a suministrar el órgano fundamental para una filosofía rigurosamente científica y a posibilitar un desarrollo consecuente, una reforma metódica de todas las ciencias [...] no se trata de utilizar el método fenomenológico en todo tipo de investigaciones con la idea [...] de que cualquier objeto puede hacerse fenomenología o su fenomenología.¹⁰⁶

¹⁰⁶ZIRI6N QUIJANO, Antonio, *Historia de la fenomenología en México*, Jitanjáfora, Morelia, 2003, pp. 389-390.

2.3.1. Fenomenología en México.

Actualmente (2014), la fenomenología tiene poca difusión en círculos ajenos a la filosofía en México. En Guanajuato, por ejemplo, las escuelas de disciplinas como la arquitectura no incluyen en sus programas ninguna materia cercana a la filosofía, no se ofrecen cursos de interés para los arquitectos como estética o fenomenología. No así en las escuelas de diseño, por ejemplo.

Sin embargo, existen grupos a nivel nacional en México, que impulsados principalmente por estudiantes y profesores de filosofía de diferentes universidades, fundamentalmente públicas, están preocupados por dar a conocer esta disciplina en campos diferentes a la filosofía. Hay por ejemplo un seminario de fenomenología llamado *Sentido y Afectividad* con sede en Morelia, y cuyos miembros se reúnen periódicamente vía Skype® para analizar textos fenomenológicos. También existe el denominado *Seminario de estudios básicos* con base en el Distrito Federal que tiene reuniones semanales. Los dos grupos que hemos mencionado, apoyados por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y por la UNAM respectivamente, son dirigidos por el Dr. Antonio Zirión Quijano, quien además es el autor del único libro de historia de la fenomenología en México. Este libro, único en su tipo, reúne las aportaciones de los autores mexicanos de los más variados campos al desarrollo de esta disciplina en México. Además de tratarse de una obra notable, no podemos dejar de reconocer la generosidad del autor, quien en entrevista¹⁰⁷ con nosotros nos prestó el primer ejemplar.

A nivel internacional también existen movimientos fenomenológicos como es el caso del *Círculo latinoamericano de fenomenología*, integrado por miembros procedentes de diferentes disciplinas, pero que centrados en la fenomenología y con estudios avanzados en esta materia se han especializado en áreas específicas. Además forman parte del círculo otros países no latinoamericanos como Canadá por ejemplo,

¹⁰⁷ Gonzalo Bernal, Entrevista con Antonio Zirión Quijano, Morelia, 13 de abril de 2012.

como miembros asociados. Ziri3n es el encargado a nivel internacional de la sede electr3nica del c3rculo y es adem3s el coordinador del c3rculo en M3xico, est3 especializado en lexicograf3a fenomenol3gica, educaci3n fenomenol3gica e introducci3n a la fenomenolog3a, historia de la fenomenolog3a en M3xico y afectividad e inefabilidad. Cabe destacar que en todo el c3rculo, Minerva Salinas Pe3a, miembro con sede en la Universidad Aut3noma de Nuevo Le3n, es la 3nica especializada en fenomenolog3a del espacio arquitect3nico. Desafortunadamente el contacto con ella no fue tan favorable como con Ziri3n.

A riesgo de incluir informaci3n anecd3tica en esta investigaci3n, mientras se establec3a un primer contacto con Ziri3n, un miembro de nuestra familia hizo amistad con James R. Mensch profesor en la Universidad Saint Francis Xavier con sede en Nueva Escocia, Canad3. Una vez que se supo de la existencia del c3rculo y que se estaban revisando las universidades a que cada miembro est3 vinculado, se descubri3 accidentalmente que el Dr. Mensch es el primero de dos miembros del c3rculo en Canad3. Aunque esta coincidencia result3 poco menos que incre3ble, el 3rea de inter3s de Mensch es la conciencia del tiempo de Husserl y la 3tica de Levinas, raz3n por la que no se ha tenido un mayor acercamiento con 3l.

Retomando el tema de *Historia de la fenomenolog3a en M3xico*, aunque no hay en el libro ninguna referencia al estudio del espacio, consideramos importante dedicar algunas p3ginas a la relaci3n que la fenomenolog3a ha tenido con M3xico como un antecedente fundamental en el desarrollo de esta investigaci3n, raz3n por la cual revisaremos brevemente la labor de algunos autores que han tenido consecuencias sobre su desarrollo. Resulta interesante la relaci3n que la fenomenolog3a ha tenido a lo largo de su desarrollo en M3xico con otras 3reas como el derecho o la psicolog3a, aunque no hay en esta historia ninguna referencia a alguna relaci3n con una disciplina que estudie el espacio humano como la arquitectura o la geograf3a. Tambi3n hay que se3alar la capacidad de la historia de Ziri3n de incluir autores cuyas acciones quiz3 hayan ido en detrimento de la fenomenolog3a en M3xico, como es el caso de Jos3 Vasconcelos, con quien, dicho sea de paso, Ziri3n coincide en una sola cosa, en que no hab3a peligro de que la fenomenolog3a se volviera popular en la primera mitad del siglo XX. Asimismo,

llama la atención que en diferentes momentos de la historia de la fenomenología en México se hayan creado vínculos entre esta disciplina y la investigación de lo mexicano, los cuales, aunque estando sujetos a una sola historia, la de Ziri3n, resultan especialmente atractivos debido a la naturaleza de esta investigaci3n. Finalmente, debe mencionarse que su obra est1 estructurada b1sicamente en cuatro partes, la primera que revisa los primeros acercamientos de M3xico hacia la fenomenolog1a, la segunda que estudia a una generaci3n de fil3sofos espa1oles interesados en la fenomenolog1a y que vivieron en M3xico, una tercera que hace referencia a fil3sofos mexicanos hasta finales del siglo XX y concluye con la situaci3n actual de la fenomenolog1a en M3xico.

Comenzaremos por Adalberto Garc1a de Mendoza, cuya contribuci3n es descrita como escasa por Ziri3n. Fue el autor de *L3gica* de 1932 del que se publicaron dos tomos de tres y cuyo objetivo era actualizar los estudios l3gicos a nivel preparatoria con base en la fenomenolog1a. Garc1a de Mendoza considera que la fenomenolog1a es una disciplina auxiliar de todas las ramas de la Filosof1a de ese momento, aunque la plantea como la base para la l3gica. *L3gica* fue el primer libro sobre fenomenolog1a que se escribi3 en M3xico. Ziri3n destaca como un rasgo principal en el pensamiento de Garc1a de Mendoza un prejuicio tra1do de Europa y que consiste en asumir que la fenomenolog1a ha atravesado por tres etapas, Husserl, Scheler y Heidegger.

Antonio Caso cre1a¹⁰⁸, igual que Garc1a, que la fenomenolog1a hab1a atravesado tres etapas, de hecho plantea que Husserl filosofa sobre las esencias mientras que Scheler lo hace sobre los valores y Heidegger sobre la existencia.. Sin embargo tuvo grandes aciertos, como el que destaca Ziri3n y que consiste en oponerse a la postura de Teodoro Celms que acusa a Husserl de solipsista, es decir de rechazar todo aquello que existe fuera del pensamiento individual y de aceptar que toda realidad es el resultado de nuestra imaginaci3n. Sus primeros escritos sobre fenomenolog1a fueron redactados en 1934 y se le deben obras como *Positivismo, neopositivismo y fenomenolog1a* de 1941 y

¹⁰⁸ ZIRI3N QUIJANO, Antonio, *Historia de la fenomenolog1a en M3xico...*, *op.cit.*, pp. 45-71.

El acto ideatorio y la filosofía de Husserl de 1946. No obstante, según Villoro, Caso no puede ser considerado como fenomenólogo porque no participó del espíritu crítico que caracteriza a la fenomenología, sino que más bien reforzó su posición frente a opiniones opuestas y asimiló una parte de la fenomenología para que el alcance de su posición fuera más grande.

Por otro lado, Caso no conoció los textos de Husserl sobre racionalidad, por lo cual, supone Ziri6n, postul6 el llamado *Principio de la voluntad de conocer* que es opuesto al pensamiento de Husserl. Para Caso la voluntad de raz6n est1 vinculada a la racionalidad, la cual es implica que el conocimiento debe someterse a la intuici6n, a la verificaci6n. La intuici6n, es as1 para Caso una fuente de conocimiento separada de la raz6n. Para Husserl, en cambio, la intuici6n es una operaci6n racional, es decir, las personas somos racionales al querer ser racionales. Caso realiz6 una interpretaci6n objetivista de la fenomenolog1a y Husserl una subjetivista. Caso no logr6 que estas dos visiones simpatizaran, y sin embargo nunca se manifest6 en contra de Husserl.

Citaremos a continuaci6n a Jos6 Vasconcelos, reconocido personaje mexicano por haber sido rector de la UNAM entre 1920 y 1921 y por haber ocupado el cargo de secretario de Educaci6n P1blica entre 1921 y 1924, per1odo en el cual public6 masivamente varios cl1sicos de la literatura universal. Su postura frente a la fenomenolog1a fue en cambio antag6nica porque la consideraba abstracta e idealizante. Pensaba que la concepci6n de la fenomenolog1a sobre las esencias era incongruente y que sus reflexiones eran abstracciones alejadas de lo concreto. De hecho, en su libro *Historia del pensamiento filos6fico* de 1937, Vasconcelos explica la manera en que la fenomenolog1a lleg6 a despertar el inter6s entre los j6venes mexicanos de la primera mitad del siglo XX y acusa a Ortega de su difusi6n en casi todos los pa1ses hispano parlantes, refiri6ndose adem1s a la fenomenolog1a con t6rminos como “plaga”. En la segunda mitad del siglo XX la fenomenolog1a no se volvi6 popular. Si Vasconcelos contribuy6 a este hecho se desconoce.

El papel desempe1ado por Samuel Ramos en la fenomenolog1a en M6xico es interesante. Iniciaremos por citar brevemente su libro *Historia de la filosof1a en Mexico*.

El carácter fenomenológico de esta obra no ha sido reconocido por autores como Gaos o Ziri6n, quienes a pesar de identificar la influencia de Scheler en su pensamiento no pueden admitirlo. A pesar de esto, no puede dejar de sealarse como la obra m1s representativa de Ramos y quien seal6 por primera vez la presencia de un sentimiento de inferioridad entre los mexicanos, lo cual sirvi6 de base para constituir una filosof1a del mexicano en la que la participaci6n de la fenomenolog1a fue fundamental m1s adelante. Dicho autor afirma:

En verdad, ese sentimiento (de inferioridad) no puede considerarse como una anomal1a ps1quica peculiar y explosiva de los mexicanos. Siendo los motivos que lo producen conflictos psicol6gicos de 1ndole muy humana, el sentimiento de inferioridad aparece en hombres pertenecientes a todas las razas y nacionalidades. Pero [...] en M1xico asume las proporciones de una deficiencia colectiva.¹⁰⁹

La obra de Samuel Ramos no ten1a un perfil fenomenol6gico seg1n Ziri6n, hasta su libro *Hacia un nuevo humanismo* de 1940, en el que usa la intuici6n, o intencionalidad como le ha llamado Embree, para alcanzar el conocimiento. En 1l plantea que la fenomenolog1a se aplique a la antropolog1a filos6fica y reconoce la capacidad de la fenomenolog1a para obtener conocimientos sin prejuicios. Su comprensi6n de la intenci6n no fue inflexible, no la concibi6 como el 1nico instrumento para alcanzar el conocimiento. Ziri6n afirma que uno de los logros de la fenomenolog1a es la divisi6n de la realidad en territorios. Ramos propone cuatro, como se muestra en el siguiente cuadro:

¹⁰⁹ RAMOS, Samuel, *Historia de la filosof1a en M1xico*, UNAM, M1xico D.F., 1940.

Territorios de la realidad	territorio de los objetos reales	Hechos físico-químicos
		Hechos biológicos
		Hechos psicológicos
	Territorio de los objetos ideales	Relaciones
		Objetos matemáticos
		Esencias
	Territorio del mundo de valores	
	Territorio de la existencia humana	

Gonzalo Bernal, tabla elaborada en base a la división territorial de la realidad, 2013.
Basada en Samuel Ramos (1940).

Destaca además el trabajo de Ramos sobre estética contemporánea. Sobre ella sostiene que la única forma que tiene para renovar sus conceptos tradicionales es hacer análisis fenomenológicos de las obras artísticas cada vez más profundos. Su obra *Filosofía de la vida artística* fue criticada por Patrick Romanell quien la calificó de existencialista y de seguir el método de Moritz Geiger. Por su parte, Zirión no admite este calificativo de Romanell, pero sí la inclusión de elementos influenciados por Geiger, aunque Ramos no establece diferencias entre las disciplinas que se ocupan del arte como lo hace Geiger. Ramos se interesa más bien, dice Zirión, en todos los aspectos estéticos en general, siguiendo un método fenomenológico. Para Ramos la intuición puede llevar a descubrimientos que sirven como principios para desarrollar una doctrina estética, la intuición permite abstraer relaciones esenciales de una vivencia individual, las cuales adquieren validez universal. Si las investigaciones psicológicas sobre arte siguen estos principios, explica Ramos, trascenderán lo psicológico y entrarán en el dominio de la estética.

La gran aportación de Ramos es, en materia de estética, su propuesta para elaborar análisis fenomenológicos de vivencias para suprimir el error de la teoría sentimental del arte y del subjetivismo en la estética. En Ramos ni los sentimientos ni el placer son el fin intencional de la vivencia estética, sino que adquieren calidad estética en virtud de motivos objetivos, los cuales sí son estéticos como por ejemplo, el color. El disfrute no es para él la intención primaria, la conciencia artística no está dirigida a los ecos subjetivos, sino que se proyecta hacia afuera, movida por el interés en los valores

del objeto artístico. De hecho, la descripción de esta vivencia estética puede sobrepasar para el autor la subjetividad. Ziri3n cree que el error de Ramos es que estableci3 al artista como ideal, es decir inexistente, lo cual implica que no puede ser entendido fenomenol3gicamente.

De acuerdo a la interpretaci3n de Ziri3n, Ramos considera que el m3todo de Husserl no abarca una reducci3n relevante referente a la fenomenolog3a, sino solamente una eid3tica o relativa al conocimiento. En otras palabras, Ramos propone que percibamos los objetos sin prejuicios. Sobre su libro se escribieron varias rese1as, dos de ellas en la revista *Filosof3a e investigaci3n fenomenol3gica (Philosophy and phenomenological Research)*, las cuales afirman que la obra de Ramos es una buena introducci3n a la fenomenolog3a.

Eduardo Garc3a M3ynez tambi3n contribuy3 al desarrollo de la fenomenolog3a en M3xico. Escribi3 sobre filosof3a del derecho con ideas provenientes del movimiento fenomenol3gico. En su libro *El problema filos3fico de la validez del derecho* afirma que los valores tienen el mismo tipo de existencia que las esencias que trata la fenomenolog3a. Otro de sus libros, *3tica*, de 1944, recib3 la influencia de Husserl, en que el autor asegura que si un acto es bueno en ciertas circunstancias su valor no depende del juicio de las personas, sino que existe m3s all3 de cualquier apreciaci3n. Las ideas de Husserl sirvieron a Garc3a para crear su *L3gica Jur3dica*, las cuales analiza cr3ticamente, en tres tomos. Las obras de Garc3a no son fenomenol3gicas, afirma Ziri3n, sin embargo tradujo algunas ideas de los an3lisis fenomenol3gicos a su campo.

Adolfo Men3ndez Samar3 fue alumno de Antonio Caso al igual que Eduardo Garc3a M3ynez. La mayor parte de su obra son textos de filosof3a y psicolog3a. Ziri3n reconoce que apreciaba el pensamiento de Husserl, pero tambi3n que su acercamiento a la fenomenolog3a fue superficial. El tambi3n alumno de Caso, Oswaldo Robles, colabor3 en la formaci3n del actual estado de la fenomenolog3a en M3xico. Ziri3n admite la diferencia que distingui3 entre m3todo fenomenol3gico entendido como un conjunto de pasos y reducci3n fenomenol3gica como una manera de hacer filosof3a, y adem3s entre intuici3n eid3tica como percepci3n de las esencias y epoj3

fenomenológica como suspensión fenomenológica de la realidad. Justamente trató de usar el método descriptivo como una herramienta para la creación de una filosofía con base en la evidencia y de naturaleza apodíptica, es decir, relativa a la proposición en que se completa el sentido de otra proposición condicional que recibe el nombre de prótasis.

El papel de Francisco Larroyo también es importante a pesar de sus errores, especialmente por ser considerado como el máximo representante del neokantismo en México, doctrina filosófica que sostiene que la filosofía debe subir al nivel de ciencia. Larroyo propone que esto puede lograrse a través de la reflexión fenomenológica. En el planteamiento de este autor, considera Ziri6n, presenta dos errores fundamentalmente. El primero fue creer que para Husserl las esencias son exclusivamente formas de ser de la conciencia. Un segundo error consiste en resumir el m6todo fenomenol6gico en tres pasos:

1. Actitud natural
2. Selecci6n de elementos esenciales esenciales y accidentales
3. Intuici6n de la esencia

El primer paso, la actitud natural consiste, seg6n explica Larroyo es recibir tal cual todo lo que se ofrece originalmente. El segundo se refiere a la epoj6 o suspensi6n, la cual, mal entendida por Larroyo como expone Ziri6n, consiste en quitar los elementos que no sean esenciales para concentrar la intuici6n a los que s6 lo son. El tercer paso nos dirige a la culminaci6n de su concepci6n de las esencias como las formas puras de la conciencia.

Los fil6sofos espa6oles nacidos entre 1895 y 1902 formaron parte de una generaci6n interesada en el estudio de la fenomenolog6a, al menos as6 afirma Joaqu6n Xirau, fil6sofo espa6ol, quien fue adem6s uno de los principales promotores de la fenomenolog6a en M6xico. Ziri6n considera que en Xirau es dif6cil diferenciar lo que sostiene la filosof6a que 6l est6 exponiendo y lo que 6l mismo afirma. Precisamente, una aportaci6n propia de Xirau es una definici6n de fenomenolog6a como la “ciencia puramente descriptiva de los fen6menos de conciencia, considerados como puras

esencias”¹¹⁰, tesis que, según Ziri3n, supone que la fenomenolog3a es la ciencia m3s general y base de todos los conocimientos a que pretenda la ciencia.

El inter3s de Xirau por esta disciplina tuvo dos l3neas. Presenta por un lado las filosof3as que prefiere y por otro la manera en que algunas ideas de Husserl influyeron en 3l. La primera l3nea es abordada en su libro *La filosof3a de Husserl*, en el que pretend3a hacer aclaraciones que Ziri3n califica de alcanzadas solo en algunas ocasiones. A pesar de esto, dice Ziri3n, debe reconocerse como su logro m3s destacado el que no confunde la fenomenolog3a eid3tica y la trascendental.

Sobre la segunda l3nea, Ziri3n subraya la afirmaci3n de Xirau de que no es posible explicar toda la experiencia con los esquemas de la ciencia, no se puede explicar la conciencia por medio de la ciencia porque la ciencia misma es un fen3meno de la conciencia. El concepto clave es en este caso el de conciencia y que es, indica Ziri3n, similar a la conciencia trascendental de Husserl. Xirau sostiene tambi3n que la ciencia supone, por lo que prefiere partir de la percepci3n, lo cual nunca hace. En otras palabras, Xirau y Husserl coinciden en que los dos creen que la ciencia es objetiva y que la filosof3a es subjetiva. Por el contrario, la diferencia que Ziri3n identifica entre Xirau y Husserl es que el primero apoya que los pensamientos y las emociones est3n correlacionadas, es decir propone que deben sumarse otros aspectos a los propuestos por Husserl. Para Xirau, el amor es la experiencia primaria y siempre precede a la percepci3n.

Nacido en 1900, otro fil3sofo de origen espa3ol, Jos3 Gaos, vivi3 en Europa en los a3os veinte, momento en que la fenomenolog3a alcanz3 su apogeo en este continente. Su inter3s por la disciplina se mantuvo entre 1923 y 1933, aunque no en la fenomenolog3a trascendental sino en la realista y de los valores. Lleg3 a M3xico en 1938 y colabor3 en la difusi3n de la fenomenolog3a, de hecho, ha sido reconocido por

¹¹⁰ XIRAU, Joaqu3n, *Obras completas, I: Escritos fundamentales*, Caja Madrid Fundaci3n – *Anthropos*, Madrid – Barcelona, 1998, p. 57.

Zirión como el mayor promotor de la fenomenología de todos los tiempos en México. Esta labor sin duda está relacionada con su trabajo previo de traducción de tres de las obras más importantes de Husserl al español, *Meditaciones cartesianas*, *Investigaciones lógicas* y las *Ideas*. Escribió el prólogo de su traducción de las *Meditaciones cartesianas* en el que considera a la fenomenología de Husserl como un resumen de todas las filosofías anteriores porque agrupa los dos movimientos, el eidético, correspondiente a una filosofía antigua y el reflexivo, propio de la filosofía moderna.

Además, Gaos predice que las filosofías que seguirán a esta última y que serán dos según expone, serán la existencial y la de los objetos ideales. Consideraciones estas, que hablan de una visión histórica de Gaos. En su libro *Introducción a la fenomenología*, publicado en México en 1960, Gaos define la fenomenología tal como la propone Husserl como “la ciencia eidética descriptiva de fenómenos puros que integran la conciencia pura”¹¹¹. Gaos dice que la fenomenología es un movimiento filosófico y no solamente el sistema de Husserl, lo cual lo lleva a apuntar que hay varias fenomenologías y que no todas son husserlianas. Según Zirión, Gaos tuvo dos errores fundamentales, considerar a la reducción eidética como una aplicación de la fenomenología y llamar reducciones eidéticas a las reducciones fenomenológicas.

Zirión señala como el momento del acercamiento máximo entre Husserl y Gaos cuando el segundo otorga carácter trascendental a la realidad de la vida humana y se separa de otras trascendentalidades. Es en este punto que Gaos critica a Husserl estableciendo que lo trascendental, al ser real no puede ser ideal. Estos pensamientos de Gaos vinculan a la fenomenología con una actitud vital, lo cual generó polémicas con otros filósofos de su época, discusiones que crecieron con su declaración de que la filosofía de la filosofía comprende una psicología del filósofo. Propuso que esa psicología solamente podía llevarse a cabo por medio de conceptos que son estudiados por la fenomenología. Según él la filosofía es una confesión personal, concepto el cual,

¹¹¹ GAOS, José, *Introducción a la fenomenología, seguida de La Crítica del Psicologismo en Husserl*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960, p. 18.

al ser esencial es susceptible de fenomenología. Por estos motivos, Gaos le reclama a Husserl no haber hecho una fenomenología de la filosofía y cree que este filósofo debió haber concluido que la filosofía es una confesión personal.

Sobre el método fenomenológico, Gaos consideró que era practicable, lo cual plasmó en sus obras *De la filosofía y Del hombre*. La primera concluye en una filosofía de la filosofía de Gaos, mientras que en la segunda el autor expone un método antropológico, que es, según él, fenomenológico porque trata de fenómenos, los cuales a diferencia de los objetos metafísicos, son descriptibles analíticamente o viceversa. Por otro lado, Gaos plantea que el método fenomenológico tiene cuatro reglas. La primera dice que se debe partir de expresiones verbales que designen al fenómeno para escoger un espécimen. Ziri6n se~ala que esta regla no aparece en Husserl y dice que la fenomenología no debe limitarse a analizar fenómenos para los que exista una expresi6n verbal. La segunda regla consiste en buscar casos que no confirmen los resultados del análisis de la primera regla, regla que tampoco est1 en Husserl y que va contra la reducci6n eidética seg6n Ziri6n. La tercera regla trata de distinguir los diferentes fenómenos con t6rminos tambi6n diferentes, lo cual, confirma Ziri6n, s6 aparece en Husserl y se refiere a la necesidad de que las palabras que se utilicen concuerden fielmente con lo presentado. Finalmente, la cuarta regla es que la fenomenología puede hacerse solamente en base a casos de objetos percibidos y puramente figurados, regla que tambi6n est1 en Husserl y que sirvi6 para sostener su teor6a de la reducci6n eidética. Ziri6n identifica, sin embargo, que este m6todo es solamente un procedimiento fenomenológico para Gaos y que solo sirve para hacer descripciones eidéticas y no análisis reflexivos.

Seg6n Gaos, los fenómenos son los entes y objetos que est1n presentes y que no necesitan una representaci6n. Para 6l, el t6rmino *fen6meno* “designa todo objeto presente en s6 mismo o simplemente presente, cualquiera que sea la forma de su presencia”¹¹². Es base a esta definici6n, Ziri6n subraya que la fenomenología de Gaos

¹¹² GAOS, Jos6, Obras completas, XIII: Del hombre (Curso de 1965), Nueva Biblioteca Mexicana, Vol. 109, UNAM, M6xico D.F., 1992, p. 113.

que se contradice al opinar que la fenomenología no puede abordar objetos metafísicos cuando en otro momento asegura que la fenomenología puede abordar las particularidades con las que representamos dichos objetos y que los objetos metafísicos pueden abordarse solo si están presentes. En segundo lugar, dice Ziri6n, esta fenomenología no trata de los objetos fenom6nicos sino de los objetos objetivados, con lo cual Gaos plantea un concepto diferente de fenomenología.

La meta de Gaos de crear una filosofa de la filosofa fue, observa Ziri6n, alcanzada, porque Gaos trat6 fenomenol6gicamente cada tema que abord6 y que incluy6 como ya mencion6bamos, los objetos expresados verbalmente, la naturaleza humana, la confesi6n personal o la historia de la filosofa. Todos ellos vinculados en su filosofa de la filosofa presentada en sus obras *De la filosofa* y *Del hombre*.

Jos6 Gaos intervino en la orientaci6n metodol6gica del libro *El Deslinde*, de Alfonso Reyes, a quien no hemos podido dejar de mencionar en este trabajo porque su obra ha sido reconocida por Ziri6n como un trabajo muy cercano a una fenomenologfa de la literatura, lo cual fue admitido antes por el mismo Reyes. No se sabe si Gaos tambi6n aport6 a Reyes la idea de crear una terminologfa, lo cual es propio del m6todo fenomenol6gico, pero es una caracterfstica que este texto presenta. El tema de la obra es la separaci6n de la literatura de la no literatura, para lo cual el autor usa a la filosofa, o m6s bien a la fenomenologfa, como la herramienta para realizarlo. El libro no trata sobre fenomenologfa precisamente por ser el mecanismo empleado, y sin embargo s6 trata sobre filosofa. Es una obra que ha sido calificada por Ziri6n no como emp6rica, sino como eid6tica por su car6cter reflexivo. Reyes define la intencionalidad de la literatura en base a los t6rminos *no6tico* y *noem6tico*, que se refieren respectivamente al movimiento de la mente hacia los objetos y al grupo de objetos que se presentan. Reyes se interes6 por este concepto fundamentalmente porque identific6 que para la literatura, la ficci6n es una intenci6n esencial. Sin embargo, es importante indicar que intenci6n para Reyes no es lo mismo que para Husserl, lo cual fue se6alado por Patrick Ronawell, escritor de una rese6a de *El Deslinde*, con quien adem6s coincide Ziri6n. Para Reyes, *intenci6n* es el razonamiento supremo que gui6 su obra, mientras que para Husserl se trata del encuentro con cualquier vivencia de este tipo.

Joaquín Xirau opinó sobre Reyes que su obra no es tan rigurosa como la de Husserl en cuestión de delimitación de esencias. Después de estas críticas, en *La experiencia literaria*, el autor decidió sustituir el término fenomenología por fenomenografía que había sido usado por el mexicano Porfirio Parra en su obra *La lógica*, gesto que ha sido considerado como honesto por Ziri6n. Finalmente hay que resaltar la influencia de Arist6teles sobre esta obra de Reyes, misma que 6l mismo admiti6. De hecho, Ziri6n la ha distinguido como la mejor para analizar la similitud entre la fenomenologfa y el m6todo de an6lisis aristot6lico.

Ya que hemos mencionado algunas aportaciones de Xirau, Gaos y Reyes, es importante aclarar, como lo hace Ziri6n, que la fenomenologfa no fue tra6da a M6xico por espa6oles. Sin embargo su papel fue destacado porque lograron formalizarla, aunque siempre como una disciplina hist6rica y que nos llevarfa al existencialismo como fin 6ltimo. En una etapa diferente, marcada por la presencia del grupo Hiperi6n, el inter6s en la fenomenologfa se movi6 de reflexionar sobre ella a las aplicaciones que podfa tener como un m6todo y como tal, se pens6 en ella como la manera adecuada de buscar la esencia de lo mexicano. Como vimos anteriormente Samuel Ramos deton6 el inter6s filos6fico por lo mexicano, aunque tambi6n lo hizo Gaos con el historicismo que propuso.

La contribuci6n de Emilio Uranga al an6lisis del mexicano empez6 con su *Ensayo de una ontologfa del mexicano* de 1949, un texto de mayor profundidad sobre este tema y en el que plantea que el mexicano es determinado por su insuficiencia, concepto que abarca la idea de inferioridad, tema central de Samuel Ramos. La diferencia en el pensamiento de estos dos fil6sofos es que Ramos le atribuye al mexicano un complejo de inferioridad, mientras que Uranga sugiere sustituir ese t6rmino por el de insuficiencia, para lo cual hace un an6lisis fenomenol6gico para separar estos dos conceptos. Este estudio inici6 con el ensayo de 1949 y continua en su obra *An6lisis del ser del mexicano* de 1952, texto que ha sido calificado por Ziri6n como una investigaci6n poco cient6fica, vinculada con sociologfa, antropologfa y psicologfa, y que incluye algunos datos hist6ricos de la psicologfa del mexicano. En su

estudio, Uranga califica fenomenológicamente al mexicano como un ser sentimental y emotivo y, por lo tanto, frágil, inactivo y desgana. La desgana es un sentimiento de insuficiencia, propone Uranga. Y el mexicano la evita escogiendo la inferioridad. La insuficiencia se transforma en inferioridad a través de la desgana que le otorga su carácter sentimental. También Uranga define al ser mexicano desde la indignación, la melancolía y la ansiedad.

Uranga dice que “Ontológicamente la fragilidad y la zozobra nos revelan como accidente”¹¹³. El accidente, asimismo, ha sido definido por él mismo como una fluctuación entre la nada y el ser. Así, según él, la accidentalidad ontológica o insuficiencia ontológica puede tomar el carácter de la inferioridad, lo cual no sería auténtico, o mantenerse como insuficiencia, lo cual se consideraría auténtico. La inferioridad es entonces, ontológicamente según Uranga, un plan que consiste en ser salvados por alguien, en dejar que nos saquen de la ansiedad, en permitir que decidan por nosotros y en ceder a los demás la justificación de nuestra existencia. Uranga señala que de la inferioridad nace la imitación como una forma de vida, a la cual puede resistirse la insuficiencia creadora de alguien que se reusa a ser salvado por otros y que toma el riesgo de justificar su propia existencia.

El mexicano, indica Uranga, es mestizo, y en su búsqueda por abandonar el carácter de inferioridad puede convertirse en un accidente español cuando es malinchista o en un accidente indio cuando es indigenista. Cabe mencionar brevemente por tratarse de un mexicanismo, que malinchismo es un término procedente del nombre propio Malitzin en náhuatl, que hace referencia a una mujer indígena que fue amante de Hernán Cortés y que significa “Complejo de apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio”¹¹⁴.

¹¹³ URANGA, Emilio, *Análisis del ser del mexicano* (1ra ed. 1952, Porrúa y Obregón S.A. México y lo mexicano), Obras de Emilio Uranga, Vol. 3. Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1990, p. 38.

¹¹⁴ <http://academia.org.mx/dicmex.php> [Último acceso 18/dic/13, 11:14hrs.]

Además, Uranga afirma que “La inferioridad es una insuficiencia que ha renunciado a sus orígenes, que se ha extraviado y busca encubrir las exigencias que impone una decisión propia en el elemento de la zozobra y de la accidentalidad.”¹¹⁵ Estas aseveraciones le valieron a Uranga la crítica de Ziri3n que distingue a Heidegger o a Sartre en la consideraci3n del hombre como accidente, lo cual significar3a que el ser hombre no es un atributo que ya se tenga sino que es propuesto como tarea. Adem3s, la correspondencia entre Uranga y Heidegger se aclara a3n m3s para Ziri3n cuando 3l mismo identifica que la muerte es para Heidegger an3logo al accidente para Uranga.

Sobre la estructura de *An3lisis del ser del mexicano* debemos mencionar que est3 integrado por cuatro cap3tulos, introducci3n, filosof3a, historia y poes3a. En 3l Uranga manifiesta que la investigaci3n del mexicano es un trabajo en equipo, cuya unidad est3 garantizada por el uso del m3todo filos3fico. Ziri3n reconoce en esta obra a la fenomenolog3a de Heidegger, que se utiliz3 con el 3nico inter3s de capturar las condiciones hist3ricas y psicol3gicas de este tema. Sobre todo, indica Ziri3n, que el error m3s grave de esta obra es no haber definido la diferencia entre hablar del mexicano en t3rminos del ser y no en t3rminos del ser.

Uranga dice que el ser mexicano no tiene que ver con ninguna nacionalidad pero tampoco con ninguna humanidad, es decir con la cualidad de ser hombre. La cr3tica de Ziri3n se extiende cuando encuentra que Uranga limita el ser humano y M3xico como condici3n que otorga la clasificaci3n de mexicano a un ser humano. Para Uranga, dice Ziri3n, es m3s relevante la esencia del hombre que su ontolog3a, es decir, Uranga pretende que el ser mexicano defina el ser hombre. La propuesta de Uranga consist3a no solamente en la creaci3n de un modelo que nos permitiera admitir que no pod3amos superar el complejo de inferioridad, sino en un plan para lograrlo. Gaos critic3 su planteamiento en ese momento sugiri3ndole que no lo considerara una ontolog3a del

¹¹⁵ URANGA, Emilio, *An3lisis del ser del mexicano...*, *op. cit.*, p. 42.

mexicano sino una autognosis del mexicano. Uranga respondió esta crítica diciendo que la ontología fenomenológica del mexicano era, precisamente, el punto culminante de un proceso de autognosis. Respuesta en la que Ziri6n se apoya para mostrar la manera en que Uranga se apoyaba en Husserl cuando era cuestionado sobre la ontología con base en Heidegger. Finalmente, mencionaremos que seg6n Ziri6n, Uranga quer6a llegar a lo humano en general mediante el an6lisis del hombre singular, mexicano. En su cr6tica, Ziri6n dice en cambio que en el mexicano se ha construido lo humano y por lo tanto, desde entonces, lo mexicano ya no puede considerarse humano.

Otra figura destacada es Jorge Portilla, conocido especialmente por su *Fenomenolog6a del relaj6o*. Su ensayo es considerado por Ziri6n como el 6nico ensayo original propiamente fenomenol6gico escrito por un mexicano. El ensayo en cuesti6n es ubicado por Ziri6n en la corriente de la filosof6a del mexicano y destaca su logro de no hablar del “relaj6o mexicano”. Estudia al pelado¹¹⁶ y al apretado¹¹⁷ como ejemplares antropol6gicos que han prosperado en M6xico, pero no como personajes que no podr6an hallarse en otro tiempo o sitio.

Sin embargo, el mismo Ziri6n ha admitido que no tiene suficiente metodolog6a fenomenol6gica ni una visi6n cient6fica ordenada, lo cual no es raro en Portilla, caracterizado por su anti academicismo. Para 6l es m6s importante la necesidad de cumplir con el deber que la filosof6a o la ciencia y asegura que “se trata de comprender el relaj6o, esa forma de burla colectiva, reiterada y a veces estruendosa que surge espor6dicamente en la vida diaria de nuestro pa6s”¹¹⁸. La primera parte de este ensayo es una fenomenolog6a del valor y culmina con la definici6n del autor del relaj6o “como la

¹¹⁶**pelado, pelada.** (Del espa6ol *pelado* 'pobre, desprovisto', de *pelar* 'dejar sin dinero', de *pelar* 'dejar sin pelo'.) adj., y m. y f. Mal educado, grosero, vulgar, persona de las capas sociales inferiores. || pelado que se ha encumbrado, no deja de ser pelado. ref. Una persona vulgar, carente de educaci6n, que mejora su posici6n social o ha logrado un puesto alto revela su origen por su falta de modales y de conocimientos. Fuente: <http://academia.org.mx/dicmex.php...>, *op. cit.*, [6ltimo acceso 18/dic/13, 11:30hrs.]

¹¹⁷**apretado, apretada.** adj., y m. y f. Que tiene aires de superioridad, altanero, presuntuoso. Fuente: <http://academia.org.mx...>, *op. cit.*, [6ltimo acceso 18/dic/13, 11:30hrs.]

¹¹⁸ PORTILLA, Jorge, *Fenomenolog6a del relaj6o y otros ensayos*, Fondo de Cultura Econ6mica, M6xico D.F., 1984, p. 13.

suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas”¹¹⁹ La segunda parte del ensayo se llama *Sentido moral del relajo*.

En materia de fenomenología, Portilla explica que una descripción de esta índole tiene dos exigencias. La primera consiste en abandonar las actitudes explicativas, es decir dedicarse solamente a la descripción y la segunda en situarse en el punto de vista del sujeto. Apreciación esta que ha sido distinguida por Ziri3n como razonable aunque incompleta. Finalmente, al no ser un texto expl3citamente trascendental, Ziri3n no lo identifica como uno perteneciente a la fenomenol3gía trascendental, sino a la psicología fenomenol3gica, operaci3n que nos permite comprender los fen3menos descritos.

Luego de este conciso recorrido por la historia de la fenomenol3gía en M3xico, seÑalaremos para concluir los rasgos que Ziri3n piensa m3s acentuados de esta disciplina. El primero es que la fenomenol3gía se ha considerado m3s como un m3todo que como una ciencia en M3xico. La idea de que la ciencia se desprende del m3todo lleg3 a este pa3s con textos como *La situaci3n presente de la fenomenol3gía* de Arnold Metzser, aunque autores como Garc3a de Mendoza ya impart3a un curso llamado *El m3todo fenomenol3gico* previamente. Ziri3n admite que esta caracter3stica sigue estando presente. Un segundo rasgo es que la fenomenol3gía se ha considerado exclusivamente como una disciplina eid3tica, lo cual implica que no se ha vinculado con la intencionalidad ni con la reducci3n trascendental, y esto reduce a la fenomenol3gía a una investigaci3n. Ziri3n, a pesar de ser fiel defensor de Husserl, admite que este fil3sofo excluy3 la reducci3n trascendental. El tercer rasgo es que la fenomenol3gía tiene fama de platonista en M3xico, como se aprecia en Caso o en Vasconcelos. Otro rasgo corresponde a la fusi3n de la reducci3n fenomenol3gica y la reducci3n eid3tica ya sea por una mala interpretaci3n como es el caso de Gaos o por confusi3n como en Caso.

¹¹⁹ PORTILLA, Jorge, *Fenomenol3gía del relajo...*, op cit., p. 25.

El quinto rasgo es la superficialidad con que se ha tratado a la fenomenología en México, y que es el antecedente que conduce a la comprensión de que la fenomenología es un paso para alcanzar el existencialismo. Zirión acusa a García de Mendoza, por ejemplo, de haberlo hecho. También se ha considerado a la fenomenología husserliana como fenomenología trascendental, es decir trasladar la doctrina de subjetividad a interpretaciones radicales, acusándola de ser metafísica, como lo hizo Caso. Y, finalmente, la última característica, que consiste en entender a la fenomenología como una empresa intelectualista que evita cualquier actitud sentimental, y que son básicos para Husserl, asegura Zirión. Rasgo, este último, definitivamente inconciliable con México y que presentó por ejemplo, Vasconcelos.

Como se ha dicho antes, en la historia de Zirión no hay ningún autor que se haya interesado por una fenomenología del espacio en México. El nombre de Alberto Pérez Gómez, historiador mexicano de la arquitectura, no fue incluido en *Historia de la Fenomenología en México*. Sin embargo su nombre figura en libros como *Avances en ambiente, comportamiento y diseño (Advances in environment, behavior and design)* Volumen 1 de 2013 que lo menciona como un tratadista cuyo trabajo referente a fenomenología de la arquitectura destacó, especialmente con la publicación de su libro *Arquitectura y la Crisis de la Ciencia Moderna* de 1983, en el cual describe el cambio en la epistemología y teoría arquitectónica que tuvo lugar entre el Renacimiento y el siglo XIX. Según él, la aparición del positivismo destruyó la creencia que se tenía en el significado simbólico de los números y la geometría en arquitectura lo cual llevó a una crisis arquitectónica, de la cual, la única salida es retomar el empleo de la geometría para crear otra vez arquitectura metafórica. Pérez Gómez es criticado por David Seamon por no indicar cómo alcanzar la conciencia original, pero también él mismo reconoce, citando una reseña de Groat de 1984, que su interpretación fenomenológica del concepto del lugar es valiosa, la cual, sin embargo no se menciona en el texto.

Para concluir este segundo capítulo quisiéramos destacar los antecedentes revisados en torno a tres nociones fundamentales a partir de las cuales exponemos en el tercer capítulo de esta investigación una argumentación que sostiene nuestra tesis, la experiencia como concepto general, la experiencia del espacio humano y la

fenomenología. También hemos revisado la historia de la fenomenología en México para tener una referencia del desarrollo que esta disciplina ha tenido en nuestro país así como de su estado actual (2013) y paralelamente identificamos a Alberto Pérez Gómez y a Minerva Salinas Peña como dos figuras que se han interesado en el estudio del espacio humano desde la fenomenología en los siglos XX y XXI respectivamente. Asimismo hemos encontrado algunos indicios que sugieren, previa corroboración de nuestra primera hipótesis, que es posible que las relaciones humanas deterioradas sean un elemento fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Muestra de ello es el vínculo experiencia-relaciones humanas sostenido por Saldarriaga en este segundo apartado. Hemos encontrado evidencias iniciales de que es probable que diferentes deterioros de las relaciones humanas conduzcan a diferentes clases de empobrecimiento de la experiencia del espacio humano, como sugiere Rasmussen cuando habla de una verdadera experiencia como aquella que no puede ser generada por un espacio humano manierista, ficticio, espectacular, y ha sido concebido con base en la manipulación. Si la manipulación ha producido espacios espectaculares que a su vez han engendrado experiencias empobrecidas, quizá otros deterioros de las relaciones humanas conduzcan a un empobrecimiento de la experiencia del espacio. Esto es lo que se demostrará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3. EXPERIENCIA, ESPACIO Y RELACIONES.

“El arte es un estado de encuentro”
Nicolas Bourriaud
Estética relacional, 2006

En este tercer apartado revisamos el término *relacional* propuesto por Bourriaud y exponemos los motivos por los que ha sido incluido en el título y en el desarrollo de esta tesis, además admitimos que es un rasgo fundamental para algunos conceptos claves de este trabajo como son espacio, experiencia y arquitectura. Es precisamente reconociendo la importancia de lo relacional que mencionamos algunas aportaciones teóricas de Bourriaud, específicamente el vínculo relaciones – espacio, que unimos al vínculo espacio – experiencia revisado antes, para demostrar nuestra primera hipótesis. Esto, partiendo de su preocupación por la aceleración de nuestro ritmo de vida y por la disminución de los espacios relacionales. También presentamos su planteamiento de las nociones *arte relacional* y *estética relacional* así como su criterio para identificar y clasificar obras de arte relacional como un antecedente que nos permitirá demostrar nuestra segunda hipótesis en el último capítulo de este trabajo.

También en este apartado presentamos argumentos en base a Bourriaud y Yi-Fu Tuan de los cuales es posible inferir -a partir del establecimiento de un vínculo con algunas de las propuestas revisadas en el segundo capítulo- que existe un vínculo entre las relaciones humanas deterioradas y el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. La segunda parte de esta primera hipótesis, que afirma que diferentes deterioros en las relaciones humanas generan diferentes formas de empobrecimiento del espacio humano, es argumentada con fundamento en las nociones de falta de identidad de Marc Augé, manipulación de Carlos García Vázquez, injusticia de Don Mitchel, invisibilización de Odette Louiset y fugacidad de Daniel Hiernaux. A partir de esta identificación de cinco deterioros en las relaciones humanas como generadores de cinco formas de empobrecimiento de la experiencia respectivamente es que reconocemos finalmente la contribución de los autores en la identificación del deterioro de las relaciones humanas como el origen del empobrecimiento de la experiencia del espacio

humano, así como en la definición, unas sutiles y otras explícitas, de acciones para alcanzar la recuperación de la experiencia en base a la restauración de las relaciones humanas.

3.1. El incesto léxico de lo relacional.

El término incesto designa una “relación carnal entre parientes dentro de los grados en que está prohibido el matrimonio”¹²⁰. Su empleo en un contexto diferente como podría ser el lingüístico corresponde al pleonasma por incluir palabras innecesarias. A diferencia de este, que en ocasiones puede permitirse por la expresividad que es capaz de otorgar a la frase en que se encuentra, el incesto léxico podría permitirse solamente cuando se desea hacer énfasis en un rasgo determinado del objeto en cuestión. De esta manera, y sin pretender radicalizar el empleo del pleonasma ni de desarrollar un léxico propio como lo haría Embree, nos referimos al incesto léxico como la evocación de un atributo que determinado objeto posee implícitamente cuya inclusión resulta repetitiva, que además no debería favorecerse sobre otros atributos de dicho objeto, en cuyo caso deberían enlistarse tales rasgos cada vez que la palabra, casi siempre un sustantivo, sea aludida, y cuyo empleo debería admitirse con la finalidad de señalar una particularidad del objeto.

Sin duda hay características en cada objeto que no pueden considerarse como un incesto léxico, como cuando un objeto tiene un propósito diferente del habitual, pero habrá otras que sí, lo cual implica desarrollar la capacidad de distinguir los conjuntos de palabras que cometen incesto léxico de los que no lo hacen.

Como un ejemplo elocuente podemos mencionar un zapato. Si calificamos a un zapato determinado como verde se trata de destacar un rasgo de ese zapato en específico

¹²⁰ <http://lema.rae.es/drae/?val=incesto> [Último acceso 29/mar/15, 13:23 hrs.]

y no hay incesto léxico. Si lo calificamos como un zapato mobiliario se trata de un zapato que ya no tiene un rasgo fundamental de un zapato, ya no se usa como una prenda de vestir sino como un mueble, lo cual además podría implicar que otros rasgos suyos han cambiado como la escala para cumplir su nueva función, y este tampoco podría considerarse como un incesto léxico. En cambio, si en una sola frase mencionamos un zapato prenda de vestir se está cometiendo un incesto léxico porque los zapatos son habitualmente prendas de vestir, a menos que se haya establecido un objetivo previo por el que mencionar uno de sus rasgos sea conveniente. Como pleonasma se admitiría la mención de una característica para añadir expresividad, pero como incesto léxico convendría que se usara solamente para señalar un rasgo determinado.

Como hemos aclarado, el incesto léxico no es un intento por radicalizar al pleonasma sino más bien por definir claramente los precedentes por los que esta investigación incluye en su nombre al término *relación*. Como se revisó antes, la materia de análisis de la geografía, y la de creación de la arquitectura, el espacio, era concebido como un contenedor, pero desde los 1950 y gracias a estudios positivistas la palabra *relación* cobró importancia al tratar de definirlo. Si bien, en ese momento histórico prevaleció el interés por representar las relaciones que tenían lugar en el espacio. En los años setenta, como veíamos, las relaciones, y no su representación, adquirieron un lugar central y se entendió que a partir de ellas se construye el espacio. Si se tiene en cuenta esta evolución reciente en la concepción del espacio, es posible notar que hablar de espacio es necesariamente hablar de relaciones, porque el espacio genera relaciones y porque las relaciones generan espacio. Esto quiere decir que hablar de un *espacio relacional* es cometer un incesto léxico, cuyo uso, sin embargo, se admite en este trabajo, especialmente al haberse planteado como objetivo principal estudiar esta cualidad del espacio. De la misma forma, Bourriaud se permitió el empleo del término *relacional* para destacar este rasgo en ciertas obras de arte.

Como revisamos antes, con fundamento en Embree, un tipo particular de objeto real son los procesos intencivos porque aunque no están localizados en el espacio, guardan una relación espacial con la experiencia al requerir una referencia de ese tipo.

Así, podemos inferir que sin relación no hay experiencia, motivo por el cual considerar a la *experiencia relacional* como un término implicaría un incesto léxico, el cual sin embargo, aceptamos. De la misma manera, en un contexto arquitectónico, para que la experiencia de un espacio tenga lugar es necesario que dicho espacio se relacione con personas. Ya dice Saldarriaga que una casa sin habitantes no tiene sentido. Precisamente, uno de los rasgos fundamentales de la arquitectura, entendida como experiencia, es ser relacional. Y aunque no nos referimos a ella destacando tal característica en esta investigación, debemos reconocerla como importante.

Abordar el tema de lo relacional implica forzosamente referirse a *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud que lo define combinado con otros dos términos, arte y estética. Al final de su libro presenta un glosario de términos entre los que figura justamente *arte relacional* y *estética relacional*. Para él, el *arte relacional* es un “conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo”¹²¹. Asimismo define a la *estética relacional* como la “teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan”¹²², sosteniendo que dichas relaciones no son actualmente ideas prefijadas que se imponen al espectador sino negociaciones libres.

Más allá de destacar estas definiciones como importantes para este trabajo desde un punto de vista relacional, consideramos que son útiles como un antecedente para precisar más adelante lo que podríamos llamar *arte de la experiencia del espacio humano* y *estética de la experiencia del espacio humano*. Esto no quiere decir que lo relacional no sea importante para esta investigación. Por el contrario, reconocemos que es un rasgo básico de los conceptos que hemos revisado, es decir, el espacio, la arquitectura y la experiencia. De hecho, en este punto ya es posible distinguir que es una

¹²¹ BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Ariadna Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p. 142.

¹²² BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional...*, *op. cit.*, p. 142.

característica que los tres comparten y sin la cual ninguno es posible, razón por la cual hemos considerado relevante incluir un capítulo sobre este tema.

Según la óptica de Bourriaud el arte contemporáneo no está interesado en crear obras que planteen utopías sino posibilidades. El tiempo es uno de sus temas predilectos, lo cual es reconocido por Bourriaud como un argumento tan importante como los de las obras del siglo XX. Este cambio tuvo lugar según Bourriaud a partir de la construcción de las carreteras construidas desde la Segunda Guerra Mundial, y que permitieron que las personas tuvieran una mayor movilidad. El arte relacional ha creado obras que reflexionan sobre esta movilidad, sobre esta experiencia de la cercanía, y en ellas se privilegia, por esta misma razón, no el espacio, sino el tiempo en que la obra de arte se percibe. El arte, admite Bourriaud, siempre ha sido relacional en cierto nivel, sin embargo, es precisamente su consideración del arte como relacional su gran aportación. Como ya decíamos no todo el arte es relacional para Bourriaud, sino únicamente aquel creado teórica y prácticamente desde las relaciones humanas. Enfoques diferentes al suyo mostrarían una dirección diferente, menos radical, en la que cualquier obra de arte podría considerarse relacional al formar parte de un proceso comunicativo.

A pesar de su postura, el propio Bourriaud reconoce que la consideración del arte como relacional es cuestión de enfoques cuando admite que las obras renacentistas y abstractas, sin ser relacionales, se acercaron a lo relacional al tratar que sus obras generaran la sensación de rodear al espectador. Finalmente, todo depende del enfoque que se tenga de cada concepto y de la cualidad que de él quiera enfatizarse. El autor de estética relacional decidió acentuar la cualidad relacional del arte por ejemplo, mientras que en esta investigación se emplea con poca frecuencia la combinación del término relacional con otros vocablos a reserva de los momentos en que se desee resaltar esta cualidad.

El arte relacional, según plantea Bourriaud incluye la relación espectador-espectador y la relación espectador obra de arte. Cada una de ellas tiene una función. La primera es el punto de partida del arte relacional y la segunda es el objetivo del arte relacional. Además, el arte relacional puede generar, según explica, relaciones

inmediatas y distantes. El arte relacional como generador distante se refiere a aquel en que la relación obra-espectador se da de forma separada de la relación espectador-espectador y por el contrario el arte relacional, como generador inmediato, es aquel en que la relación obra-espectador ocurre al mismo tiempo que la relación espectador-espectador. El arte relacional como generador distante puede darse individual o colectivamente. Las formas artísticas de consumo privado abarcan la participación de un solo espectador frente a ellas mientras que aquellas de consumo colectivo incluyen la participación de varios espectadores. Bourriaud propone como generadores distantes de experiencias el caso de la literatura como una forma de arte de consumo privado y al cine como una de consumo colectivo. Por otro lado, como generador inmediato, el arte relacional puede darse solamente de manera colectiva. Como tal, es un conjunto de prácticas que son menos celosas de la atención del espectador, permiten la relación entre espectadores simultáneamente a la relación obra-espectador y son las que resultan más valiosas para Bourriaud al provocar una sociabilidad. La pintura o la escultura son ejemplos de arte relacional como generador inmediato.

Arte relacional	Generador distante	De consumo privado
		De consumo colectivo
	Generador inmediato	

Gonzalo Bernal, tabla sobre la clasificación del arte relacional como generador, 2013. Basado en Nicolas Bourriaud en *Estética relacional* (2006).

Es en este contexto que el autor retoma el término *intersticio social*¹²³ empleado por Marx para referirse a una especie de grieta del capitalismo en que surgen comunidades que tienen formas diferentes de intercambio como el trueque. En el contexto capitalista en que vivimos actualmente (2013) en la mayoría de los países de occidente, los espacios de intercambio entre personas han sido limitados. Se ha reducido la cantidad de espacio con rasgos relacionales a través de la mecanización del rol que

¹²³ MARX, Karl, citado en BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional...*, op. cit., p. 15.

los individuos ejercen en la sociedad. Los ejemplos que podrían citarse no son pocos. Bourriaud, como ejemplo contundente, menciona los cajeros automáticos. Cualquier movimiento bancario básico suponía anteriormente establecer una relación, si bien breve, con la/el cajera/o. Implicaba hablar con ella/él, saludar, identificarse y despedirse. En ocasiones, después de algunas visitas al banco la/el cajera/o se volvía familiar y la conversación tomaba un curso diferente del necesario para llevar a cabo la operación de manera educada. Esto ha cambiado. La función que cumplía una persona es ahora desempeñada por una máquina y la cualidad relacional del espacio se ha debilitado. Este argumento de Bourriaud es fundamental para determinar categóricamente, en conjunto con los antecedentes revisados en los apartados anteriores, que las relaciones humanas deterioradas, en este caso por la mecanización, tienen consecuencias en la forma del espacio y son por lo tanto un elemento fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.



Imagen mostrada por BBVA Compass para promover su servicio de cajero automático, 2013.

Pero como decíamos, este es solo un ejemplo de un entorno cada vez más mecanizado. La limpieza de las calles antes era hecha por personas y no era infrecuente que la/el barrendera/o fuera conocido por los vecinos de una cuadra¹²⁴, hoy en día el uso extendido de máquinas barredoras evita todo contacto entre los operadores y los vecinos. Por otro lado, los servicios de las empresas de los géneros más variados son ofrecidos telefónicamente con una grabación. En el caso de muchos hoteles para pedir cualquier servicio por teléfono es necesario escuchar un menú y seleccionar la opción deseada. Una vez escogida se puede programar por ejemplo la hora en que se desea ser

¹²⁴**cuadra.** (Del adjetivo femenino *cuadra* 'cuadrada', del latín *quadra* o *quadrum* 'un cuadrado', de la misma familia que *quattuor* 'cuatro'.) f. Distancia que hay de calle a calle a un lado de una manzana de casas. Fuente: <http://academia.org.mx/dicmex.php>, *op.cit.*, [Último acceso 20/dic/13, 11:13hrs.]

despertado usando el teclado del teléfono. En la mañana el timbre del teléfono servirá de despertador de acuerdo a lo programado. También al llegar a no pocos estacionamientos debe tomarse una tarjeta que es proporcionada por un robot que también permite la entrada levantando la pluma¹²⁵. Para salir, el pago debe hacerse en un cajero automático que marca la tarjeta para que un robot, similar al del acceso, la reciba y levante la pluma.

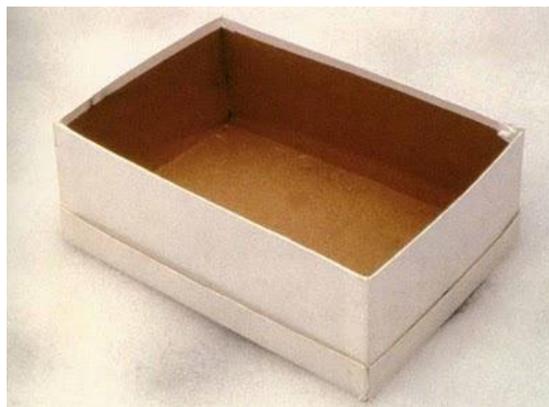
Igualmente, al llegar o retirarse del trabajo los relojes checadores son capaces de reconocer a las personas usando controles biométricos cada vez más sofisticados y que incluyen por ejemplo la identificación del iris. Si se suman los diferentes papeles que desempeñan las máquinas en la sociedad capitalista cotidianamente, es fácil darse cuenta de la disminución dramática de la naturaleza relacional del espacio humano.

Bourriaud hace un análisis de las obras de arte contemporáneo que, desde su óptica, tratan el espacio relacional, así como de la estética que las valora. Por una parte debemos decir que la estética relacional de Bourriaud se basa en el materialismo del encuentro propuesto por Louis Althusser y que se plantea no como una teoría del arte sino como una teoría de la forma. Este autor ha definido la forma como una unidad, como un encuentro largo entre un momento de subjetividad y una experiencia específica, los cuales permanecen juntos gracias a la obra de arte, que actúa como un pegamento. Bourriaud asegura que la forma que propone en su estética solo existe si hay un encuentro, si hay una relación con otras formas que pueden o no ser artísticas, si hay un diálogo artista-espectador a través de la obra de arte. La producción de una forma, dice Bourriaud citando a Daney, es inventar encuentros, es generar las condiciones necesarias para que se produzca un intercambio. Este intercambio es muy parecido a la manera en que el espacio es concebido actualmente porque su construcción depende de la mirada de quien lo experiencia. De la misma manera, el

¹²⁵ **pluma**². (De *pluma* 'mástil o brazo con que una grúa levanta los objetos'.) f. Barrera en una calle o camino para la verificación de los vehículos, que tienen que pasar uno por uno. Fuente: <http://academia.org.mx/dicmex.php>, *op.cit.*, [Último acceso 20/dic/13, 11:13hrs.]

intercambio artista-espectador se completa cuando el espectador interpreta la obra de arte. El hecho de que la teoría de la forma sea la base del planteamiento de Bourriaud es contundente para demostrar la primera hipótesis presentada en este trabajo porque podemos distinguir que en ella se establece expresamente la existencia de un vínculo entre las relaciones y la experiencia.

Por otra parte, a lo largo de *Estética relacional*, Bourriaud analiza las características que identifican a las obras de arte como relacionales y las ilustra con ejemplos categóricos. La carencia de importancia de la composición en las obras de arte relacional es una de ellas, lo que realmente importa son las trayectorias y los encuentros. Para él, el artista es un creador de relaciones entre personas, es alguien capaz de presentar al espectador un conjunto de reglas tomadas de varios encuentros para que sean puestas en marcha por el espectador. Bourriaud cita al artista mexicano Gabriel Orozco, cuyas obras, como *Caja de zapatos vacía*, ha calificado como una evidencia de las relaciones que mantenemos con los demás. Esto es efectivamente lo que Orozco ha logrado con esta pieza, en la que la sustitución de un objeto por otro cuestiona el valor que le otorgamos a dicho objeto como colectividad y que sin duda tiene que ver con la relación que tenemos con el objeto pero también con la relación que existe entre nosotros.



Gabriel Orozco, *Caja de Zapatos Vacía*, 1993.

Otra obra de arte calificada como relacional por Bourriaud es *Turkish jokes* de Jens Haaning, que consiste en una serie de bocinas colocadas en Copenhague y por la que se cuentan chistes en turco y en la que se produce una pequeña comunidad gracias a

la relación que se establece entre la obra y las personas, y también entre las mismas personas. En esta pieza, el autor destaca como otra característica de las obras relacionales la creación de comunidad, la cual puede ser definida por elementos que incluyen el nivel de participación, el tipo de pieza o los patrones expuestos de lo social. En *Turkish jokes* es posible comprobar la existencia de estos elementos. La participación está limitada a los hablantes de turco en una obra que gira en torno a una lengua y que tiene la intención de mostrar temporalmente un patrón social determinado, el de los inmigrantes turcos en Dinamarca.



Rirkrit Tiravanija, *Soup / No Soup*, 2012.

Bourriaud plantea que la problemática de las obras de arte de los sesenta y setenta se retomó desde los años noventa con la variación de que ya no se intenta mover los límites del arte sino poner a prueba sus límites en el campo social. Según él, el contexto actual en que se desarrolla el arte relacional (2006) es parecido al de los años 60, y sin embargo se trata de un movimiento que no tiene precedentes en la historia del arte. Desde los años noventa, señala el autor, la participación del espectador ha sido una constante en el arte y se ha manifestado en obras como *Soup / No Soup* (2012) de Rirkrit Tiravanija en que se ofrece al espectador una sopa preparada por el artista. La participación del público en este proyecto tuvo mucho éxito -en opinión de Bourriaud- porque, en general, todos buscamos desesperadamente espacios para el intercambio, de hecho, afirma que la aparición de las nuevas tecnologías, y específicamente podríamos agregar, de las redes sociales, son indicadores de la aspiración colectiva por generar espacios de sociabilidad. Incluso los artistas se han quedado sin un espectador real, tangible, lo cual ha traído como consecuencia que se le incluya en la producción de la

obra y una revaloración de la exposición en la creación de obras de arte relacional. Esto no significa que las nuevas tecnologías no sean capaces de producir relaciones humanas, pero el interés del arte en ellas puede darse solamente si pueden ser trasladadas a otros ámbitos, lo cual implica que sean auténticas, que su contenido no sea superfluo.

Una característica de las obras de arte contemporáneas que menciona Bourriaud es su no disponibilidad, la cual es compartida por las obras de arte relacional al tener una duración breve. *Inert gas series: Helium* (1969) de Robert Barry es un ejemplo de esto. La pieza consistió en la liberación de dos pies cúbicos de helio a la atmósfera, acción que ocurrió solo en un momento dado y a la que después no es posible tener acceso, salvo a través de los documentos que quedaron registrados como constancia de la misma. Además, una obra de arte relacional puede contener según Bourriaud un elemento azaroso y propone una muestra amplia de ejemplos que ilustran esta característica entre los que se encuentran obras como *Sometimes* (2000) de Ben Kinmont en la que el artista lavó los platos de los comensales del restaurante *Le Petit Diable*, en lugar, cuando terminaron de comer. Quienes decidieron llevarlos a la cocina para ser lavados por Kinmont lo hicieron, no fue controlado por el artista, lo cual le otorga su cualidad accidental. También se han producido obras relacionales que señalan momentos previos a la producción artística como la relación entre el artista y los directores de los museos o galerías, pero también entre el artista y celebridades.

Bourriaud también destaca que un rasgo del arte relacional es el coleccionar contratos de todo tipo, lo cual implica una relación. Los ejemplos que plantea son tan variados como interesantes. Un ejemplo es la artista Alix Lambert que para su obra *Wedding piece* (1992) expuso las actas que se generaron al casarse y divorciarse cuatro veces en un período de seis meses, así como los regalos, videos y cajas de la mudanza para mostrar que las relaciones son concebidas en Estados Unidos como un bien de consumo, de manera similar a la comida rápida. Algunas otras obras relacionales se interesan por reproducir las relaciones comerciales generando una confusión entre las funciones del objeto que presentan. Tal es el caso de Fabrice Hybert quien señaló al arte como una función social con su transformación del Museo de Arte Moderno de París

(Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) en supermercado, impulsado especialmente por su preocupación por los deseos de los consumidores.

También las relaciones que sostienen las personas que visitan un espacio expositivo han sido abordadas en las obras de arte relacional. Un ejemplo de esto es *Security by Julia* (1988) en la que la artista Julia Scher instala dispositivos de vigilancia para analizar y controlar el flujo de espectadores, lo cual resulta particularmente interesante si se considera que la relación con el visitante es el tema pero también la materia de creación. Otro ejemplo es *Portrait of Ross in LA* (1991) de Félix González-Torres que consiste en pilas de dulces que se autoriza a los espectadores a tomar. El artista invoca la responsabilidad del público, quien se espera deduzca que tomar los dulces tendrá como consecuencia la reducción de la pieza hasta su desaparición. Sin el espectador como componente, sin su relación con la obra, sin su decisión, la obra no tiene sentido.

Una vez que Bourriaud identifica los rasgos de algunas obras de arte relacional y refiriéndose a la estética relacional, reconoce que no hay un estilo, tema o iconografía que vincule a las obras de arte relacional más allá de su interés en abordar teórica y prácticamente las relaciones humanas. La propuesta de este autor destaca los esfuerzos por favorecer relaciones sociales más justas y formas de vida más densas, volver a tener contacto, acercarnos los unos a los otros. Como decíamos antes, desde los años noventa las obras de arte relacional han empleado diferentes medios para generar reflexiones sobre este tema que van desde las invitaciones hasta los encuentros. Estos medios cambian de un artista a otro y también de un movimiento a otro, en Fluxus por ejemplo, se trataba solamente del empleo de un léxico en particular, mientras que en arte conceptual los medios son la base fundamental tanto desde el punto de vista teórico como formal.

Si bien los artistas a los que Bourriaud hace referencia no son pocos, destaca el legado de Félix González-Torres. El autor reconoce además que el artista cubano

inspiró a Michel Foucault para plantear su “ética creativa de las relaciones amorosas”¹²⁶, especialmente con el número dos presente en algunas de sus obras como en *Perfect lovers* (1991), en que evitando elegantemente cualquier alusión explícita relata la historia de una pareja. La inclusión de testimonios personales del artista, a diferencia de las obras de los 60, influyó en la interpretación del arte que desde entonces está menos vinculada con la forma de las obras de arte y más con su condición psicológica. Su obra supuso la producción del espacio desde las relaciones en los años ochenta e influyó en los artistas relacionales de los noventa.



Félix González-Torres, *Perfect lovers*, 1991.

Las obras de arte contemporáneas y más específicamente las relacionales nos han enfrentado, dice Bourriaud, a las autoridades de los espacios expositivos porque nuestra relación con ellas es diferente. De hecho, este tema nos conduce a otro argumento que nos permite definir como concluyente nuestra primera hipótesis. Y es que en términos de experiencia, el autor refiere que “La base de la experiencia artística hoy es la copresencia de los que miran y la obra...”¹²⁷. Es el respeto que la obra de arte relacional confiere a la existencia del espectador lo que se debe buscar en ella, y también que comparta objetivos comunes con él, lo anterior no desde una perspectiva especializada sino humana. Estamos asistiendo a una especie de democratización del

¹²⁶ BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional...*, op. cit., p. 60.

¹²⁷ BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional...*, op. cit., p. 68.

arte, en la que nos vemos enfrentados a situaciones como la que hemos descrito, en que desafiamos a los guardias y de las que todos podemos formar parte. El artista ya no ejerce un poder sobre el espectador en base a una idea preconcebida sino que negocia con él. El espectador decide el papel que quiere tomar, si quiere ser un observador pasivo o actuar, lo cual puede darse en todo un espectro de participación. Esta reflexión recién mencionada es la que lleva a Bourriaud a concluir que no solo las actitudes se vuelven formas sino que también las formas se convierten en relaciones, lo cual, aunque esta vez desde el arte, concuerda y complementa por su reciprocidad con el materialismo geográfico que hemos mencionado antes, según el cual las experiencias construyen el espacio y el espacio construye las experiencias.

Bourriaud adjudica el origen del arte relacional al arte minimalista. El espacio del arte minimalista estaba limitado por la obra y por la mirada del espectador y se reflexionaba sobre el papel del espectador como parte de la obra. En cambio, en la obra de los artistas relacionales, es un hecho que el espectador forma parte de la obra y el espacio de las relaciones se define por la respuesta emocional y subjetiva no del espectador, sino de cada espectador. Esto implica que hay un parecido significativo entre la manera en la que Bourriaud, como representante del pensamiento contemporáneo desde el arte, y la forma en que Tuan - geógrafo humanista abordado en el primer capítulo de este trabajo - como figura clave de la ideología actual desde la geografía. Uno concibe a la respuesta emocional de cada espectador como la productora del espacio, mientras el otro entiende al apego emocional de la colectividad como productor de lugar. Estas coincidencias entre disciplinas tan diferentes como el arte y la geografía nos llevan a identificar a uno de los pensamientos contemporáneos más influyentes como aquel caracterizado por conservar la reciprocidad en sus planteamientos (el entorno produce relaciones y las relaciones producen entorno) y por considerar los rasgos emocionales de cada espectador, ambos capaces de producir, el espacio o el lugar de las relaciones.

La tecnología también es un tema que interesa a Bourriaud por la injerencia que puede tener en las relaciones. De hecho, analiza un tipo específico que nombra relaciones pantalla, que se refieren a aquellas que son resultado del uso de la tecnología y que

están vinculadas además con la imagen digital. Una imagen digital es identificada por el autor como aquella que no es una marca generada por un modelo sino el resultado de un cálculo digital. Algunos artistas que no usan las nuevas tecnologías para crear, las critican cuando ellos mismos superan las ventajas que ofrecen, mientras otros se dedican a crear las representaciones que mencionamos. De cualquier forma, considera Bourriaud, el poder que la tecnología ejerce sobre el arte en cuanto a los límites real-imaginario es indiscutible. Estas relaciones arte-pensamiento tecnológico podrían ser estudiadas desde la exposición, la cual, según el autor, es resultado de una evolución que tuvo su origen en los años setenta con obras de carácter cinematográfico, finalmente una combinación de imágenes y tecnología, como las de Marcel Broodthaers en las que se despojó a los objetos de su función como obra de arte y se les devolvió su función real.

Justamente la tecnología, en específico internet, ocasionó que el espectador pasara de ser real a virtual. Según Bourriaud, esto llevó a que la exposición se interesara por lo relacional, a que los artistas sumaran al espectador a su obra. Esta afirmación del autor es representativa para este trabajo porque si bien no está vinculada explícitamente con el debilitamiento de la experiencia, sí se refiere a una disminución de la calidad relacional de la exposición. El resultado fue la creación de exposiciones que favorecían la presencia física del espectador. En materia de experiencia, particularmente en términos de su empobrecimiento, el cual hemos puesto en evidencia, debería seguirse el ejemplo de la exposición como una forma que se aproximó a lo relacional, podrían tomarse acciones que, más allá de la exposición, contribuyan a su recuperación.

Con todo, las obras de arte relacionales deben entenderse necesariamente como tales, como obras de arte. No es posible negar su valor estético, asevera Bourriaud, lo cual se hace patente en la exposición al ser una representación de estas relaciones en un contexto organizado por el artista. A pesar de esto, no se puede acusar a una exposición de la naturaleza descrita de ser artificial o sutil porque su interés son los productos de las estructuras sociales y no las estructuras sociales en sí, además de que al ser expuesta, la obra deja de tener carácter artificial y es interpretada por el espectador. Es importante entender al arte relacional como una creación mixta, estética, social y política, pero

también como una creación-reflejo de las relaciones humanas que como tal, muestra imágenes distorsionadas y artificiales cuyo valor radica en la reflexión sobre las consecuencias de los hechos sociales y en la forma resultante de las acciones colectivas.

Finalmente, Bourriaud cita a Guattari y su reflexión sobre la subjetividad, la cual entiende como “el conjunto de las condiciones que hacen posible que instancias individuales y/o colectivas estén en posición de emerger como territorio existencial sui-referencial, que delimita, o es adyacente a una alteridad también subjetiva”¹²⁸. La subjetividad para él es el encuentro de un grupo de relaciones que se generan entre una persona y las acciones individuales o colectivas. Las colectivas, señala, permiten la construcción de lo que ha denominado *territorios mínimos*¹²⁹ y en los cuales la persona se reconoce. Además, Guattari admite que las relaciones siempre están unidas a la subjetividad, pero se opone a que la subjetividad sea una sola. Uno de los efectos de la homogeneización de la subjetividad que el autor identifica es la reducción de los desacuerdos. La obra de arte atrae a Guattari justamente por que encarna el territorio. En ella, según expone, la imagen se encarga de que nuestra percepción no sea capaz de captar desde el territorio mientras tenemos otras percepciones, actuando como una especie de apagador. Como solución a esta problemática el autor propone a la ecosofía mental, que favorecería la diferencia y permitiría reconstruir lo territorial de nuestra percepción que el capitalismo ha destruido.

3.2. El empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.

Actualmente (2015) hay una fuerte tendencia a vincular el espacio con las relaciones humanas, lo cual es notorio en autores como Bourriaud desde la filosofía o Yi-Fu Tuan desde la geografía como hemos revisado. Pero también, como señalamos en apartados anteriores de esta investigación, en la última década se ha registrado un

¹²⁸ GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, citado en BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional, op .cit.*, pp. 113-114.

¹²⁹ GUATTARI, Félix, *Caosmosis ...*, *op. cit.*, pp. 113-114.

aumento en el interés por el estudio de la experiencia del espacio desde disciplinas diferentes de la filosofía como la arquitectura con autores como Saldarriaga o Arnold *et al.* Si combinamos estos vínculos podemos inferir, para demostrar nuestra primera hipótesis, que las relaciones humanas que sostenemos tienen consecuencias importantes sobre el espacio humano, y nos permiten vivenciarlo subjetivamente, pero al mismo tiempo desde lo social. En esta sección presentaremos las contribuciones de autores que desde diversas disciplinas nos permiten reafirmar, a partir de sus líneas específicas de pensamiento, lo que inicialmente hemos deducido para corroborar definitivamente nuestra primera hipótesis que supone que las relaciones humanas deterioradas son un elemento fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Iniciaremos nuestra exposición aclarando a partir de esta hipótesis que no abordaremos la pérdida de la experiencia sino su empobrecimiento. Lo anterior porque consideramos que no puede haber una pérdida de la experiencia como tal en términos absolutos, sino todo un espectro de experiencias. Nadie puede evitar que tengamos una experiencia del espacio. Citando un caso extremo y contundente, el de los espacios excluyentes llamados comúnmente exclusivos, es imposible evitar que quien es desterrado tenga una experiencia del espacio prohibido. Retomando a Hooks, ¿quién define qué es adentro? El espacio excluyente puede ser para quien es excluido un espacio transgresor y puede ser vivenciado como tal. Así, consideramos que debemos referirnos a un empobrecimiento de la experiencia más que a su pérdida.

Hemos identificado, con fundamento en Bourriaud, que el entorno cotidiano actual (2015) se caracteriza por su automatización, lo cual ha tenido consecuencias graves sobre el espacio humano, disminuyendo el contacto que tenemos con los demás y contribuyendo, según hemos discurrido, al empobrecimiento de la experiencia. Pero hay otras dos ideas que debemos analizar en nuestra búsqueda de una confirmación de que la experiencia del espacio se empobrece con la desvalorización de las relaciones humanas. Nos referimos a los no-lugares y a los espacios espectaculares. Analizar estos planteamientos nos permitirá además determinar, como planteamos también en la primera hipótesis, si diferentes deterioros en las relaciones humanas han conducido a diferentes clases de empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.

Mencionaremos primero los no-lugares, término propuesto por Marc Augé en su libro *Los no lugares: espacios del anonimato (Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992)*. El título hace pensar en la discusión que ya hemos abordado, en la diferencia entre lugar y espacio. Aunque no analizaremos nuevamente la diferencia, consideramos importante mencionar brevemente la concepción de Augé de estos términos, la cual es cercana al pensamiento de Massey y contraria a la de Certeau como el mismo Augé reconoce, para, a partir de ellos, exponer su propuesta de no-lugar. Para el autor, lugar “Es el del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico en el que se incluye la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza.”⁶⁹. Mientras que “La noción de espacio, tal como es utilizada hoy, parece poder aplicarse útilmente, por el hecho mismo de su falta de caracterización, a las superficies no simbolizadas del planeta.”¹³⁰.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar...la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”¹³¹.

De esta definición debemos destacar la concepción del no-lugar como espacio que no es relacional. En ella podemos observar que sin relaciones no hay lugar y por extensión podemos inferir que no hay experiencia, lo cual corrobora nuevamente nuestra primera hipótesis.

¹³⁰AUGÉ, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato*, 5ta reimpresión, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, pp. 86-87.

¹³¹ AUGÉ, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato*, 5ta reimpresión, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 83.

Los no-lugares se caracterizan, según Augé, por ser espacios de uso temporal y que favorecen el aislamiento individual y la desigualdad social. Como ejemplo cita los hospitales, los hoteles, los campamentos, el transporte público y los supermercados. Nos interesa particularmente el aislamiento que estos espacios generan a través del comercio que Augé califica de mudo y que opera a través de dispositivos como las tarjetas de crédito y las máquinas expendedoras. Por otro lado, análogamente a la idea que rechazamos de una experiencia que existe o no existe en términos absolutos, Augé se opone a la pureza del lugar o del no-lugar y admite que son extremos que no existen y que sin embargo permitieron al etnólogo presentar su idea. Otra característica de los no-lugares es que con ellos se pueden medir las épocas, según explica el autor, precisando el volumen, superficie o longitud de tales no-lugares y haciendo las conversiones necesarias, lo cual implicaría medir las carreteras, aeropuertos, redes alámbricas e inalámbricas, en fin todas las formas de comunicación que no nos ponen en contacto con los demás sino, como en un espejo, con una imagen propia. La llamada sobre modernidad por Augé puede llevar a que la mirada se desplace al paisaje, lo cual obliga a las personas a aceptar experiencias de soledad, y esto está vinculado a la producción de no-lugares. Así, hablar de no-lugar es referirse al uso que se le da a ese espacio, pero también a la relación que las personas sostienen con él.

Los no-lugares se definen por palabras que pueden ser de naturaleza prescriptiva, prohibitiva o informativa y a través de ellas se establecen las condiciones que deben reunirse para transitar por ellos. El texto tiene un papel destacado en los no-lugares porque se sabe que las personas no tendrán contacto con los demás. El tránsito por las carreteras por ejemplo ya no es interrumpido y con el uso de textos se invita a los viajeros a que visiten algún punto de interés. Las gasolineras pretenden cada vez más tomar el papel de casas de la cultura en la que se otorga información adicional al viajero y se ponen a la venta productos locales. Estamos tan acostumbrados a leer en lugar de ver, que viajar en carretera se ha vuelto, tristemente, un espacio conocido. En México, al igual que en otros países como Francia se ha popularizado la construcción de libramientos, carreteras que rodean las ciudades y que evitan que los vehículos transiten por su interior, hecho que ha favorecido que los coches no deban detenerse hasta llegar a su destino. Todavía en relación a los medios de transporte, los trenes, metros y metro

buses viajan ahora a una velocidad tan alta que es difícil leer los letreros que antes servían para identificar a cada estación.

Los supermercados, otro caso destacable de no lugar, también se caracterizan actualmente (2013) por la invasión del texto. No es necesario que los clientes se dirijan a ninguno de los empleados para encontrar un artículo porque todos los pasillos indican detalladamente con letreros los productos que contienen. Si el cliente desea conocer el precio de un artículo lo puede consultar en cualquier momento en el identificador de precios, o si necesita saber el peso de la fruta o verdura que quiere comprar, básculas están a su disposición. Igualmente, al llegar a la caja, los empleados tienden a ser callados y se limitan a decir las frases prefabricadas que fueron instruidos a decir y que incluyen “¿encontró todo lo que buscaba?”, “¿desea retirar efectivo?” o “¿alguna recarga?”. Los artículos, etiquetados con códigos de barras son identificados con un lector laser por los empleados, también una combinación de signos, solo identificable por máquinas. Asimismo y retomando el ejemplo de los cajeros automáticos que hemos citado antes, el texto también está presente en ellos para comunicar al usuario órdenes como “Introduzca su tarjeta”. También hemos citado antes el ejemplo de los robots que permiten el acceso y salida de los estacionamientos y que comunican mensajes como “Bienvenido” o “Gracias por su visita”.

Una prueba de que las relaciones, al igual que las experiencias, no dejan de estar presentes en los no lugares, sino que disminuyen o se muestran en formas diferentes, alienadas, son una tipología que Augé describe como relaciones contractuales. Con este término se refiere al vínculo que el usuario sostiene con el no-lugar precisamente por medio de un contrato, el cual es recordado a la persona a través de elementos que varían de acuerdo al no-lugar. El etnólogo menciona como ejemplos de estos elementos a los pases de abordar en los aeropuertos. A su vez, un rasgo interesante de las relaciones contractuales es que siempre están vinculadas a la identidad individual. El pase de abordar por ejemplo tiene impreso el nombre de la persona que viaja y junto a él debe mostrarse el pasaporte que compruebe la identidad del portador. Presentar un elemento contractual y una identificación es la evidencia de que el contrato que se estableció ha sido respetado. Efectivamente, como propone Augé, los no-lugares son espacios del

anonimato porque sus usuarios muestran su identidad solamente cuando desean demostrar que han acatado el contrato instituido. En el supermercado, por ejemplo las personas se mantienen en el anonimato hasta el momento en que pagan, cuando deben presentar su tarjeta y su identificación. Demostrar el apego al contrato, dice Augé, es como probar la inocencia propia, y esta se ha convertido en la condición para poder entrar o salir de los no-lugares.

Los no-lugares también se caracterizan por ser, señala Augé, liberadores. Su usuario solamente ejerce el papel que le corresponde estando dentro de él. En el supermercado dicho usuario solamente es comprador, mientras que en el transporte público solamente es pasajero, por ejemplo. Esta persona disfruta, según el autor, dos placeres que le otorga el no-lugar, por un lado el anonimato y por otro, el papel que ejerce. Al mismo tiempo, como hemos dicho, se enfrenta silenciosa y aisladamente a un paisaje invadido por el texto dirigido a todos los usuarios. Los no-lugares no generan relaciones, sino soledad.

Otro rasgo de los no-lugares es que se vivencian en presente. Solamente permiten la presencia de la historia como un elemento espectacular. El ejemplo por excelencia de este rasgo es la presencia de elementos como los tableros de horarios, que informan sobre la hora de llegada o de salida, a tiempo o retrasado. Pero hay muchos otros ejemplos, entre los que Augé incluye los letreros ubicados en la carretera, que informan de la temperatura y de los tramos de carretera que presentan embotellamientos en ese momento para que los usuarios no detengan sus recorridos y eviten todo contacto con los demás. Este elemento en particular se ha extendido, muchos nuevos modelos de automóviles se han equipado con una pantalla en el tablero que indica la temperatura del exterior y la hora, contribuyendo a que las personas vivan el no-lugar como tal. Aplicaciones de tráfico para teléfonos inteligentes como Waze que además recientemente se unió a Google Maps Tráfico, informan al usuario de cualquier obstáculo como accidentes u obras en tiempo real, muestra varias rutas que señalan en colores diferentes los niveles de congestión e indica, además, la duración del trayecto, lo anterior gracias a la información recopilada por los GPS. El espacio, dice Augé, ha sido atrapado por el tiempo.

Resulta contradictorio, indica el autor de *Los no lugares*, que al viajar encontremos en los no lugares como carreteras, cadenas hoteleras o gasolineras un resquicio de identidad. Las marcas multinacionales se convierten en puntos de referencia que nos permiten sentirnos “como en casa”. Esta sensación depende, según Augé, no tanto del territorio como lo hace de la retórica, es decir, las personas nos sentimos “en casa” cuando los demás comparten su manera de utilizar el lenguaje, cuando uno logra comunicarse fácilmente. De hecho, Augé propone que los límites de un país retórico son aquellos en los que la persona es comprendida. Nunca estamos por completo “en casa” o fuera de ella, porque nunca estamos en territorios completamente familiares o completamente extraños. Desde una postura teórica es fácil criticar los no-lugares, sin embargo cuando se es extranjero, los no lugares son auténticos refugios, prácticamente embajadas de un mundo globalizado en el que todos tenemos lugar. Más allá de la generalización de ciertas palabras como destaca Augé, nos hemos permitido mencionar, anecdóticamente, una visita a la papelería de la UPV, en la que pedimos una “mica para credencial”, y minutos más tarde tras explicaciones en las que usamos señas y mostramos una credencial a la vendedora, finalmente la identificó como “funda para carnet”. Son este tipo de encuentros y dificultades en la comunicación, que seguramente compartimos con no pocos viajeros, las que nos llevan a coincidir con la concepción del autor del no-lugar como un refugio para el extranjero, con independencia de que hablemos la misma lengua que el país que estamos visitando. Quizá sea esta naturaleza de refugio del no lugar una de las razones para que cada vez un mayor número de personas los frecuenten. Aeropuertos, gasolineras y supermercados son cada vez más visitados. Tanto, que Augé los destaca como el blanco favorito de los atentados terroristas, que los prefieren por mejorar su “efectividad”.

Los supermercados, y particularmente las tiendas de autoservicio de pequeño formato son un tipo de no-lugar cuyo éxito ha llamado la atención en México en los últimos años. La cadena OXXO tiene, de acuerdo a su página web (<http://oxxo.com/quienes-somos/> [último acceso 23/dic/13, 11:17 hrs.]), más de 11.000 tiendas en México, lo cual no puede ponerse en duda cuando se ha asistido a la invasión de estas tiendas que se han extendido como una plaga. Visitar un OXXO es una

experiencia muy diferente a visitar la “tienda de la esquina”, de lo cual, la cadena se jacta también en su sitio, diciendo “Año con año nos hemos convertido en parte del estilo de vida de muchas personas”¹³². Las tiendas de la esquina, por lo general propiedad de quien las atiende, están perdiendo territorio frente a las cadenas de tiendas como OXXO, que pertenecen al grupo FEMSA (Fomento Económico Mexicano), segunda compañía a nivel mundial en producción de Coca-Cola. Los OXXOS han afectado el comercio local, pero además se han convertido en el no-lugar “de moda”. Como en un supermercado, el OXXO es un espacio del anonimato en que solamente se verifica la identidad del comprador al pagar y en que el vendedor, que nunca es el mismo, se mantiene silencioso. Las tiendas de la esquina que sobreviven tienen rasgos contrarios, sus dueños y sus hijos, quienes las atienden, son personas cercanas, familiares, con quien es fácil tener una conversación mientras se compra.

El destacado escritor mexicano Germán Dehesa da cuenta en su obra *Cuestión de amor* de esto y narra que “Era gratisima la sensación de llegar a un lugar donde con toda naturalidad eras aceptado:

En esa tiendita nadie me decía niño, ni me llamaba Germán, era yo el Chorejas [...] Otra añorada maravilla de mi tiendita era que todo lo que en ella había estaba a la vista; es decir, no era un *mall*, ni una tienda de conveniencia, ni ninguna de esas barbaridades con las que hemos deformado la realidad y el idioma de nuestro mundo latino. En mi tiendita las cosas y las personas eran cercanas y reconocibles [...] lo fascinante era la chorcha que se armaba en el mostrador. Era un deleite platicar con amas de casa, con sirvientas, mandaderos, chalanos de toda laya y enterarse de la vida secreta de todo el barrio, de novios y novias, de movidas, secretas borracheras, dramas juveniles [...].¹³³

¹³² <http://www.oxxo.com/oxxo/quienes-somos.htm> [Último acceso 23/dic/13, 11:19 hrs.]

¹³³ DEHESA, Germán, *Cuestión de amor*, 2da. Reimpresión, Ed. Diana, México, 2007, pp. 106-107.



Una de las tiendas OXXO ubicada en Salamanca, México, 2013.

La espectacularización del espacio es, como decíamos, otro concepto que debemos analizar para determinar finalmente si las experiencias del espacio se ven empobrecidas por el deterioro de las relaciones humanas. El tema del espectáculo tiene que ver con la apariencia de los espacios humanos que habitamos y esto a su vez está vinculado al tema de la experiencia a partir de una pregunta, ¿la experiencia del espacio espectacular es siempre pobre? En un primer momento citábamos a Rasmussen con su reflexión sobre la decepción que un espacio puede producir en las personas al aparentar tener características que en realidad son diferentes a las que posee, pero debemos mencionar también a filósofos como Jean Baudrillard, también interesados en la simulación. Aunque este autor nos da una pista adicional cuando afirma que cada vez hay menos experiencias auténticas en las ciudades contemporáneas, lo cual es además significativo por su parecido con la visión de Augé. Así, el término autenticidad participa ahora en este esfuerzo por comprobar que el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano es posible en base a un deterioro de las relaciones humanas. Como decíamos antes, no se trata de la presencia o ausencia absoluta de la experiencia sino de una presencia constante cuya legitimidad puede abarcar un amplio espectro, proceso en el cual participan las relaciones.

La artificialidad de la ciudad contemporánea ha generado, como menciona el arquitecto español Carlos García Vázquez (2004), nostalgia en sus habitantes por el contacto social, lo cual nos ha llevado a la creación de programas de televisión como los *reality shows* o a la práctica de deportes extremos. Las simulaciones, señala García, nos han conducido a una multiplicación del entorno favorecida por los medios de comunicación, en la que al final solo queda una copia de la realidad, cuyo rasgo

principal es la superficialidad y en la que somos ya incapaces de distinguir la realidad de la fantasía. La ciudad del espectáculo es colorida, seductora de la percepción, pero carente de significado. El ansia por percibir sin pensar nos ha llevado, según el teórico de filiación marxista Fredric Jameson, al hiperespacio, a una representación del espacio real. Los edificios del hiperespacio se caracterizan por su indiferencia hacia el contexto y por la falta de integración interior-exterior, lo cual es notorio porque estas construcciones se aíslan del exterior mientras que el interior solo está interesado en vender. Además, debe mencionarse, dice Jameson, que la presencia del hiperespacio abarca especialmente aquellos edificios vinculados a actividades recreativas y culturales.

En el caso de los edificios para actividades recreativas, la necesidad de sensaciones hiperreales tuvo su origen según los sociólogos, expone García Vázquez, en la llamada generación X a la que pertenecen las personas nacidas entre 1960 y 1980, las cuales, al no haber sufrido la posguerra, incluyeron en sus actividades la recreación y demandaron tecnología más compleja. Por esto, desde 1980 la industria del entretenimiento tuvo un crecimiento excepcional. Una de las respuestas más llamativas a estas necesidades fueron los parques temáticos, cuyo máximo representante son los parques de Disney en los que se presenta una interpretación del espacio que se pretende sea mejor que el espacio real, hasta el punto de ser capaz de sustituirlo. El primer parque que abrió fue *Disneyland*® cuya atracción más importante desde su apertura fue *Main Street*, una reproducción de la típica ciudad estadounidense a escala. La simulación urbana que se logró en *Disneyland*® fue tan exitosa que se abrieron otros parques en Orlando, París y Tokio. El impacto de *Disneyland*® fue tal que el concepto del uso de la tecnología para crear simulaciones empezó a usarse en otros espacios recreativos, en un proceso que García Vázquez ha denominado *disneylandización*.



Main Street, Disneyland®. Alzado Este, 2003.



Main Street, Disneyland®. Alzado Oeste, 2003.

Es interesante conocer la manera en que los llamados “imagineros” de *Disneyland®* se refieren a la experiencia que desean generar porque revelan algunos de los principios de la *disneylandización*. Incluso tienen una tipología propia en torno a la experiencia: la controlada y la no controlada.

En un paseo, el imaginero puede controlar la experiencia espacial de los visitantes así como el tiempo. El fondo, el segundo y el primer plano pueden ser fácilmente distinguidos, y la atención de los visitantes dirigida ubicando énfasis visual en un área u otra (los guiones y maquetas son esenciales para este tipo de planeación) [...] Los parques también permiten a los visitantes amplias oportunidades para experiencias no controladas del tiempo y espacio. Paseando por *Main Street*, los visitantes establecen su propio paso.

Los imagineros no pueden controlar su progreso, pero pueden guiarlo, usando formas visuales y sus interrelaciones como incentivos. Los visitantes se mueven en respuesta a una salchicha –una tienda invita, un castillo invita, vislumbrar una tierra invita. Las muchas influencias cambiantes del ambiente exterior requieren que el diseñador ponga atención a cómo el clima, el tiempo, y la luz natural afecta la percepción de la forma arquitectónica. En luz de día, la cual cambia constantemente y la cual no podemos controlar, hemos descubierto que los colores de alto contraste sugieren acción y funcionan mejor como incentivos visuales para atraer a los visitantes a moverse. Con iluminación nocturna, podemos fácilmente crear un estado de ánimo porque tenemos un mayor control del ambiente visual.¹³⁴

Sobre esta cita debemos señalar el uso del término “salchicha” como una carnada que usan los diseñadores del parque para producir flujos, lo cual implica una manipulación, que nosotros consideramos como una degradación de las relaciones humanas. Main street no es más que una calle de tiendas, a través de la cual el espectador es seducido a transitar para llegar a un punto focal que también tiene fines comerciales. Esta calle y el resto del parque guían al visitante en una aplicación exitosa de tecnología y ciertos principios de diseño al servicio del consumismo. Incluso la identidad es espectacular en *Disneyland*®. “Cada elemento debe funcionar junto para crear una identidad que sostenga la historia de ese lugar [...] Cada elemento debe en su forma y color comprometer la imaginación de los visitantes y apelar a sus emociones”¹³⁵.

El color es, como destaca John Hensch, un elemento fundamental en la creación de identidad. En *Main Street*, los colores usados en los letreros de cada tienda indican a los visitantes lo que se vende adentro, pero además le recuerdan dónde está y lo hace sentir como un invitado. Además, los colores usados en los interiores incitan a los visitantes a

¹³⁴ HENCH, John, *Designing Disney: imagineering and the Art of the Show*, Disney Editions, New York, 2003, pp. 68-69.

¹³⁵ HENCH, John, *Designing Disney...*, *op. cit.*, pp. 68-69.

que vayan de una tienda a otra, todo con el objetivo de favorecer el consumo. El color como elemento compositivo ha sido manejado con tal cuidado en los parques de Disney que hasta las sombras son espectaculares. Al no poder controlar la luz de día, para edificios como el de *American Adventure*, ubicado en *Epcot*, se seleccionaron tres colores diferentes de ladrillos. Los más oscuros por ejemplo, se ubicaron en las áreas sombreadas y los más claros en la base del edificio, así, aún a la distancia, el perfil del edificio es reconocible. Aunque con el uso del color se acentúen las características del edificio como propone Rasmussen, se logra lo contrario a lo que el autor propone porque se decepciona al visitante, quien al acercarse se dará cuenta del engaño. Para entonces será demasiado tarde porque ya habrá hecho el recorrido que se quería que hiciera hacia este punto focal con el objetivo de incitarlo al consumo.

También la historia y el paso del tiempo son espectaculares en los parques de Disney. Los diseñadores saben que la apariencia desgastada de un edificio es capaz de despertar emociones en los visitantes y asociaciones con muebles antiguos, edificios deslavados y manchados por óxido. Para lograrlo se aseguran de que los acabados de las superficies parezcan usados, lo cual ha sido nombrado por el Hench como *acabados de personaje* y en los que el color desempeña un papel central. De hecho, John Hench, quien ha sido parte del equipo creativo de Disney por más de sesenta años reconoció la importancia del color en la creación de espacios espectaculares en su texto cuando afirma que “El color realza la ilusión de realidad”¹³⁶. En él señala que una forma que se pretende que parezca desgastada requiere, para estar completa, de una paleta de colores deslavados.

Hench ha aprendido que una estrategia para hacer que un edificio simule ser más viejo requiere de más colores mientras más edad se desea que aparente. Su técnica de envejecimiento falso de los edificios ha sido perfeccionada al grado que cuando nuevos pintores se integran al equipo quieren cubrir las manchas hechas artificialmente. Los principios básicos del diseño al servicio de la simulación encontraron su mejor aplicación en los parques de Disney. Los diseñadores, arquitectos y artistas como John

¹³⁶ HENCH, John, *Designing Disney...*, *op. cit.*, pp. 110-118.

Hench y Frank Gehry han contribuido en la planeación y construcción de espacios espectaculares que manipulan al visitante hacia el consumo y que además se jactan de ello. Los visitantes, algunos de ellos conscientes de que asisten a una simulación de la realidad, aceptan esta manipulación, la cual es, sin lugar a dudas una forma de degradación de las relaciones humanas.

La *disneylandización* se ha extendido a restaurantes temáticos como *Hard Rock Café*® en los que el espectáculo es más importante que la comida, y que ha recibido el nombre de *eatertainment*¹³⁷, dado por John Hannigan, sociólogo interesado en la ciudad posmoderna. Otro caso de *disneylandización* es el de los casinos y hoteles de las Vegas que han reproducido edificios representativos de otras ciudades e incluso actividades propias de estas. Tal es el caso del *Venetian* en el que es posible pasear en góndola como en Venecia. La experiencia, sin embargo, es completamente diferente. En Las Vegas las góndolas son guiadas bajo el agua por rieles y avanzan controladas por un pedal que el falso gondolero, pulcramente uniformado con una playera de rayas, presiona discretamente con uno de sus pies mientras simula remar. Mientras, en Venecia, los gondoleros desaliñados y escandalosos se impulsan contra los muros de las casas que bordean los canales usando sus manos y los remos con una habilidad extraordinaria.

Como indica García Vázquez, el turismo ha jugado un papel definitivo en la expansión de la *disneylandización*. Las ciudades se esfuerzan por atraerlo ya no solamente tematizando los cascos históricos sino también las zonas caracterizadas por tener un estilo de vida particular, lo cual ha traído como consecuencia un hiperespacio¹³⁸ en el que lo que antes era auténtico ahora es solamente una simulación.

¹³⁷ El acto de comer no sólo como un medio para satisfacer el hambre sino como una forma de entretenimiento que involucra fotografías de comida, pornografía de comida, mensajes de texto, anunciar y comer con los ojos. *Trad. a.* Fuente: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=eatertainment> [Último acceso 30/mar/15, 13:32hrs.]

¹³⁸ Espacio de más de tres dimensiones. Fuente: <http://lema.rae.es/drae/?val=hiperespacio> [Último acceso 30/mar/15, 13:53 hrs.]

Los edificios que albergan actividades culturales, como indicábamos, también han sido *disneylandizados*. En los museos mediáticos la cultura se relaciona con la recreación y con el consumo. La visita al museo mediático se ha convertido en una actividad de fin de semana a la que se asiste masivamente. Se mezclan salas de exposición con cafés y tiendas de *souvenirs* y es posible adquirir obras de arte en forma de posters o catálogos. Al igual que para otros géneros de edificios, el turismo que visita los museos mediáticos también representa ingresos significativos, razón por la cual se ha invertido continuamente en su mantenimiento. El museo Guggenheim, por ejemplo, volvió famosa a la ciudad de Bilbao a raíz de la construcción de una sede filial de esta organización con presencia internacional. Finalmente, García Vázquez se refiere a los edificios para el consumo, cuyo ejemplo por excelencia son los centros comerciales y que pueden integrar tiendas de todo tipo, restaurantes, cines, pistas de patinaje, bancos, boliche e incluso oficinas privadas y de gobierno en un híbrido que ha sido nombrado *shopentertainment* por John Hannigan.

La ciudad del espectáculo ha favorecido la competencia entre ciudades, las cuales rivalizan para que empresas transnacionales se ubiquen en ellas para así asegurarles estar en la lista de las ciudades más importantes del mundo. García Vázquez señala tres estrategias que las ciudades emplean para ser parte de tal lista. La primera es la especialización y que consiste en aprovechar lo que las distingue de las otras. La segunda es la publicidad que ha llegado a establecer alianzas con algunas de las marcas más conocidas globalmente para vender las ciudades. Y finalmente, los eventos como pueden ser las Olimpiadas o los Mundiales de fútbol, para promover a los países que los hospedan como avanzados en el sentido social y económico fundamentalmente. Todo con el objetivo de ser una ciudad global en la que la belleza es lo más importante.

Así como las ciudades del espectáculo han sido criticadas por algunos, también han sido enaltecidas por otros. García Vázquez propone en una breve exposición un recorrido por tres contribuciones que considera significativas a favor de las ciudades del espectáculo, las cuales hemos considerado prudente incluir en esta investigación. La primera es el libro *Aprendiendo de las Vegas* en que Robert Venturi contraatacó el rechazo de quienes las concebían como una manifestación del consumismo con su

propuesta de revalorización de la arquitectura-cartel por su carácter comunicativo. Una segunda opinión acerca de las ciudades del espectáculo es, propone el autor, *Delirio de Nueva York* en la que Rem Koolhaas las elogia. En este punto vale la pena destacar una reflexión de García Vázquez que viene a ratificar la relación del espectáculo con la experiencia. Según él, las ciudades del espectáculo han creado lugares hiperreales en los que “se producen experiencias de ficción ajenas a la dura cotidianidad metropolitana, lugares donde el ciudadano colma el vacío que siente ante la escasez de experiencias intensas.”¹³⁹

Una tercera declaración a favor de las ciudades del espectáculo es, dice García Vázquez, la de Bernard Tschumi que asegura que sus formas son débiles porque los habitantes han intentado someterla, es simplemente la manifestación de la sociedad actual. En los años noventa, un grupo de sociólogos contestaron las propuestas que defendían la ciudad del espectáculo, especialmente a través de obras como *La anestésica de la arquitectura (The Anaesthetics of Architecture, 1999)*, en la que Neal Leach asevera que el exceso de información, sobre todo la visual, genera que los habitantes de la ciudad del espectáculo sean solamente capaces de asimilarla superficialmente. Lo cual es también significativo para este trabajo porque el espectáculo desea mostrarnos solo una fracción de la realidad, aquella que es atractiva, pero nos esconde lo que hay detrás, con el objetivo último de vender, sin importar si este tipo de prácticas llegan a ser insensibles. Como veremos en unas líneas más, en no pocas ocasiones, ver un espacio en perfecto estado, limpio y ordenado, es resultado del trabajo de alguien. Quien reserva una habitación en el Four Seasons de Estambul no es consciente del pago miserable que reciben las recamareras. Quien compra un diamante no es consciente de la explotación que sufren los trabajadores de las minas en África. Dormir en el Four Seasons o tener un diamante son acciones que son promovidas por la sociedad del espectáculo en que vivimos. Se nos muestra la habitación impecable y el diamante resplandeciente, pero no las penurias y abusos que padecieron las personas de

¹³⁹GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*, Ed. GG, Barcelona, 2008, p. 88.

las que depende el estado final del producto que se nos ofrece. Comprar estos artículos de lujo es un voto a favor de la explotación, pero quienes lo hacen no se dan cuenta, o no quieren darse cuenta, contagiados por la crueldad del entorno espectacular en que vivimos, el cual se encarga de hacernos notar solamente el producto terminado y perfecto, de mostrarnos una realidad parcial que oculta lo inhumano y encubre relaciones de sometimiento e injusticia que deben calificarse como deterioradas. Que mejor prueba de esto que las Vegas, el destino espectacular por excelencia y también capital mundial del crimen.

Recapitulando, la experiencia del espacio humano, como es concebido según los autores revisados, se ha visto empobrecida en gran medida por el deterioro de las relaciones sociales, lo cual demuestra, aunque aún parcialmente, nuestra primera hipótesis. A su vez, dice Bourriaud, tal deterioro de las relaciones ha tenido su origen fundamentalmente en la automatización del entorno en que vivimos actualmente. El incremento en el uso de todo tipo de máquinas ha disminuido el contacto entre las personas. Por su parte, Augé analiza dos conceptos que son importantes para esta investigación, el hecho de que los no-lugares no generan relaciones sino soledad y por el otro su propuesta de relaciones contractuales como aquellas que se establecen al acceder a un no lugar. Ambos implican un deterioro en las relaciones humanas y también en la forma en que vivenciamos el espacio humano. Finalmente, García Vázquez reflexiona sobre las experiencias de ficción como aquellas con las que las personas intentan llenar el vacío que les ha ocasionado la falta de experiencias intensas y sobre la realidad parcial que nos muestra la sociedad espectacular en que vivimos actualmente. Conceptos todos ellos, que afectan a las relaciones que tenemos con los demás, y a su vez la experiencia que tenemos del espacio humano. El empobrecimiento de la experiencia del espacio humano tiene, decisivamente, su origen en el deterioro de las relaciones humanas, lo cual supone, cómo sutilmente proponen Bourriaud, Augé y García Vázquez, que la recuperación de la experiencia puede darse cuando su cualidad relacional es restaurada a través del uso reflexivo de la automatización, de la propagación de espacios con identidad, del contacto con una realidad auténtica y completa, y a través, sobre todo, de la humanidad. Pero, existen planteamientos como los de los geógrafos mexicanos Hiernaux y Lindón, que han identificado otros

deterioros en las relaciones humanas y que han generado diferentes tipos de empobrecimientos de la experiencia del espacio humano, que debemos sumar a los tres tipos definidos hasta ahora y con los cuales culminaremos la demostración de nuestra primera hipótesis. Su trabajo, sin embargo, es diferente al de los autores analizados hasta ahora porque han identificado explícitamente esfuerzos que han propuesto acciones concretas para la recuperación de la experiencia del espacio humano desde las relaciones, por lo que han sido incluidos por separado en la última parte de este capítulo.

3.3. La recuperación de la experiencia del espacio humano.

Como se ha mencionado antes, la experiencia es un término que nació en la psicología. Es precisamente esta disciplina la que se ha encargado de investigar, paralelamente a otras disciplinas como la filosofía, la manera en que la experiencia del espacio influye en la comprensión del entorno de las personas y en su comportamiento. Pero este no es el señalamiento más importante de dichas investigaciones sino el hecho de que el conocimiento del espacio y la forma de desenvolverse en él dependen en gran medida de la experiencia personal, misma que es diferente para cada individuo y heterogénea en la colectividad.

Vale la pena en este punto mencionar un ejemplo propuesto por el geógrafo especialista en ciencia regional Antoine Bailly en el que se estudia la diferente percepción de las personas agrupándolas por la forma en que se movilizan. El peatón, el ciclista, el usuario de transporte público, el taxista vivencia el mismo paisaje de forma diferente. Otro ejemplo podría ser agruparnos por estaturas, la altura de nuestros ojos con respecto del nivel del suelo será diferente y nuestra percepción del mismo entorno no será la misma. Podríamos citar muchos otros ejemplos pero centrándonos en el ejemplo de la estatura, aunque dos personas midieran lo mismo y sus cabezas se colocaran una al lado de la otra, nunca podrían percibir el paisaje de la misma manera por el simple hecho de que sus ojos, sus cuerpos, nunca ocuparán el mismo lugar.

El párrafo anterior incluye el término paisaje que definiremos ahora en términos de la experiencia. El paisaje es una combinación de espacios que materializa la experiencia humana, pero que también la genera. Por un lado, hemos dotado al paisaje natural de componentes culturales, lo hemos transformado, refleja nuestra cultura, nuestra forma de vivir, de pensar y particularmente de vivenciar elementos en el territorio. A lo largo del tiempo hemos marcado el paisaje natural con códigos de índole cultural y de esta forma, está presente en el paisaje el hoy, lo que vemos, y el paisaje del ayer e incluso del mañana, lo que no podemos ver, es una sucesión de capas depositarias de nuestra memoria y nuestra imaginación. Por otro lado, el paisaje influye sobre el comportamiento y regula las relaciones entre las personas. Está formado de una apariencia y de la percepción, colectiva e individual, que se tiene de él. El paisaje es así, una combinación de elementos visibles e invisibles, es resultado y origen de nuestra cultura, por eso es “un producto social, el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza”¹⁴⁰.

Pero ¿por qué hablar de paisaje para referirse a la experiencia del espacio humano? Hablar de la experiencia del espacio humano como consecuencia del vínculo con nuestro entorno y con nosotros mismos es hacer referencia no sólo a nuestra percepción de espacios aislados sino, más allá, a la ciudad, es decir, al paisaje. De hecho, autores como la geógrafa humana Josepa Bru afirman que “El paisaje es experiencia, es vivencia de una relación entre el mundo y nosotros.”¹⁴¹ Definir el paisaje en términos de experiencia es sin duda una aseveración importante y digna de ser destacada en un acercamiento a la experiencia como el que pretende lograrse en este trabajo. Pero es aún más notable hacerlo en un discurso que involucra una relación, que es el tema central de este capítulo. Afirmar que el paisaje es la experiencia de nuestro entorno involucra relaciones humanas, lo cual tiene implicaciones fuertes, supone que el componente cultural del paisaje – la experiencia – está sostenida en las relaciones entre

¹⁴⁰ NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 11.

¹⁴¹ NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje... op. cit.*, p. 63.

las personas. Ya asegura la experta en sociología María Ángeles Durán que tanto los espacios urbanos como los naturales, necesitan a las personas para convertirse en paisajes, quienes también le aportan a la experiencia del espacio un componente social.

Justamente, Don Mitchel, reflexiona sobre esta relación persona-entorno en su texto sobre el cementerio de Holtville, California, pero más allá de esto, analiza la relación entre paisajes, personas, sociedades, circunstancias, países. El caso que presenta es interesante porque permite darse cuenta claramente de que el paisaje, la experiencia, se genera a partir de las relaciones entre las personas. El autor señala que en las 340 lápidas de este cementerio aparecen solamente dos nombres, John Doe y Jane Doe, porque en ellas se encuentran los cuerpos de hombres y mujeres no identificados que murieron en su intento por cruzar ilegalmente la frontera de México con Estados Unidos en busca de trabajo como albañiles, jardineros, obreros o cualquier otra actividad que no necesite capacitación. Pero no todos los cuerpos de estos migrantes anónimos están enterrados en el cementerio, una cantidad considerable, según asegura, se mantiene en refrigeración para ser identificados por el gobierno mexicano. Mitchel menciona como relevante el hecho de que la población del municipio esté pagando por la refrigeración de los cuerpos y por las autopsias con sus impuestos, un gasto que, afirma, está destinado a las muertes que son consecuencia de la militarización de la frontera. Antes hemos hablado de sensibilidad, de humanidad. Los ciudadanos de este territorio pagan los costos derivados de las muertes que la patrulla fronteriza ha producido y esto no puede interpretarse más que como un voto a favor del homicidio de los indocumentados que intentan cruzar la frontera. Pero, pagar por congelación y autopsias no es el único gasto que los ricos agricultores y constructores están dispuestos a hacer. No todos los migrantes morirán, así que deben protegerse de ellos. La arquitectura posmoderna es uno de los principales aliados de estas políticas de exclusión teniendo siempre en mente conceptos como la defensa, la división, la atención al entorno local y la fugacidad. “La arquitectura posmoderna es, pues, fundamentalmente, una arquitectura del miedo.”¹⁴²

¹⁴² NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje...*, op. cit., p. 95.

Pero no se trata solamente de migrantes que necesitan trabajo, sino de constructores, granjeros, dueños de fábricas que dependen no de trabajadores sino de trabajadores pobres, que no se quejen por ser maltratados, de mano de obra barata y fácilmente sustituible. Los negocios son rentables porque los costos de producción se mantienen bajos gracias a la rotación de personal con la que los granjeros se aseguran de contar. Los trabajadores deben irse al terminar su labor. Nuevos campesinos llegarán después, trabajarán y regresarán a México, en un ciclo que siempre favorece al empleador y beneficia al empleado solamente de forma temporal. Mitchel señala entonces el contraste entre dos paisajes, por un lado el paisaje de la abundancia y por otro el paisaje de la lucha y la muerte. El primero compuesto por los campos estadounidenses, los jardines perfectamente recortados, los restaurantes, *spas* y hoteles. El segundo representado por Holtville. Ambos paisajes, aunque contrastantes están vinculados entre sí, la riqueza depende de la explotación de la pobreza. El mismo Mitchel ha presentado datos que revelan que California generó en productos del campo millones de dólares. El autor destaca también el hambre de los trabajadores en medio de un paisaje de abundancia como una gran ironía en el caso de Holtville. Esto no importa a los ricos patrones, para ellos los migrantes mexicanos en Estados Unidos no son personas, sino una herramienta momentánea que no necesita mantenimiento mientras se usa y que llega temporal y casualmente en la cosecha.

La situación actual de los migrantes mexicanos en Estados Unidos no es nueva. Este fenómeno tuvo su origen en 1848, según el Instituto Nacional de Migración, con el Tratado Guadalupe-Hidalgo, en que 45% del territorio mexicano fue tomado como botín de guerra por los Estados Unidos y cien mil personas pasaron de habitar territorio mexicano a habitar territorio estadounidense. Desde ese momento la expansión de ranchos y el incremento de la producción agrícola requirieron campesinos que fueron importados de otros países, entre ellos de México, especialmente por su cercanía con Estados Unidos. En este periodo y hasta 1880, cincuenta y cinco mil mexicanos migraron a Estados Unidos y se ubicaron en su mayoría en el territorio que había pertenecido a México. Desde ese momento la contribución de los migrantes mexicanos a la economía estadounidense fue importante debido a las malas condiciones de trabajo

y bajos salarios que se ofrecían a los migrantes a cambio de su trabajo en el campo, las fábricas o las minas.

Entre 1880 y 1890 se construyó el tren entre México y Estados Unidos, por medio del cual, una vez más, se importaron obreros. El 60% de estos trabajadores eran mexicanos. Más tarde, entre 1910 y 1917, periodo que comprende la Revolución Mexicana, la migración internacional aumentó. Cada año cincuenta y tres mil mexicanos migraban a Estados Unidos. Durante este tiempo la migración se facilitó a los mexicanos con la instalación de oficinas estadounidenses de empleo en México y además, el gobierno mexicano exigió que el trabajador migrante solamente pudiera entrar a Estados Unidos con un contrato que obligara al patrón estadounidense a ofrecerle buenas condiciones de trabajo como un horario establecido y un sueldo definido desde el principio. También la migración nacional aumentó en este periodo. Aguascalientes, estado conocido desde entonces por ser pacífico albergó a cientos de migrantes procedentes de zonas del país en que la Revolución había sido más violenta. La familia paterna del autor de la presente investigación, originaria de Zacatecas, perdió sus propiedades, en la Revolución, pero migrando a Aguascalientes salvó la vida, donde se estableció y trató aún de conservar su estilo de vida y sus privilegios.

En 1924 la condición del trabajador mexicano mutó de ser migrante a ser delincuente, de ser trabajador, a ser trabajador ilegal, con la creación de la patrulla fronteriza en Estados Unidos. Después, durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos usó toda su mano de obra, hombres, mujeres, niños y ancianos para fabricar transportes y armas, y hombres jóvenes para ir a la guerra. El campo y los trenes carecían de mano de obra y por esto fue necesario que se importaran trabajadores otra vez. En el mismo momento México sufría hambre y falta de empleo, a pesar del triunfo de la Revolución mexicana por el que los campesinos obtuvieron pequeñas extensiones de tierra. La coincidencia de las situaciones sociales de México y Estados Unidos llevó a que los dos países crearan el programa “Bracero” para emplear trabajadores mexicanos en Estados Unidos entre el 4 de agosto de 1942 y el 30 de mayo de 1963. Braceros procedentes de diferentes partes de México viajaron en tren al norte de México, buscando los centros de reclutamiento ubicados ahí en su mayoría. Uno de los

puntos más importantes que permitió el acceso a los braceros fue El Paso, Texas. Una vez en Estados Unidos eran llevados a Rio Vista, un centro donde los bañaban y desinfectaban antes de entregarlos a sus patrones, con quienes se dedicaron a la pisca de algodón principalmente. Su salario fue menos del 50% del que recibían los campesinos estadounidenses.

En los años setenta el programa “Bracero” no continuó por la cantidad de trabajadores indocumentados y las nuevas máquinas para el campo. Mientras el programa estuvo en vigor, el gobierno mexicano dedujo el 10% del salario de los braceros para crear el Fondo de Ahorro Campesino que sería devuelto a cada trabajador cuando regresara a México. Este dinero no se había devuelto a los ex trabajadores o a sus familias hasta hace poco (2013). El pago de este dinero fue exigido al gobierno, el cual comenzó a pagar a cada uno treinta y ocho mil pesos¹⁴³ en marzo de 2012. Según el periódico El Universal, la administración del presidente Felipe Calderón detectó un total de ciento noventa y tres mil ex braceros.

Hablar de los braceros como referencia del vínculo paisaje relaciones humanas es para el autor de este texto un asunto personal porque su abuelo materno, participó en el programa “Bracero”. Las condiciones de escasez por las que atravesaba México, la necesidad de un trabajo mejor pagado y su experiencia en el campo lo alentaron, al igual que a muchas otras personas a inscribirse en el programa. La información con que cuenta nuestra familia se reduce a datos poco precisos. Se cree que nuestro abuelo trabajó en California entre 1935 y 1940, pero no se tiene la certeza. Se sabe con seguridad que partió de la estación de tren de Cortazar, Guanajuato, que se dedicó a la pisca de algodón y que se alimentó durante su estancia frecuentemente de atún enlatado.

Las migraciones siempre implican las experiencias de dos paisajes, de aquel en que se está y de aquel en que no se está, del que se tiene y del que se extraña, que exige a quien la vive, al migrante, conservar un rasgo que mantenga viva la experiencia del

¹⁴³ Equivalentes a 2,140.84€. Fuente: <http://www.banorte.com> [Último acceso 12/sept/13, 12:43hrs.]

paisaje en que no se está, la del paisaje añorado. Este rasgo puede ser de naturaleza muy variada, un ejemplo es el acento. En una entrevista, una sirvienta de John Lennon y Yoko Ono, procedente de Hong Kong, aceptó que conservaba su acento como un rasgo que la conectaba a su paisaje de origen. Otro de los elementos ajenos que son introducidos al paisaje es la ropa. La ropa internacional del migrante contrasta con la vestimenta, en ocasiones tradicional, de trabajo, del lugar de origen. Este hecho ha sido representado en obras como *La llegada del Ché* del pintor gallego Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao y es justamente una de las pocas memorias que algunos miembros de la familia del autor de este trabajo tiene del momento en que el abuelo regresó. Percibieron en aquel hombre algo diferente, una vestimenta poco habitual en el contexto socio-económico en que vivía en México, una gorra, pantalones de casimir y un suéter. El atuendo como elemento transferido al paisaje mexicano no se limitaba a la ropa del migrante, sino que tiene un efecto mayor del que se pudiera pensar. Entre los regalos más comunes del migrante a sus amigos y familia está la ropa, en ocasiones fabricada para climas diferentes pero que para quien la usa evoca una relación humana y es además símbolo de estatus. Nuestro abuelo regaló a una de sus hijas un abrigo rojo. Ella reconoce haberlo usado durante la calurosa primavera guanajuatense.



Castelao, *La llegada del Ché*, 1908.

Otros objetos son introducidos actualmente (2013) como nuevos elementos del paisaje. Destacan las camionetas que los migrantes compran en Estados Unidos y que llaman la atención en México por ser modelos diferentes, por sus placas estadounidenses, por el uso de etiquetas escritas en inglés, por sus cristales polarizados, por su preferencia por los detalles cromados, por las luces instaladas debajo del vehículo, por la presencia de dibujos de paisajes en aerosol o por la inclusión del

apellido familiar o el nombre inglés de alguno de sus miembros. Estas experiencias rivales de dos paisajes son abordadas por Castela, quien contribuyó a la reflexión sobre la construcción del paisaje gallego a través de sus ilustraciones, ya que, como afirma la historiadora Carmen Pena, también desde la recreación se construye el paisaje. Este artista representa las experiencias que describimos evocando dos posesiones del migrante gallego, una vaca y una mecedora, partes del paisaje antes y después de la migración respectivamente. Castela representa al migrante que vendió su vaca para emprender un viaje por un mar que simboliza la vacilación. La vaca es para los migrantes un amuleto vinculado al paisaje y con la vida en el campo, pobre pero segura. Deshacerse de ese amuleto significa para el migrante romper relaciones con el paisaje rural cotidiano, y representa, no el término de su pobreza, pero sí el inicio de la incertidumbre. Castela también dibujó los campesinos que no emigraron, los viejos, que no vendieron su vaca, que conservaron su lugar y su relación con el paisaje.

Por otro lado está la mecedora cubana que forma parte del paisaje gallego desde que los migrantes que habían partido a Cuba regresaron a Galicia para quedarse. Desde este mueble se añoró Galicia en algún momento y desde él ahora se añora Cuba. Así, unos vínculos con el paisaje de origen, como la vaca, desaparecieron, y otros relacionados con el paisaje añorado, como las mecedoras, surgieron.

De la misma manera que las mecedoras forman ya parte del paisaje en Galicia, los más diversos objetos estadounidenses han pasado a formar parte del paisaje mexicano. Si bien, muchos de ellos configuran un paisaje no público sino privado y casi siempre familiar. Nuestro abuelo, como los migrantes españoles, trajo consigo un objeto a México. A diferencia de la mecedora, no se trata de uno desde el que se haya añorado México estando en Estados Unidos y desde el que después haya añorado Estados Unidos estando en México, sino de uno que facilitaría su trabajo como zapatero, una máquina de coser. La máquina configuró un paisaje que él vivenció y otro que compartió con su familia. Con su muerte y con el transcurso del tiempo, la máquina ha pasado a formar parte de un paisaje cotidiano y debajo de cuya apariencia actual, se esconde un ingrediente invisible, anterior, por el cual, en el presente vivenciamos este objeto como parte de un paisaje de injusticia del pasado que se extiende hacia el

presente y como parte de un paisaje familiar que se proyecta hacia el país. La experiencia del objeto, del paisaje, no desaparece, está siempre presente, y en nuestra familia ha sido empobrecida porque en un momento formó parte de un paisaje producido por relaciones humanas envilecidas, por la explotación. Pero, como hemos dicho, la experiencia y la ausencia de experiencia, la experiencia pobre o rica, son extremos que no existen, son solamente puntos de referencia a partir de los cuales referirnos a ella. La experiencia no existe en estado puro, es una mezcla. Así, la máquina de coser también es vivenciada por nuestra familia como rica porque formó parte de un paisaje generado por relaciones humanas nobles, por aquellas que vincularon a nuestra familia en tiempos difíciles.



Máquina de coser estadounidense en México, 2013.

Como señalamos antes, Saldarriaga y Lindón comparten la idea de que la mirada desempeña un rol muy importante en la experiencia por su naturaleza subjetiva. Abordaremos ahora, más ampliamente, esta reflexión de Alicia Lindón, geógrafa mexicana, sobre la mirada como un elemento que conforma el paisaje. Con frecuencia, menciona la autora, el paisaje se concibe como una extensión de terreno que puede abarcarse con la mirada desde un determinado punto de vista, lo cual ha llevado a que se le dé una importancia que no tiene a su forma, su inmovilidad y su permanencia. Sin embargo, el paisaje no puede considerarse solamente como una forma fija porque nosotros, las personas, nos movemos, porque nuestro punto de vista cambia y con este movimiento ordenamos el paisaje, culminamos su creación. Con cada paso que damos construimos un paisaje que está en continua modificación, en proceso. Igual que nuestra vida, nuestra experiencia del paisaje es siempre cambiante y efímera.

Hablar de la experiencia del paisaje no se reduce a hablar de nuestra relación con el entorno sino, más específicamente, hablar de la relación de nuestra mirada con tal entorno. Autores como Tuan y el geógrafo cultural interesado en paisaje Denis Cosgrove otorgan precisamente un papel central a la vista en la experiencia del paisaje - aunque de una forma más amplia podríamos hablar de la percepción en la experiencia del paisaje- porque consideran que lo que percibe el sujeto no es la realidad sino solamente una parte de lo que está vivenciando. Pensamiento que podría correr el riesgo de suponerse solipsista, si se interpreta que lo único de lo que uno puede estar seguro, es de la existencia de la mente y que todo lo que nos rodea puede no ser real, sino un producto de la misma mente. Por su parte y siempre en referencia a la mirada, Odette Louiset afirma que los paisajes se han “invisibilizado” cuando su estudio se ha centrado en su apariencia y por eso plantea, en sentido inverso, “visibilizarlos”, o sea, centrarse en su componente inmaterial. Los paisajes invisibles destacan por su desarticulación con el punto de vista del sujeto y por lo tanto con la experiencia, o en otras palabras, cuando el sujeto no ha tenido experiencia de un lugar, tal lugar se vuelve invisible para él. Es una cuestión que va más allá de la mera percepción. No se trata de si un sujeto es capaz de ver o no, de percibir o no, un paisaje, sino de si ese sujeto ha tenido una experiencia de cierto paisaje. No se trata de la visibilidad o invisibilidad física de un paisaje, sino de la visibilidad generada por su experiencia o de la invisibilidad generada por su carencia de experiencia. El tipo de visibilidad o invisibilidad del paisaje al que nos referimos ha sido nombrado por Alicia Lindón precisamente como “experiencial”.

Recapitulando el párrafo anterior, vale la pena subrayar que la invisibilidad del paisaje es consecuencia de la falta de experiencia, entendida como contraria al encuentro del observador. Esta consideración fue estudiada por Alicia Lindón en 2006, quien retoma el planteamiento que el geógrafo John K. Wright expuso en su libro *Terrae Incognitae: el lugar de la imaginación en la geografía (Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography, 1947)* que explica que una persona puede tener información sobre un espacio, pero que esto no es lo mismo que el conocimiento por experiencia porque este último está delimitado en espacio, tiempo y ligado a sucesos que involucraron relaciones de diferente índole. Como ejemplo basta pensar en una calle por la que hemos circulado frecuentemente. Los edificios que están en ella son

invisibles para nosotros porque aunque pasamos frente a ellos todos los días, nunca los hemos visitado. Es hasta que, impulsados por una necesidad como una visita, una compra, un trámite o el interés en conocer a una persona, que entramos a un edificio, el cual, desde ese momento se vuelve visible para nosotros. Muchas otras personas transitan diariamente por esa calle. Para quienes no lo hayan vivenciado, el edificio será invisible. Quienes lo hayan visitado podrán verlo, como nosotros. Y sin embargo, cada persona para quien es visible lo habrá vivenciado de manera diferente.

Lindón identifica dos tipos de paisajes invisibles. El primer tipo ha sido nombrado por la autora como *creación de interioridad en la exterioridad* y se refiere a un espacio que no es material sino a un espacio interior. A su vez, la autora ha definido la interioridad como un “recinto de sentido”¹⁴⁴, como un espacio que solo algunas personas pueden ver. Es gracias a una nueva apropiación del espacio y la adjudicación de un nuevo significado, diferente del que ven los demás, que la experiencia revela un espacio interior. Esto no quiere decir que el paisaje se modifique físicamente, sino que es leído desde una significación diferente y única. La *creación de interioridad en la exterioridad* tiene dos características importantes: su aparente ordinariadad y su naturaleza colectiva.

Por un lado, son ordinarios para la mayoría de las personas, no tienen sentido para ellas porque no pueden explicarse la fisonomía de ese paisaje desde su significado sino solamente desde su aspecto. Sus usuarios, en cambio, para quienes estos espacios son 100% visibles, no necesitan identificar en ellos ningún rasgo especial, ese espacio es visible para ellos aún sin nada en él. Lo que importa es precisamente el espacio interior del sujeto, que depende, no de la apariencia de ese espacio, sino de la experiencia que ese sujeto tuvo de él. Por otro lado, tienen naturaleza colectiva, aunque no estrictamente colectiva. No son identificables para todos, a veces lo son para una sola persona y a veces para varias personas que comparten una experiencia que funciona como una clave

¹⁴⁴ LINDÓN, Alicia, “La construcción social de los paisajes invisibles del miedo” en NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje, op. cit.*, p. 222.

que les permite descifrar el espacio. Poner un ejemplo de un paisaje visible para quien lee este trabajo es imposible porque no se puede garantizar que determinado espacio le resulte así. De la misma manera, no se puede asegurar que tal o cual paisaje sea invisible para el lector. Por citar un par de ejemplos podemos mencionar el *World Trade Center* de Nueva York, el cual ocupó un espacio material que dejó de existir y que, a pesar de haberlo hecho, el espacio interior que ocupa para los familiares y amigos de las víctimas sigue siendo tan visible para ellos ahora como lo fue el edificio hasta su destrucción para cualquier persona del mundo. Podemos hablar de un espacio material como la isla de Utoya en Noruega, visible exteriormente todavía para cualquiera, pero que es visible interiormente ahora solamente para un grupo de personas.



Concierto multitudinario para conmemorar el primer aniversario de los atentados de Utoya, 2012.

Asimismo, el paisaje puede influir en el comportamiento de los sujetos cuando es visible para ellos, aunque no sea visible para los demás. La relación material-social tiene como resultado la construcción de estos paisajes invisibles para algunos y visibles para otros. Para el autor de esta investigación los dos ejemplos comentados son paisajes invisibles, no significan nada, no son capaces de producir dolor. Esto no quiere decir que para quien un paisaje es invisible no pueda sentir compasión, pero nunca podrá compararse con el dolor de los familiares y amigos de las víctimas, precisamente porque el dolor, como ya hemos visto es el ejemplo por excelencia para comprender la experiencia.

Otro tipo específico y destacado de paisaje invisible, según Lindón, es el paisaje del miedo, el cual es de interés para esta sección del trabajo por su nexos con la relación con el otro. De hecho, la geógrafa afirma que el miedo es una forma de manejar la

experiencia de fragilidad frente a los demás. Además, su papel es representativo porque el miedo se materializa en el espacio. Lindón analiza estos paisajes exponiendo que el temor que tenemos de las siluetas oscuras en el espacio abierto es una forma de asimilar lo desconocido, la experiencia social, la relación con el otro y con el entorno. La autora se centra en los paisajes del miedo en las periferias urbanas y señala que están vinculadas a dos factores básicos en México, por una parte el riesgo que implica aproximarse a quienes han sido excluidos y por otra con el aumento de la percepción de inseguridad que han ocasionado los medios de comunicación.

Lindón afirma que el mito es una manera de interpretar tal relación con lo desconocido y se refiere al nahualismo en México como una búsqueda de sentido a las amenazas nocturnas. El nahualismo es un conjunto de creencias relacionadas con el nahual. Un nahual es la conciencia de la persona y también es una criatura que no es humana, la cual ha sido asignada a cada uno al nacer para ser protegido toda la vida. Según estas creencias, todos tenemos un nahual que puede ser un animal, planta, mineral, clima o monstruo, pero hay personas que tienen más de uno, lo cual depende de la clase social, es decir, a una mejor posición social corresponden más nahuales y más fuertes. La relación entre la persona y el nahual es estrecha, lo que le pasa al nahual le pasa a la persona y este hecho puede ser aprovechado por brujos malos que pueden atrapar, lastimar o matar a los nahuales y así provocar que también las personas enfermen o mueran. Pero lo que realmente nos interesa del nahualismo es la manera de darle sentido a las figuras desconocidas que deambulan en la noche en el espacio abierto. Para el nahualismo, en la noche los límites entre el mundo de los vivos y el de los muertos se vuelven borrosos. Los nahuales, que viven en las montañas en el día, deambulan libremente en la noche y el espíritu de las personas, quienes están dormidas, es transferido al nahual. Así, el nahual se pasea libre entre la tierra y el inframundo y sus acciones no pueden ser controladas por las personas dormidas, al menos, no por la mayoría¹⁴⁵.

¹⁴⁵ <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/viewFile/REAA1010220256A/22486> [Último acceso 31/mar/2015, 12:35 hrs.]

Al ser el paisaje del miedo un tipo de paisaje invisible, paisaje y experiencia están estrechamente vinculados porque la forma de un espacio como paisaje del miedo depende de una experiencia. El paisaje del miedo nos es invisible hasta que sufrimos una agresión y desde entonces podemos identificar los elementos que lo componen. Estos elementos, según Lindón, son tres, el miedo, el otro y la configuración del espacio. El miedo no está “anclado”, sino que se lleva con uno mismo, está dentro de la experiencia misma, mientras que el otro y la organización del espacio están fuera de la experiencia y pueden aparecer en cualquier lugar. Además, entre ellos existen dos tensiones, la primera se refiere a que el otro encarna al miedo y la segunda a la complicidad entre el otro y el espacio.

Sobre la primera tensión debemos decir que entender al otro como materialización del miedo tiene su origen no solo en la experiencia sino también en auto percibirse como alguien frágil. Nuestra concepción del otro-nahual que plantea Lindón resulta extraordinariamente familiar. En primer lugar, es interesante que nos expliquemos al otro como un individuo y no como un grupo, cuando, -dependiendo de la situación de cada localidad- el agresor suele ser una pandilla en el caso mexicano. También llama la atención que preferimos explicarnos al otro en términos de leyendas más que por la presencia de ciertas manifestaciones sociales. El vínculo otro-miedo es representativo porque el otro es la materialización del miedo. Hay varias características que se atribuyen al otro, la primera y más importante, propone Lindón, es su “nahualidad”, es decir, se piensa al otro como un agresor solitario que merodea en la noche como lo haría un nahual. El miedo es como el espíritu del creyente en el nahualismo, sale de nuestra experiencia mientras dormimos, mientras no somos nosotros mismos, enfrentados al otro, se desprende, viaja desde nuestro interior y es trasladado al otro. El concebir al agresor como solitario y explicarse lo desconocido por medio de lo sobrenatural, alimenta la primera tensión a la que se refiere Lindón, incluso más que los hechos reales, como las agresiones de pandillas.

La segunda tensión que propone Lindón es la complicidad entre el otro y el espacio. El espacio y su organización se encargarán de detener al peatón mientras que el

otro lo lastima de alguna manera. Este espacio está caracterizado para el transeúnte por obstáculos que impiden su avance e incluyen todo tipo de recursos, desde los más simples como las dimensiones del espacio y su conectividad con otros espacios, hasta elementos como la oscuridad. Revisaremos algunos de ellos, propuestos por Lindón.

El lodo y los charcos no son símbolos del miedo en sí mismos pero sí están asociados al miedo porque dificultan la libre circulación del peatón como buenos cómplices del otro. Tienen la capacidad de detener al peatón y de volverlo vulnerable a un ataque del otro. La tolvanera tiene el mismo origen que el lodo y también es un obstáculo cómplice del otro agresor. La oscuridad también configura los paisajes del miedo, y como se ha dicho, se concibe como el ambiente preferido por el otro-nahual para deambular, lo cual implica que este se apropiará de un determinado lugar solamente en la noche. La noche es un elemento natural y su presencia periódica es aprovechada por el otro agresor. Los animales también configuran los paisajes del miedo, especialmente los perros, que son típicamente mascotas leales. Esta idea cambia cuando el perro es callejero. Deja de ser doméstico y se vuelve peligroso y cómplice también del otro.

La vacuidad del espacio es otra característica que configura los paisajes del miedo. Un caso de espacio vacío son los baldíos. Estos son identificados por no pocas personas como un sitio propicio para que sucedan agresiones porque poseen componentes tales como basura o hierba alta pueden esconder a los agresores fácilmente. Esta serie de significados que se le otorgan al baldío ha contribuido a que sean considerados otro elemento en la construcción de los paisajes del miedo. Otro espacio vacío que puede configurar los paisajes del miedo son las extensiones por recorrer. Sin embargo se distinguen porque no son estáticas, sino que se conciben desde el movimiento. Una extensión por recorrer no es un espacio vacío sino lleno de los obstáculos que hemos mencionado antes, entre los que destaca el otro agresor.

Por otro lado, también la apertura espacial contribuye a configurar los paisajes del miedo. Es el resultado de una sucesión de baldíos, pero es diferente a ellos, según explica la autora porque un baldío tiene límites por lo cual se le considera vacío,

mientras que la apertura espacial no los tiene. Cuando la apertura ayuda a construir los paisajes del miedo no ayuda a la víctima a escapar del agresor, sino más bien ayuda al agresor a alcanzarlo, por lo cual es considerado su cómplice. Los paisajes del miedo que configura la apertura espacial no son para estar sino para ser atravesados en un sentido parecido al planteamiento de Le Corbusier, según el cual los espacios públicos son solamente para circular por ellos. Investigaciones realizadas por autores como Julio Pozueta, han comprobado que el paso por cualquier espacio que carezca de la presencia humana tiende a efectuarse de la manera más rápida posible por razones de seguridad. En su libro *La ciudad paseable* toca este tema en referencia a la densidad de accesos en los edificios y lo relaciona con la longitud de la fachada de los edificios, con lo cual llega a la conclusión de que a mayor longitud de fachada menor densidad de accesos y viceversa. Esta ecuación es fácil de entender. Un edificio que tiene un frente estrecho requerirá mínimamente un acceso, mientras que un edificio que tiene un frente largo podría incluir pocos accesos. Los accesos son importantes según señala Pozueta porque son donde se articulan el interior y el exterior de los edificios, pero además donde se relacionan las personas que habitan los edificios con los demás, lo cual es interesante para esta sección del trabajo. El umbral es un punto de encuentro, es donde una persona deja a otra o donde la espera, donde se recibe o se entrega mercancía, pero sobre todo, destaca el autor, es un espacio que ofrece ayuda, un refugio. ¿De qué? Pozueta se refiere a condiciones climáticas como la lluvia, pero también a agresiones. Los accesos y por extensión, los vanos, proporcionan seguridad al peatón.

La percepción de seguridad del peatón tiene consecuencias en su comportamiento. El autor cita a Tomás Gil, quien encontró que a mayor densidad de accesos, menor velocidad de desplazamiento de los peatones y viceversa. Los peatones llegan a detenerse en los puntos con mayor densidad de accesos. Finalmente, el autor propone que los planes parciales incluyan normas que exijan un mínimo de accesos por edificio y un máximo de frente de fachada. Los fraccionamientos cerrados o *clusters*, que han tenido amplia aceptación en México por ser exclusivos o mejor dicho, excluyentes, tienen un acceso único, un solo punto de relación con el exterior. El área común que comparten los vecinos, ubicada en el centro, cuenta comúnmente con jardines, salones o albercas. El acceso está limitado a quien habita en estos

fraccionamientos y los visitantes deben pasar un control de seguridad en el que deben identificarse y especificar el nombre de la persona a quien verán. Este único acceso cuenta con vigilancia activa las veinticuatro horas y pagada por los habitantes del fraccionamiento. Esto ha generado que los muros que los limitan sean excesivamente largos, lo cual ha contribuido a que menos personas circulen por la calle a pie y que las que lo hacen, caminen a toda velocidad para encontrar más adelante una cuadra con densidad de acceso mayor que les proporcione una sensación de compañía y seguridad.



Viviendas con frente limitado y alta densidad de acceso. Aahrus, Dinamarca, 2012.

Lo opuesto de las extensiones por recorrer es la estrechez espacial y sin embargo las dos son capaces de eliminar la percepción de seguridad del peatón. Un callejón es el mejor ejemplo de estrechez espacial y su cercanía a la idea del laberinto lo posiciona como otro de los elementos que construyen el paisaje del miedo. Es posible encontrar este componente en ciudades tan diversas como Marrakech, Mykonos o Guanajuato. La medina de Marrakech, por ejemplo, fue planeada desde su origen precisamente, como un laberinto de callejones con el objetivo de detener no al ciudadano sino al intruso que trataba de escapar después de haber cometido un delito. La estrechez, era, y es todavía, aliada de sus habitantes, del otro-ciudadano visto desde la perspectiva del extranjero, tal como el mismo elemento puede ser aliado del otro-agresor. La medina no es típicamente un paisaje del miedo para sus habitantes y lo es, típicamente para los extranjeros, especialmente para los infractores. Es posible que no pocas personas coincidan con el autor de esta investigación en que entrar a una medina por primera vez es una experiencia aterradora. Pero una vez dentro, esta percepción cambia. El paisaje del

miedo entonces puede convertirse en un paisaje de burla, considerando que justamente el miedo que infunde la medina en el extranjero puede llevarlo a pagar cinco euros a un niño no mayor de 8 años que, con una facilidad remarcable, puede conducirlo a cualquier punto ahí dentro. Finalmente, luego de que el forastero se ha perdido por horas o días en el laberinto, el paisaje amenazante de la medina se convierte en uno de bienvenida, cálido y amistoso. Con toda seguridad pasar semanas o meses en la medina de Marrakech podría llevar al foráneo a vivenciar ese paisaje como un cómplice propio.



Callejones en Marrakech, Mykonos y Guanajuato, 2011/2013.

Mykonos también fue construida para frenar a un agresor, aunque se trata de uno natural, el viento. Debido a su ubicación, la isla se encuentra frecuentemente expuesta a fuertes corrientes de aire. Para cortar el viento sus calles son sinuosas y angostas y los edificios son cercanos los unos a los otros. No es posible negar que la estrechez sea aliada de los habitantes de la isla porque sin ella no sería posible habitarla, aunque en este caso específico, no se puede afirmar que la estrechez sea un elemento que la configure como un paisaje del miedo. Quizá esto se deba a que no están presentes otros rasgos de los paisajes del miedo como la baja densidad de vanos o la oscuridad. Guanajuato por su parte es otra ciudad caracterizada por la estrechez, aunque no hizo uso de ella para configurarse como un paisaje del miedo, ni como su cómplice como los casos de Marrakech y Mykonos, puede comportarse como tal. La topografía accidentada del terreno y la existencia de un río que se canalizó en túneles dio origen a la traza urbana de Guanajuato cuyo rasgo principal es la estrechez.

Lindón dice que hay otros elementos que configuran los paisajes del miedo como pueden ser los baches, la basura o la lluvia. Elementos como un pavimento en malas condiciones se vuelve aliado del otro-agresor porque es un obstáculo para el peatón y además origen de otros obstáculos como los charcos. Un pavimento en malas condiciones puede hacer tropezar al peatón, obligarlo a circular por una franja determinada de banqueta o disminuir su velocidad, llevándolo más cerca del otro-atacante.

Más allá de los elementos físicos la geógrafa menciona como elementos fundamentales en la construcción de los paisajes del miedo a la memoria del miedo y el lenguaje del miedo. La memoria del miedo, dice Lindón, es una experiencia del espacio que puede representarse gráficamente. Esta representación o mapa es una herramienta por medio de la cual el peatón puede encontrarse y organizar sus acciones en el espacio. El lenguaje del miedo también es importante en la construcción de los paisajes del miedo porque favorece la producción de discursos que otorgan carácter objetivo a la experiencia del peatón. Las dos, memoria y lenguaje del miedo, influyen en las acciones que las personas realizan en el espacio.

La experiencia del paisaje no es una, sino muchas. Esto quiere decir que la configuración del paisaje no se limita a una sola, sino a un espectro, que al ser variado es rico. Esta reflexión guió a Lindón hacia un último elemento de configuración del paisaje del miedo, la homogeneidad aparente. Según ella, es un rasgo típico de las periferias urbanas y que, sin embargo es una simulación, porque en la periferia habita una variedad enorme de personas, con edades, géneros, ocupaciones y nacionalidades diferentes. Esta multiplicidad implica una variedad de experiencias para algunos, aunque también un conjunto de paisajes invisibles para otros. Hay que subrayar que la mirada juega un papel central en la configuración del paisaje del miedo, y este debe entenderse a partir de la experiencia de cada persona. Esto se traduce en muchas experiencias y en muchas configuraciones del paisaje, con lo cual no resulta difícil explicar la invisibilidad de ciertos paisajes para algunas personas.

Finalmente, Lindón expone que los paisajes del miedo tienen consecuencias graves en las sociedades porque son capaces de darle forma a nuestras relaciones sociales, de aumentar el individualismo y de impedir que el paisaje incluya cualquier contenido diferente de las explicaciones buscadas en lo sobrenatural. El ciudadano se aísla y concibe también al otro como un ser individual, hacia quien siente desconfianza. Además, estos paisajes despojan a la vida cotidiana de su contenido social, de las relaciones interpersonales. Así, podemos inferir que los paisajes del miedo son una amenaza para el desarrollo de la experiencia del espacio porque son el resultado de una relación humana deteriorada como es la marginación que unos ejercen sobre otros. El desprecio hacia el espacio público, el aislamiento de los espacios privados, la desconfianza hacia el otro y la inseguridad se han materializado en los paisajes del miedo, los cuales al ser invisibles para algunos dejan de producir experiencias del espacio humano. Lo anterior confirma la primera parte de nuestra hipótesis que propone que las relaciones humanas deterioradas son un elemento fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano y nos conduce rumbo a una ratificación de la segunda parte que consiste en identificar una muestra de cinco deterioros en las relaciones humanas que han conducido a diferentes clases de empobrecimiento del espacio humano.

Concluyendo, mencionaremos que la autora retoma el pensamiento de Lefebvre, según el cual tenemos derecho a la ciudad, para sugerir a los paisajes del miedo como una manifestación de la destrucción de ese derecho, en concordancia con nuestra hipótesis. ¿Cómo evitar que las relaciones humanas afecten al paisaje hasta convertirlo en uno del miedo? ¿Cómo recuperar la experiencia del espacio? La propuesta de Lindón es sencilla, debemos revalorar el espacio público, debemos volver a acercarnos a los demás y confiar en ellos, debemos evitar las acciones que favorezcan el desarrollo de los paisajes del miedo en detrimento de la experiencia del espacio humano, y cerrando el ciclo, de nuestras relaciones sociales. Concretamente, Lindón plantea usar los espacios públicos, hablar con los demás y vivir en contacto directo y permanente con la calle y con la ciudad. Este camino de recuperación de la experiencia a partir de las relaciones es, consideramos, claro, pero ponerlo en práctica es complicado.

Los fraccionamientos cerrados, independientemente del mercado al que estén dirigidos, como hemos dicho, son muy exitosos en México, pero son aquellos formados por casas de interés social los que han registrado un mayor crecimiento porque las personas de clase trabajadora pueden tener acceso a un crédito a través de su empleo y lograr adquirir una vivienda. Los intereses que los trabajadores deben pagar son exagerados y el tiempo de pago puede ser muy largo, mientras que las empresas constructoras dedicadas a edificar viviendas de interés social masivamente se enriquecen y siguen especulando con el territorio, que en ocasiones no es apto para construir en él viviendas. Aunado a esto pocas personas se detienen a pensar en la manera en que vivir en un fraccionamiento cerrado afecta a la ciudad, a las relaciones que sostenemos y a la seguridad. Deberíamos pensar en nuestra ciudad, en la colectividad sobre el individuo, pero ¿Cómo pedirle a una familia que rechace un crédito hipotecario si esa es su única oportunidad para comprar una vivienda?

También hay quienes están es posibilidad de comprar una casa a pie de calle y que prefieren comprar una casa en un fraccionamiento cerrado de lujo. Se trata de personas que más allá de su grado académico tienen contacto, por su círculo social, con intelectuales que les han hablado del perjuicio que los fraccionamientos cerrados, entre muchas otras cuestiones que no analizaremos aquí, ejercen sobre nuestras ciudades. Ellos tienen derecho a elegir y han decidido estar a favor del individuo y del consumo sobre la colectividad y el bien común. Una decisión razonada a partir del restablecimiento del contacto con los demás y con la ciudad es así, un primer tipo de acción que podemos identificar para recuperar la experiencia del espacio humano.



Publicidad del Fraccionamiento “Cipreses”. Salamanca, México, 2013.

Como hemos analizado, la invisibilidad del paisaje tiene su origen en la falta de experiencia. Y la falta de experiencia, a su vez, está vinculada con las relaciones que sostenemos en el espacio, pero también en el tiempo. Nuestra forma de entender el espacio ha cambiado al modificarse nuestra concepción del tiempo a lo largo de la historia. El desarrollo de nuestras actividades diarias de forma ágil nos ha llevado a un aprecio exacerbado por la velocidad. Actualmente casi cualquier actividad está siendo contagiada por una especie de enfermedad de la urgencia. Esta aceleración tuvo su origen en la Revolución Industrial, en la que por primera vez los medios de transporte modificaron nuestra visión del tiempo y del espacio, apretándolos, reduciendo la duración de nuestros desplazamientos y aumentando la velocidad de traslado, todo para ser más productivos. Todo ha sido infectado por la urgencia, todo quiere hacerse lo más rápido posible, no importa la forma en que se haga sino conseguir lo que se desea.

Hiernaux, geógrafo mexicano, presenta una taxonomía de 4 tiempos: el de larga duración, el efímero, el fugaz y la falta de tiempo¹⁴⁶. Sobre el tiempo de larga duración afirma que no existe porque es una creación de la mente y, refiriéndose a Bachelard sostiene que es una cadena de momentos que es difícil de percibir en conjunto y por lo tanto de entender desde la experiencia. Con esto, quizá Hiernaux pretenda humildemente reconocer nuestra incapacidad para distinguir el tiempo como uno sólo. Puede parecer contradictorio el afirmar que no puede vivenciarse un espacio si se está en él en un tiempo de larga duración, por otro lado es completamente lógico. Esto puede aclararse con un ejemplo. Es frecuente dividir el tiempo en que hemos estado en un espacio, es fácil distinguir que hoy hemos estado en nuestra ciudad de origen por ejemplo, pero si se nos pregunta cuántos días hemos permanecido ahí desde la última vez que salimos de ella quizá no sea tan fácil hacer la cuenta.

El tiempo de larga duración es importante para el paisaje, el cual tiene una duración igual, porque este último es el resultado de la acción humana material al

¹⁴⁶ HIERNAUX, Daniel, "Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea" en NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 245-247.

construirlo físicamente, aunque también de la acción humana cultural al percibirlo desde nuestra mirada, al terminar de construirlo desde nuestra experiencia. El paisaje debe ser percibido como estable para ser interpretado y completado por la experiencia. Un paisaje estable, dice Hiernaux, es aquel que no cambia, que es de tiempo de larga duración y que no está saturado de experiencias. El paisaje sugiere estabilidad en las percepciones humanas y se integra a la experiencia cotidiana si no cambia. Además, el paisaje es el equivalente al tiempo de larga duración precisamente por su estabilidad. En otras palabras, el paisaje es una “metáfora espacial de la larga duración”¹⁴⁷, es una composición estable de formas que se percibe a través de una especie de cristal que la sociedad asigna. Y, finalmente, no debe contener un exceso de experiencias visuales, de lo contrario se provoca estrés en el observador, lo cual, a su vez ocasiona que se aleje del paisaje buscando la estabilidad. El entorno comercial en que vivimos ha favorecido la inestabilidad del paisaje. Un paisaje cambiante, fugaz y comercial es difícilmente completado por la experiencia, lo cual ratifica nuevamente nuestra hipótesis que vincula la experiencia con las relaciones sociales.

Los momentos cortos o tiempo efímero son para Hiernaux una suerte de tiempo intermedio, ni tan largo para que no pueda ser interpretado ni tan corto para que en él tenga lugar una intrusión. Algunos de los ejemplos citados por él incluyen comer o trasladarse al trabajo, ambas, acciones que implican una construcción espacial coherente con el tiempo, es decir, efímera. Esta construcción se caracteriza por contener un actor, una intencionalidad y una acción. Otra característica que el autor destaca de este tipo de tiempo es que el espacio donde tiene lugar la acción es determinado antes de que tal acción ocurra. Podemos retomar el ejemplo de la comida. Cotidianamente el espacio donde comemos está predefinido físicamente. Cuando lo usamos, cuando hay un suceso, construimos un espacio y un tiempo efímeros, pero además interiores. Es un momento cotidiano que puede ser fácilmente comprendido y que por su naturaleza efímera desbalancea al paisaje.

¹⁴⁷ HIERNAUX, Daniel, “Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea” en NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje...op. cit.* p. 249.

Anteriormente, los sucesos del tiempo fugaz acontecían esporádicamente y eran entendidos como la manifestación de algo desconocido. La concepción actual del tiempo fugaz es completamente diferente, es un tiempo que está siempre presente en nuestras vidas y con el que estamos suficientemente familiarizados como para no concebirlo como algo amenazante. Una característica que Hiernaux distingue del tiempo fugaz es que no se integra a la vida diaria por su duración, lo cual es difícil de aceptar inicialmente. Sin embargo, analizar un suceso de tiempo fugaz puede traer claridad. Un timbrado sucede en segundos. Sin embargo, no es posible entenderlo como un elemento constituyente de la cotidianidad porque solamente la atraviesa, porque se trata de un suceso que nos lleva a otro de mayor duración. Un timbrado nos avisa que alguien está en la puerta o que acabamos de recibir un mensaje, pero es sólo eso, un suceso fugaz que nos lleva a otro cotidiano como una reunión o conversación breve.

Finalmente, Hiernaux se refiere a la falta del tiempo como aquel en que un suceso que puede ocurrir en dos lugares en un solo instante. La falta de tiempo es el hecho de eliminar el tiempo que se necesita para llegar a un lugar y va de la mano con la supresión de la distancia que es necesario recorrer, es la inmediatez. Actualmente y gracias a la tecnología se ha logrado la falta de tiempo especialmente en áreas como la comunicación, *Skype*® por ejemplo, nos permite estar en contacto con personas en cualquier parte del mundo simultáneamente. Mientras tanto, las investigaciones sobre la teletransportación siguen avanzando. La falta del tiempo es algo que siempre ha fascinado a la humanidad. En otro tiempo y en determinados momentos se intentó aproximarse lo más posible a la ausencia del tiempo. Los medios empleados, ahora primitivos, en momentos cruciales, lograron en ocasiones, modificar el curso de la historia. En el contexto del inicio de la guerra de independencia de México, podemos señalar a Ignacio Pérez, apodado “el jinete del destino”. Él recibió de Josefa Ortiz de Domínguez la instrucción de avisar a Ignacio Allende y a Hidalgo, ubicados en otras ciudades, que la conspiración había sido descubierta. No había ningún medio que permitiera en ese momento la inmediatez. Es así que Ignacio Pérez cabalgó a toda velocidad de Querétaro a San Miguel y a Guanajuato (aproximadamente 150 kilómetros) para entregar el mensaje. Se dice que al llegar a su último destino, el caballo

murió. El mensaje fue entregado a tiempo y los insurgentes comenzaron su lucha oportunamente.



Ignacio Pérez, *El jinete del destino*, 2010.

A poco más de dos siglos, la fugacidad ha alcanzado niveles alarmantes. La preocupación por que la prestación de los servicios que se ofrecen cotidianamente sea eficiente nos ha llevado, recordando nuevamente a Bourriaud, a un entorno automatizado en el que las relaciones humanas son cada vez más infrecuentes, pero además, como planteamos ahora, a no “desperdiciar” el tiempo. Hiernaux cita como ejemplo la comida rápida, un fenómeno que está teniendo éxito en grupos de habitantes en países como Francia, en el que todavía es una costumbre arraigada el tomarse por lo menos una hora para comer. Dedicarle tiempo a la comida en Francia es parte de la cultura, es un ritual que supone hacer un alto en las actividades del día, sentarse, tomarse el tiempo necesario para alimentarse, conversar y hacer sobremesa. En Francia y en casi cualquier otra parte del mundo podríamos referirnos a *Macdonald's*® como el restaurante de comida rápida por excelencia, pero en cuestión de fugacidad sobresale *Starbucks*® por su sistema de pago por teléfono móvil, en funcionamiento desde el verano de 2011 en México, que garantiza al usuario reducir su tiempo de compra, ahorrándose la necesidad de perder tiempo identificándose y firmando, limitándose a decir o mostrar el código correspondiente a su orden. Otros ejemplos citados por Hiernaux incluyen los encuentros sexuales fugaces y la búsqueda de información en internet en lugar de consultar un libro, que tienen en común lograr un objetivo a la mayor velocidad posible y sin importar el proceso que se siga para alcanzarlo. En todos los casos destaca el poco tiempo requerido para hacer tal o cual cosa, tiempo que puede ahorrarse incluso omitiendo el saludo y la despedida, lo cual, demostrando concluyentemente nuestra primera hipótesis, está vinculado necesariamente con el

empobrecimiento de las relaciones interpersonales y consecuentemente con la experiencia del espacio humano al ser su productor y producto.

Sobre los paisajes efímeros y fugaces, Hiernaux expone que los estudios culturales han examinado la creación de instantes como resultado de una organización determinada de personas y cosas, pero afirma que deben estudiarse cuatro elementos, los sujetos, la intencionalidad, la espacialidad y la temporalidad. Las personas nos integramos al paisaje en un tiempo efímero como humanos, pero también como elementos paisajísticos, lo cual implica que dicho paisaje responda a nuestra intencionalidad, entendida como propósito y no como encuentro como propone Embree. Sentarse en una banca es un ejemplo de esto. El paisaje está en continuo cambio, solo algunos de sus elementos son fijos, estables, aunque si se decide pueden apreciarse solo estos elementos. Por otro lado, lo fugaz es la reducción de lo efímero al mínimo, es una imagen que se desvanece al tratar de ubicarla en el paisaje, lo cual no significa que no sean importantes. La fugacidad es más compleja en las metrópolis, su presencia es evidente en quienes siguen instrucciones para hacer recorridos en el menor tiempo posible como los mensajeros, lo cual, en la opinión del autor lastima los paisajes tradicionales. Para entender la fugacidad hay que remitirse a las nuevas formas de organización como habitante-casa que tradicionalmente era intensa. De hecho, tener y habitar una casa son elementos fundamentales de la larga duración cuando dicha casa se transfiere de padres a hijos. Por esta razón, infiere Hiernaux, varios pueblos conservaban características relacionadas con la permanencia material y cultural.

Sin embargo la fugacidad no es nueva, en materia de habitación ha estado presente desde los reyes franceses que vivían en varios castillos como Fontainebleau¹⁴⁸ y se ha extendido hasta nuestros días, la burguesía siempre ha gustado de habitar diferentes residencias para mantener una imagen de opulencia. El geógrafo considera que estos hechos son el reflejo de lo que ha calificado como un desanclaje, es decir de la movilidad de los habitantes y de los proveedores de servicios. Las actividades a las

¹⁴⁸ <http://www.france.fr/es/lugares-y-monumentos/el-castillo-de-fontainebleau.html> [Último acceso 09/abr/2015, 20:00 hrs.]

que nos dedicamos han cambiado y consecuentemente la movilidad de personas, bienes e información, que se ha vuelto obligatoria. Las articulaciones, como la casa, se han vuelto más importantes que el entorno. El resultado es que se ha reducido el sentido de lugar, el sentimiento de pertenencia y el afecto por él, en el sentido propuesto por Augé.

Además, la movilidad necesaria para encajar en el modelo económico actual puede tener varias formas. Una de ellas es sustituir la movilidad material por la virtual. Otra es la desvalorización de la movilidad espacial que se revela en las personas cuya condición humana se pierde por la fugacidad de los encuentros, como el que tenemos por ejemplo con un repartidor de pizza. Por un lado, el autor reconoce que el tránsito fugaz no debe entenderse solamente como algo que genera ruptura, sino que también debe verse como una forma diferente de paisaje, es un paisaje “híbrido” originado por un paisaje fijo y sujetos fugaces. Por otro lado, Hiernaux sostiene que la fugacidad implica la no-pertenencia a un lugar. Para quien circula fugazmente, el entorno es un espacio que debe cruzar a la mayor velocidad, independientemente de su calidad paisajística y con el único objetivo de prestar un servicio que es fruto de la fragmentación. En otros términos, Hiernaux explica la conducta del sujeto fugaz desde la topofobia, desde el rechazo hacia lo que le impide ir más rápido, hacia todo espacio que no sea liso y sin obstáculos. A pesar de la economía fugaz en que vivimos, todavía hay quienes tienen sentido de lugar. Para estas personas moverse o no moverse no es fundamental, pueden hacerlo ahora o después o no hacerlo. Si lo hacen es para satisfacer una necesidad funcional como ir a la tintorería o lúdica como hacer ejercicio.

Tradicionalmente el paisaje se define como lo que se puede ver, pero el autor cree que el paisaje, específicamente el urbano, está formado por elementos visibles e invisibles. Los paisajes de la invisibilidad conforman la dimensión de lo que ha denominado no-tiempo. En el caso de los paisajes tradicionales, la comprensión del paisaje depende entre otras cosas de que las acciones de las personas sean captadas por los sentidos e interpretadas. En cambio, en los paisajes contemporáneos los sujetos que están en el paisaje visible se relacionan con otros espacios y sujetos que son invisibles, virtuales, a través de internet por ejemplo, lo cual no permite que el paisaje y el sujeto se comuniquen adecuadamente. Hiernaux afirma que la fugacidad y la invisibilidad

tienen su origen en el capitalismo, pero al mismo tiempo son una demanda social. La fugacidad implica el consumo de nuevos espacios y actividades, muestra de ello es la *Paris-Plage* que se monta a orillas del Sena en verano para los parisinos que no han podido salir de vacaciones.

Pero no todos están de acuerdo con los eventos fugaces. Hay quienes están en contra de la inclusión de lo rápido en los paisajes tradicionales, lo cual ha recibido el nombre de *macdonalización*. También hay quienes están a favor del regreso a los centros históricos, aunque es difícil evitar que lo efímero y lo invisible hagan presencia contribuyendo en la reconstrucción del paisaje híbrido. Existen iniciativas que han hecho aportaciones a favor de la recuperación de la experiencia del espacio humano combatiendo la fugacidad como un rasgo que afecta las relaciones humanas. Estos esfuerzos han tratado de disminuir el ritmo como *Cittaslow*® y son abordadas por Hiernaux como un camino para devolver al paisaje su estabilidad, lo cual conlleva que pueda ser interpretado por la experiencia, y a que así la experiencia se recupere.

Cittaslow® es un movimiento cuya finalidad es favorecer un ritmo de vida más lento. Tuvo su origen en Italia, pero se ha extendido a otros 9 países, entre los cuales figura España. Las poblaciones que quieran integrarse al movimiento deben cumplir algunos requisitos que incluyen aplicar una política ambiental que promueva el reciclaje y una urbana que busque mejorar el territorio y no habitarlo, usar la tecnología para mejorar la calidad de vida en la ciudad, promover la producción de alimentos orgánicos, favorecer la elaboración autóctona de productos, impulsar la hospitalidad hacia los turistas, comunicar a la población sobre los resultados de vivir en una ciudad lenta y tener una población menor a 50,000 habitantes. Algunas de las acciones que las ciudades miembros de *Cittaslow*® han tomado son por ejemplo, el cierre del centro de la ciudad al tráfico por un día o la adopción de políticas de infraestructura que ayuden a preservar las características de la ciudad. México no forma parte de la red *Cittaslow*® todavía, mientras que España fue certificada como parte de esta red en marzo de 2008, con la integración de siete municipios, Palafrugell, Begur, Pals, Mungia, Lekeitio, Rubielos de Mora y Bigastro.

El objetivo de *Cittaslow*® es mejorar la calidad de vida de los habitantes de una comunidad, lo cual significa que tengan acceso a servicios que les permitan tener una vida simple y agradable. Vivir despacio es, explica la asociación, es ralentizar rápidamente, es decir, tratar de alejarse del ritmo de vida actual diariamente, es tratar de acercarse al conocimiento tradicional, con el objetivo último de que la forma de vida sea más humana y respetuosa del medio ambiente. Se están buscando “pueblos donde los hombres aún tengan curiosidad por los viejos tiempos, pueblos ricos en teatros, plazas, cafés, talleres, restaurantes y lugares espirituales, pueblos con paisajes vírgenes y artesanos encantadores donde la gente pueda todavía reconocer el curso lento de las estaciones y sus productos genuinos respetuosos de los sabores, salud y costumbres espontáneas...”¹⁴⁹

Como se aprecia en el párrafo anterior, *Cittaslow*® está fuertemente vinculada a cuestiones de producción y consumo de alimentos, por lo cual se ha agrupado a otra organización denominada *Slow food*® la cual fue fundada en 1989 para contrarrestar el crecimiento de la comida rápida. *Slow food*® cuenta (hasta Septiembre de 2013) con más de 100,000 miembros en 150 países agrupados en 1,500 conviviums, de los cuales 27 están en México y 38 en España, y su objetivo principal es relacionar la buena comida con el compromiso hacia el medio ambiente. La asociación está preocupada por rescatar las tradiciones alimentarias locales, por volver a despertar en las personas el interés por el origen de nuestros alimentos y por promover la reflexión sobre las consecuencias que nuestra elección de lo que consumimos tiene sobre el medio ambiente. *Slow food*® está en contra de la estandarización del sabor y de la cultura, así como del poder de las empresas multinacionales productoras de alimentos. La misión de la organización incluye tres conceptos básicos relacionados con la comida, debe ser buena, limpia y justa. Con buena se refiere a que la dieta de las personas debe ser de temporada, lo cual contribuye también a enriquecer la cultura local. Limpia, porque su producción y consumo no debe dañar el medio ambiente o nuestra salud. Justa, porque

¹⁴⁹ Manifiesto *Cittaslow*. Fuente:<http://www.cittaslow.org/section/association/philosophy>. [Último acceso 18/sept/13, 17:09 hrs.]

los precios deben ser accesibles al consumidor y también deben convenir a los productores locales.



Logotipo de *Cittaslow*® y de *Slow Food*®, 2013.

Con la exposición de Hiernaux sobre la propuesta de *Cittaslow*® y *Slow Food*® mostramos una segunda propuesta de recuperación de la experiencia, pero fundamentalmente alcanzamos el objetivo de identificar a la fugacidad como una quinta forma de deterioro de las relaciones humanas que tienen consecuencias sobre el espacio humano y la manera en que lo vivenciamos.

Finalmente, señalaremos que en base a los antecedentes presentados en los apartados uno y dos de este trabajo y sostenidos por García Vázquez y Rasmussen, encontramos que podemos inferir de las investigaciones de otros autores como Bourriaud, Augé, Mitchel, Hiernaux y Louiset que nuestra hipótesis, según la cual las relaciones humanas deterioradas son un elemento fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano, es concluyente. Una segunda parte de esta hipótesis, que afirma que diferentes deterioros en las relaciones humanas han conducido a diferentes clases de empobrecimiento de la experiencia del espacio humano también ha sido corroborada a partir del énfasis que cada uno de los autores mencionados dio a deterioros específicos en las relaciones humanas y a sus consecuencias sobre la experiencia del espacio humano.

Adicionalmente y aprovechando que efectuábamos el análisis de la propuesta teórica de Bourriaud hemos abordado brevemente los términos *arte relacional* y *estética relacional* que acuñó, interesados en la estructura de su planteamiento más que en su postura frente a lo relacional. Este antecedente servirá en el siguiente capítulo para elaborar una propuesta de un par de términos que nos permitan referirnos a las obras de arte que reflexionan sobre la experiencia del espacio humano y que es el eje en torno al cual gira nuestra segunda hipótesis.

CAPÍTULO 4. LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO HUMANO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN MÉXICO: PROPUESTA DE TERMINOLOGÍA Y TIPOLOGÍA.

El análisis de Bourriaud nos ha permitido no solo conocer su propuesta de arte relacional como un tipo diferenciado de arte, sino identificar en su planteamiento un modelo de estructura metodológica para elaborar otro con una organización similar. Análogamente a este autor, debemos reconocer que no son pocas las obras de arte mexicano contemporáneo que se aproximan a la vivencia del conjunto integrado por arquitectura y urbanismo. Todas ellas, sin embargo, no pueden considerarse como piezas que pertenecen a esta forma de arte que exponemos en un enfoque que califica así solamente a aquellas obras en las que se aborda la experiencia como tema o como componente destacado. Así, a la manera de Bourriaud, podríamos definir a la *estética de la experiencia del espacio humano* como la teoría estética que consiste en valorar las obras de arte en función de las experiencias del espacio humano que representan o generan. Por otra parte, podríamos definir al *arte de la experiencia del espacio humano* como un conjunto de prácticas artísticas cuyo tema central o materia de creación es la experiencia del espacio.

En este capítulo trataremos de demostrar que el vínculo deterioro de las relaciones humanas – empobrecimiento de la vivencia de la índole descrita, es una característica esencial en el conjunto de prácticas que hemos definido como *arte de la experiencia del espacio humano*, específicamente en el caso del arte mexicano contemporáneo.

Por otra parte, intentaremos comprobar que la forma de arte en cuestión, en el caso mexicano contemporáneo, no reflexiona sobre el vínculo que deseamos confirmar como fundamental de forma universal sino en un espectro muy variado. Sin el afán de establecer una tipología exhaustiva de dichas prácticas, proponemos en este capítulo una clasificación elaborada en base a la información presentada en esta investigación e integrada por cinco clases que corresponden a una forma de empobrecimiento de la

vivencia, la cual a su vez tiene su origen en un daño específico de las relaciones humanas según la óptica de los autores revisados, a decir, la falta de identidad, la manipulación, la invisibilidad, la fugacidad y el uso irreflexivo de la tecnología.

En base a lo anterior, al término de este capítulo esperamos corroborar en base a las obras de arte mexicano contemporáneo analizadas en esta investigación, que nuestra segunda hipótesis, que sostiene que la forma de arte que proponemos reflexiona fundamentalmente sobre el vínculo deterioro de las relaciones humanas—empobrecimiento espacial, es concluyente. Asimismo, demostraremos que este conjunto de prácticas, elaboradas en el México contemporáneo, puede catalogarse de acuerdo a un empobrecimiento de la percepción que está vinculado a un detrimento de las relaciones humanas.

4.1. Falta de identidad y manipulación.

El tipo de arte que presentamos es aquel que analiza o está compuesto fundamentalmente por la vivencia de un entorno sin identidad. Otros rasgos que caracterizan a este tipo de espacios son que favorecen el intercambio mudo, el aislamiento individual y la desigualdad social, todas ellas, formas de relaciones humanas envilecidas y que han contribuido al empobrecimiento de la percepción del contexto. Los espacios sin identidad también se distinguen por establecer un contrato implícito con sus usuarios, por establecer relaciones contractuales con ellos, quienes demuestran que han respetado el acuerdo al identificarse, relación esta que podría calificarse de afectada en el medio comercial actual. Finalmente, los espacios sin identidad se vivencian en presente y contienen elementos, generalmente textuales, que nos lo recuerdan. Por el contrario, favorecer el desarrollo de espacios con identidad supondría presentar con mayor frecuencia una alternativa de espacio al ciudadano, una con identidad, que apoye la comunicación, el agrupamiento social y la igualdad. Las obras de arte que se aproximan al empobrecimiento de la experiencia del espacio

humano generado por la falta de identidad del espacio han cuestionado el crecimiento excesivo de tales espacios como obstáculo para el desarrollo de dicha percepción.

Un ejemplo de ello es la serie *Children's games* de Francis Alÿs, artista de origen belga, pero nacionalizado mexicano, la cual consiste en una colección de 14 videos que comenzó en 1999 y que sigue desarrollando. Los videos son de corta duración y se han presentado en reproducción continua. Alÿs ha filmado a niños jugando en entornos urbanos (sobre todo en las piezas más tempranas) en diferentes partes del mundo con la intención, según explica, de capturar dichos juegos antes de que el desarrollo urbano ocasione su desaparición, lo cual da pie a que esta serie pueda ser considerada como una categoría del arte de la experiencia espacial, preocupada por el acercamiento social como vía para la recuperación de dicha experiencia. También es importante el hecho de que los niños se apeguen a las reglas de cada juego, de manera similar al contrato que se establece en los espacios sin identidad, pero existe una diferencia significativa, que la identidad no es utilizada como moneda, no se comprueba que las reglas se están cumpliendo a través de la identificación¹⁵⁰.



Francis Alÿs, *Piedra, Papel y Tijeras*, de la serie *Children's Games*, 2012-13.

En un contexto en que todo se ha mercantilizado, Alÿs propone los juegos infantiles como una lección de la que podemos aprender que nuestra identidad y la de

¹⁵⁰ AUGÉ, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato*, 5ta reimpresión, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 105.

nuestros espacios no están a la venta. Los últimos videos que integran la serie son Piedra, Papel y Tijeras, filmado en la ciudad de México en 2013 y en los que pueden apreciarse las sombras generadas por las manos de dos niños que juegan proyectadas sobre un muro; Piñata filmada en Oaxaca en 2012 que muestra a seis niños pegándole a una piñata en forma de Superman; y Sillas también filmada en Oaxaca en 2012 que presenta a un grupo de niños jugando a las sillas. En esta serie de videos, como en gran parte de la obra de Alÿs, la música juega un papel destacado porque como él mismo ha señalado es una forma de materialización del tiempo¹⁵¹. Este rasgo es importante si deseamos hablar de Children's Games como arte de la experiencia del espacio humano. Un espacio con identidad se experiencia en pasado, presente y futuro tal como las tres piezas que hemos mencionado lo sugieren al incluir música.



Francis Alÿs, *Piñata*, de la serie *Children's Games*, 2012-13.

¹⁵¹ “Francis Alÿs - Acerca de las Obras: Política del Ensayo”
Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=neJfeLbvd1k> [Último acceso 01/abr/2015, 11:08 hrs.]



Francis Alÿs, *Sillas*, de la serie *Children's Games*, 2012-13.

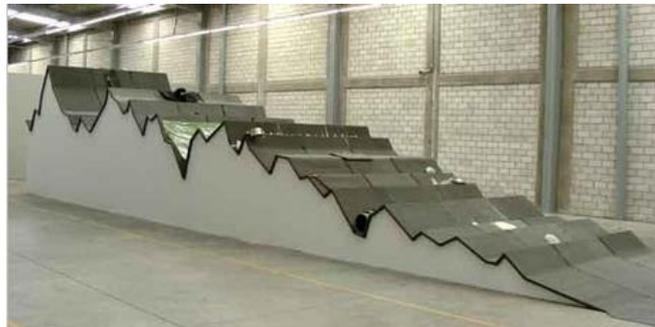
La falta de identidad como origen del empobrecimiento de la experiencia espacial también ha sido abordada por Gabriel Kuri en *Propuesta para Reforma Fiscal*, la cual fue expuesta en el Festival de las Artes de Reikiavik en 2005. Según explica el artista¹⁵², le asombró la geografía de la capital islandesa así como también el hecho de que no existiera un vínculo entre arquitectura e identidad, observaciones que lo llevaron a crear la pieza. En el año 2007, Kuri presentó en México una segunda versión que nombró *Reforma Fiscal 2007*, obra en la que propone una analogía entre el espacio geográfico y el espacio económico de México, en la que las crestas que observamos en la pieza, son –según su autor- símbolo de jerarquía social. Ambas piezas consisten en una gráfica en tres dimensiones en la que la información ha sido sustituida por varios productos que han sido colocados sobre ella y que incluyen diferentes materiales y objetos como arroz, pesas¹⁵³ y patinetas. El orden en que se presentan insinúa que unos son más valiosos que otros, jerarquía esta, que no tiene necesariamente una explicación permanente, además destaca la lucha que estos productos “duros” sostienen con las formas curvas de la gráfica. Kuri está interesado en reflexionar sobre los intercambios comerciales que caracterizan el espacio capitalista y sin identidad que habitamos, el cual ha contribuido fuertemente en el empobrecimiento de la experiencia que tenemos de él.

El artista compara objetos como una silla de ruedas y un asador, buscando reflexionar sobre el deterioro que han sufrido nuestras relaciones humanas, así como

¹⁵² MINERA, María, “La patria es el RFC. Entrevista a Gabriel Kuri.”, *Letras libres*, No. 101, Ed. Vuelta, D.F., mayo 2007, p. 27.

¹⁵³ Pieza muy pesada que se emplea en halterofilia o para hacer gimnasia. Fuente: <http://lema.rae.es/drae/?val=pesas> [Último acceso 01/abr/2015, 12:00 hrs.]

hacer tomar al espectador conciencia de estas como un elemento que configura el espacio de la identidad y la manera en que nuestras actividades se han convertido en productos que son puestos a la venta en un espacio lucrativo y sin identidad en que el valor monetario está sobre cualquier valor humano¹⁵⁴.



Gabriel Kuri, *Reforma Fiscal*, 2007.

Como hemos analizado, la globalización ha tenido un fuerte impacto sobre el espacio, favoreciendo el desarrollo de aquel que carece de identidad y contribuyendo al empobrecimiento de nuestra experiencia del espacio humano. Es precisamente una experiencia deteriorada de esta naturaleza la que llevó a Sary Haddad a interesarse por ella y a compartir sus reflexiones al respecto en *Faber 68-09*. El nombre de esta obra se tomó del latín *faber* que significa artesano y los números hacen referencia a los años de apertura y cierre de la fábrica textil propiedad de la familia de la artista. Este conjunto de 16 intervenciones, ganador de la Bienal de Florencia en 2011, está integrada, entre otros objetos, por un grupo de casilleros¹⁵⁵ que fueron intervenidos por los trabajadores de una fábrica textil ubicada en Puebla, México.

Los casilleros estuvieron ubicados anteriormente en un edificio con una identidad definida, en base a una producción artesanal de casi cincuenta años y que

¹⁵⁴ MINERA, María, “La patria es el RFC. Entrevista a Gabriel Kuri.”, *Letras libres*, No. 101, Ed. Vuelta, D.F., mayo 2007, p. 29.

¹⁵⁵ Mueble con varios senos o divisiones, para tener clasificados papeles u otros objetos. Fuente: <http://lema.rae.es/drae/?val=casillero> [Último acceso 01/abr/2015, 13:08 hrs.]

albergaba una empresa que formaba parte de una importante red de fabricantes de textiles, la poblana. Con la llegada de mercancías de origen chino -que ofrecen al consumidor precios más bajos que los ofrecidos por los productores locales- la industria textil, al igual que otras, se vio afectada y la fábrica cerró en 2009. Los casilleros, hallados por la artista en un espacio ahora abandonado, fueron abiertos. Su interior reveló cartas, fotografías, cajetillas de cigarrillos, boletos de lotería, rastros de una experiencia muy diferente, la de un espacio con identidad, habitado por personas con gustos y hábitos propios que Haddad identificó asociados a tres temas, la pornografía, el fútbol y la religión. La artista decidió no limitarse a mostrar el interior de cada casillero, sino que subrayó la identidad de cada obrero imprimiendo su rostro, el cual pudo localizar en los archivos de la fábrica. Sin embargo hay que señalar que los rasgos de los elementos que formaron parte de las piezas no sufrieron alteraciones relevantes. Luego de ser presentada en Florencia, la obra regresó a Puebla donde permanece como una intervención in situ abierta al público¹⁵⁶.

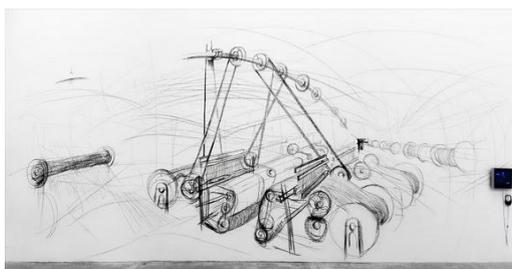


Sary Haddad, *Faber 68-09*, 2011.

¹⁵⁶ CARRIZOSA, Paula, “Con 16 intervenciones, la artista Sary Haddad recreó la vida de una ex fábrica textil”, *La Jornada de Oriente*, Sierra nevada Comunicaciones S.A. de C.V., Puebla, 27 de agosto de 2012.

Un proyecto muy parecido a *Faber 68-09* es *La Fama perdida* del artista mexicano Idaid Rodríguez Romero porque también aborda la huella que la economía mundial está dejando sobre el espacio que habitamos, despojándolo de toda identidad y afectando nuestra percepción de él. *La Fama perdida* formó parte de la exposición *Una fábrica, una máquina, un cuerpo...Arqueología y memoria de los espacios industriales*, que tuvo lugar en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la que participaron en total 12 artistas. Rodríguez propone una revisión de un barrio, aquel en el que nació el artista, ubicado en el sur de la ciudad de México y el cual perdió una importante parte de su identidad cuando la Fábrica de Hilados y Tejidos La Fama Montañesa cerró en 1998, luego de más de sesenta años en operación y de haber dado empleo a vecinos, amigos y familiares de Rodríguez. El autor de *La Fama perdida* logró su objetivo gracias a la contribución de los habitantes del barrio, entre ellos ex obreros, quienes aportaron datos para la elaboración de un archivo visual y escrito sobre la historia del lugar. Con la información proporcionada por estas personas, el artista creó una serie de piezas, entre ellas *El salón de telares* (2009), un dibujo de uno de los espacios de la fábrica hecho sobre uno de los muros del MUAC, y *Diccionario* (2008), un video que conserva los gestos que eran usados por los empleados para intercambiar mensajes ante la imposibilidad de comunicarse verbalmente dado el ruido de la fábrica¹⁵⁷. El destacado trabajo de Rodríguez es eminentemente social y constituye en un reclamo de identidad que incide directamente sobre la experiencia del espacio, lo cual le valió ser seleccionado para participar en la X Bienal de la Habana en 2010.

¹⁵⁷REYES, Sandra, “Una fábrica, una máquina, un cuerpo”, *Proceso*, D.F., enero 2010, p. 67.



Idaid Rodríguez, *Salón de telares*, 2009.



Idaid Rodríguez, *Diccionario*, 2008.

Miguel Monroy es otro artista mexicano interesado en el empobrecimiento de la experiencia del espacio ocasionado por la desvalorización de la identidad frente a la globalización. Prueba de ello es su pieza *Equivalent* (2005) en la que el artista cambió mil pesos mexicanos a dólares estadounidenses. Después cambió nuevamente los dólares a pesos y repitió el proceso hasta que el dinero se terminó. Otra de sus piezas que trata el mismo tema es *Debt generation* (2012), en la cual el artista compró con una tarjeta de crédito trece marcos por un monto de cuatro mil doscientos pesos mexicanos. Cuando llegó la fecha en que debía pagar lo hizo usando una tarjeta de crédito de otro banco. Después del séptimo mes la deuda regresó a la primera tarjeta que se usó. Si la pieza es adquirida su valor será el de la deuda en el momento de la compra. El

comprador obtendrá los marcos que se compraron y su interior contendrá las tarjetas de crédito, facturas y estados de cuenta que se hayan generado¹⁵⁸. Anteriormente (capítulo tres) se discutió con fundamento en Augé la manera en que ha crecido el número de espacios en que la identidad no es importante excepto por el momento en que se realiza una transacción comercial como las efectuadas por Monroy, las cuales además analizan el crecimiento del valor del dinero frente al valor de la identidad propia.



Miguel Monroy, *Equivalent*, 2005.



Miguel Monroy, *Debt generation*, 2012.

Gustavo Artiga también se ha interesado por estudiar la pérdida de identidad como origen del empobrecimiento de la vivencia del entorno que habitamos. Lo demostró en su performance *The Rules of the Game* (2000-2001), un proyecto que se desarrolló en dos ciudades y dos naciones, Tijuana y San Diego, México y Estados

¹⁵⁸ MONROY, Miguel, "Projects", 2015.

Disponible en <http://www.miguelmonroy.net/index.php/projects-2> [Último acceso 06/abr/2015, 20:44 hrs.]

Unidos y que consistió en la participación en un torneo de dos equipos de fútbol de Tijuana y dos equipos de básquetbol de San Diego. Los equipos de cada país jugaron simultáneamente en una sola cancha ubicada en una preparatoria de Tijuana. Cada juego tuvo todos los elementos que lo conforman regularmente, aunque duplicados, dos árbitros, dos canastas y dos porterías y dos equipos de porristas¹⁵⁹.

The rules of the game aborda una discusión sobre temas como la identidad en que a pesar de lo compleja que pueda ser la trama de relaciones entre las personas, es posible que, gracias a negociaciones, un mismo espacio pueda ser usado simultáneamente para sostener vínculos diferentes. Resulta muy interesante desde esta perspectiva pensar en todos los elementos que estuvieron presentes en el performance por la diversidad de los uniformes, del idioma hablado en el juego y de las reglas de cada deporte, lo cual condujo a que todos los participantes y espectadores tuvieran una experiencia particularmente enriquecedora del espacio humano.



Gustavo Artiga, *The rules of the game*, 2000-2001.

Una segunda parte del mismo Proyecto de Artiga consistió en la construcción en la Colonia Libertad de una cancha dividida por un muro alto a tan solo 2 metros de la frontera México – Estados Unidos. Los habitantes de la zona se apropiaron de la cancha y la siguen usando con regularidad. Cuando la pelota sale de la cancha y cruza el muro es una metáfora de los migrantes que son deportados.

¹⁵⁹ SCOTT, Tim, *Play and participation in Contemporary Arts Practices*, Routledge, Nueva York, 2015, pp. 95-97.



Gustavo Artiga, *The rules of the game*, 2000-2001.

Por otra parte, Abraham Cruzvillegas se ha aproximado al estudio de la pérdida de identidad del espacio humano en la serie *Autoconstrucción* (2014). El origen de su interés por este fenómeno está en el rasgo que él considera el más importante en la vivienda de su familia durante su niñez, el estar permanentemente inacabada y en cambio constante de acuerdo a la disponibilidad de los materiales y a las necesidades de los usuarios. Al mismo tiempo tiene referentes artísticos como el arte povera, caracterizado por el empleo de materiales pobres organizados raramente. *Autoconstrucción* (2014) es un proyecto que pretende generar una reflexión sobre la construcción de la identidad propia en una metáfora creada a partir de una manera de construir en la que la carencia lleva a la inocencia¹⁶⁰.



Abraham Cruzvillegas, *Autoretrato...*¹⁶¹, 2014.

¹⁶⁰ NEW MUSEUM, *Rethinking Contemporary Art and Multicultural Education*, Routledge, Nueva York, 2011, pp. 88-90.

¹⁶¹ *Autoretrato pendiente, gentrificado, contradictorio e inestable, oliendo a malta, atorado en el tráfico, queriendo cagar desde hace rato, escuchando a Martha Debayle, al día siguiente de haber leído Campo de guerra de Sergio González Rodríguez, huyendo de la mística, de la eficiencia y la competitividad, sin señal en el celular y soñando con devorar una papaya jugosa al son de "Demolición" de los Saicos.*

Finalmente mencionaremos un par de piezas de Paula Santiago, quien con su trabajo también ha demostrado estar interesada en la pérdida de identidad como origen del debilitamiento de la vivencia del espacio que habitamos. A través de piezas como *A. F. Aminos* (1998) o *Anam* (1999), la artista ha logrado analizar el tema de la identidad y su relación con la experiencia de un espacio humano particular: el interior. Lo ha hecho combinando elementos como su propia sangre y su cabello con textiles antiguos, papel arroz y cera¹⁶². Su obra, a pesar de ser muy íntima tiene la capacidad de lograr una fuerte empatía con el espectador por compartir con él características humanas que, sin embargo son únicas en cada persona. Apreciando la experiencia de Santiago podemos observar la propia, revalorando una identidad biológica y cultural que nos distingue y que combinada es capaz de generar espacios diversos y ricos a partir de nuestro vínculo con los demás.



Paula Santiago, *A.F. Aminos*, 1998.

¹⁶² GALERÍA ITURRALDE, “Paula Santiago”, L. A. International, Los Ángeles, 1999, p.8.



Paula Santiago, *Anam*, 1998.

Otro tipo de prácticas son aquellas integradas por elementos vinculados al empobrecimiento de la vivencia del conjunto integrado por arquitectura-urbanismo por su espectacularidad, o cuyo objeto de estudio es la simulación como origen de la decadencia de la percepción del entorno. Como vimos, un espacio espectacular genera experiencias de ficción, simulaciones, a través de las cuales sus creadores manipulan al usuario aplicando los principios del diseño para favorecer fines mercantiles. La manipulación es una distorsión de la realidad ofrecida por unos y consumida por otros, es una forma deteriorada de relación humana y un componente fundamental del espacio espectacular y como tal, ha contribuido al empobrecimiento de la experiencia. Hay quienes informados de la manipulación, la consienten en su afán por vivir experiencias intensas que les permitan llenar el vacío generado por la falta de estas y de contacto social que se vive en las ciudades contemporáneas y por apreciar solamente una fracción de la realidad, aquella que se sabe artificial, pero también atractiva y colorida. Sin embargo, admitir la manipulación como ejercicio de libertad no exime al usuario de tener una experiencia empobrecida porque una experiencia controlada, por elección propia o no, es una experiencia que no puede considerarse auténtica.

El camino para recuperar la experiencia del espacio humano, la cual ha sido afectada por la espectacularidad, no puede ser uno que pretenda suprimir todos los espacios espectaculares o que los modifique hasta que sean capaces de generar una experiencia desarrollada. Más bien debemos esforzarnos por crear espacios capaces de generar experiencias auténticas y de permitirnos apreciar la realidad en su totalidad. Las

obras de arte que abordan el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano por su espectacularidad lo han hecho desde propuestas que defienden el ejercicio de la libertad, pero también, y desde la crítica de los espacios espectaculares, utilizando una experiencia ficticia del espacio humano para reflexionar sobre ella misma.

Citando a Lozano-Hemmer y sus arquitecturas relacionales debemos referirnos a *Under scan* como una obra en la que se analiza la falta de identidad como un factor clave en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. La pieza ha sido interpretada con frecuencia como un intento por hacer que el participante se imagine siendo alguien más. La empatía entra así en escena en una pieza que propone al espectador una reflexión sobre los encuentros que tiene con los demás en los espacios públicos en un discurso visual elaborado fundamentalmente en torno a la igualdad que sería necesaria para permitir el desarrollo de espacios con identidad. Dichos encuentros son presentados en una rica gama tal como ocurre cotidianamente, algunos son placenteros, otros no, algunos son tranquilos y otros agresivos¹⁶³.



Rafael Lozano Hemmer, *Under scan*, 2005.

Under scan consiste en una serie de retratos que fueron tomados a personas seleccionadas al azar en la vía pública en determinadas ciudades, los cuales son proyectados en el piso de los espacios públicos más importantes de dichas ciudades. El espacio público se mantiene iluminado intensamente, con lo cual se mantienen ocultos

¹⁶³ WILEY, John, "Illuminating Embodiment: Rafael Lozano Hemmer's relational architectures", *Architectural design*, No. 4, edición especial 4dsocial: Interactive Design Environments, Londres, julio-agosto 2007, p. 84.

los retratos proyectados sobre el pavimento. Los participantes circulan por el espacio público y su sombra descubre uno de los retratos cuando están sobre ellos. El retrato, que hasta entonces realizaba una acción como dormir o bailar voltea hacia el espectador y adopta cierta conducta. Si el participante lo decide puede quedarse o puede irse y terminar con la interacción. Resulta trágico aunque no sorprendente, que los participantes prefirieran observar el juego de luces que interactuar con los retratos, lo cual es solamente un síntoma de la expansión de los espacios sin identidad que generan experiencias empobrecidas.



Rafael Lozano Hemmer, *Under scan*, 2005.

Otro referente del arte de la experiencia del espacio humano en el México contemporáneo y específicamente sobre aquel que aborda el empobrecimiento de tal experiencia ocasionado por la espectacularidad o que la incluye en su configuración, es Héctor Zamora, particularmente su pieza *Enjambres de Zepelines* presentada en la 53 Bienal de Venecia.

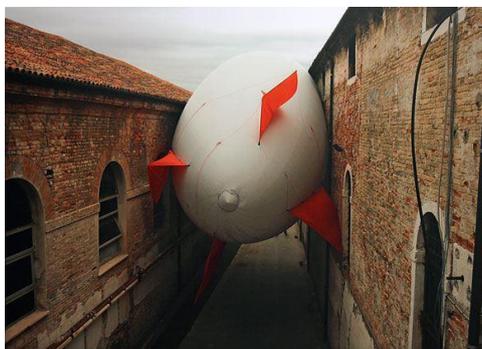


Héctor Zamora, *Enjambres de Zepelines*, 2009.



Héctor Zamora, *Enjambres de Zepelines*, 2009.

El artista trata de convencer al público de que hubo una invasión de zepelines en Venecia que nunca pasó y presenta todo tipo de supuestas evidencias, pinturas hechas por artistas callejeros, un video publicado en internet, notas periodísticas y el único zepelín vestigio de la invasión que quedó atorado entre dos edificios. Más tarde se presentó una instalación en el museo de Friedrichshafen en la que Zamora sugiere que los zepelines salieron de esta ciudad alemana rumbo a Venecia de donde después regresaron para dar cuenta de su visita. El tema de la experiencia del espacio humano es central en Venecia, mientras que en Friedrichshafen más bien aborda la relación arte-tecnología.



Héctor Zamora, *Enjambres de Zepelines*, 2009.

Nos referiremos ahora a Pedro Reyes con su obra denominada *Sanatorium*, la cual fue presentada en la Documenta 13. En ella el artista presenta una clínica temporal que ofrece tratamientos para curar enfermedades urbanas como el estrés, la soledad y la sobre estimulación, causa, como hemos señalado de que la manipulación que cometen los espacios espectaculares tenga tanta aceptación. La visita al *Sanatorium* de Reyes comienza con el registro como paciente y sigue con una entrevista en que la persona es

diagnosticada y se le da una cita para vivenciar un mínimo de tres terapias de las 16 que se ofrecen. Como es característico en Reyes, las terapias son nuevas versiones desarrolladas a partir de acciones de *Fluxus*, ejercicios de la psicología *Gestalt*, así como ejercicios de calentamiento empleados en teatro, técnicas de resolución de conflictos, juegos de construcción de confianza, asesoramiento corporativo, psicodrama¹⁶⁴ e hipnosis¹⁶⁵.



Pedro Reyes, *Sanatorium*, 2012.

Esta obra integra exitosamente el elemento central de los espacios espectaculares, la simulación, misma que es nombrada por Reyes como placebo, el cual funciona igual que dicha simulación, es decir, estar consciente de que se trata de un montaje no impide tener una experiencia. De hecho, la forma de registro que llena cada participante indica claramente que ni las terapias ni los terapeutas son reales, y esto le otorga a cada uno la libertad de creer, justo como ocurre en los espacios espectaculares, aunque en ellos no existe ninguna advertencia sobre la veracidad de la simulación. A pesar de que todo es un montaje, cada persona puede narrar su propia historia, la cual puede representar algo real si decide entenderlo como tal, además, la vivencia que

¹⁶⁴ Técnica psicoanalítica empleada en la psicoterapia de grupo que se efectúa mediante la representación por los pacientes de situaciones dramáticas relacionadas con sus conflictos patológicos. Fuente: <http://lema.rae.es/drae/?val=psicodrama> [Último acceso 01/abr/2015, 14:35 hrs.]

¹⁶⁵ REYES, Pedro, "Sanatorium". Disponible en <http://www.pedroreyes.net/sanatorium.php> [Último acceso 01/abr/2015, 14:43 hrs.]

propone Reyes al visitante tiene carácter transformador porque contribuye a que este genere una reflexión sobre la manera en que percibe su entorno.



Pedro Reyes, *Sanatorium*, 2012.

Yoshua Okón es otro artista mexicano de nuestra época que estudia la espectacularidad y sus implicaciones sobre el debilitamiento de la experiencia del espacio humano. Nos referiremos específicamente a su pieza *Risas enlatadas* (2009), la cual podría haber sido incluida en la parte del conjunto de piezas que estamos analizando que se centra en la pérdida de identidad, pero que finalmente hemos clasificado dentro del grupo que se cuestiona sobre la simulación. En esta videoinstalación que consta de 200 latas etiquetadas entre otros elementos, Okón plantea la creación de una maquiladora imaginaria que fabrica y exporta risas en lata de cuatro tipos diferentes, la histérica, la sexy, la malvada y la masculina. El artista contrató ex trabajadores de maquilas para contribuir en la investigación y actuación que fueron necesarios para el desarrollo de la pieza, la cual hace referencia a la explotación a que son sometidos sus trabajadores, así como a que las emociones no pueden ser reproducidas digitalmente¹⁶⁶. Lo anterior se presenta como una experiencia ficticia al espectador que puede favorecer un análisis sobre cómo percibimos nuestro espacio humano y especialmente sobre nuestra contribución a través de nuestras acciones, todo en una propuesta socialmente comprometida y responsable.

¹⁶⁶ ARROYO, Chiara, *Yoshua Okón*, Ed. Landucci, D.F., 2010, pp. 189-190.



Yoshua Okón, *Risatas enlatadas*, 2009.

Ciertas obras de Damián Ortega también pueden catalogarse en la categoría de obras que reflexionan sobre la simulación y su efecto sobre la percepción del entorno. Una de ellas es *Autoconstrucción* (2006), en la cual propone la elaboración para uno mismo de piezas mecánicas de automóvil con hormigón vaciado en moldes. Se trata de una obra en la que la ficción es patente y en la que se tocan temas como la productividad vinculada al hormigón como un material de construcción óptimo de nuestro tiempo y que sin embargo no es capaz de solucionar los grandes problemas de las sociedades actuales. El hormigón no podría terminar la crisis de la experiencia del espacio generada por el espectáculo, pero a través de la simulación, el artista ha encontrado un vehículo desde el cual analizarla, lo cual en definitiva constituye un primer paso rumbo a otras acciones que todos debemos emprender¹⁶⁷.



Damián Ortega, *Autoconstrucción*, 2006.

¹⁶⁷ MORGAN, Jessica, *Do it yourself*, Random House Incorporated, University of California, Los Angeles, 2009, pp. 124-125.



Damián Ortega, *Autoconstrucción II*, motor, 2006.

El artista mexicano Edgardo Aragón aborda con su trabajo el deterioro de la infraestructura social de algunas zonas en México ocasionado por el narcotráfico. Lo anterior a través de una trilogía de series de videos en los que unos paisajes tranquilos constituyen un escenario espectacular. El campo es presentado por Aragón como si fuera el resultado de unas circunstancias inmutables y como una metáfora del abandono del gobierno en el que han florecido la violencia y el reclutamiento de los ciudadanos por el narcotráfico. *Efectos de familia* (2008-2010) es una primera serie de trece videos pertenecientes a la trilogía. En él, un grupo de familiares y amigos representan los encuentros entre el ejército y los narcotraficantes. Como si se tratara de un manual de instrucciones, con mímica interpretan reglas para torturar, perseguir y matar. La corta edad de los participantes refleja el reclutamiento de niños por el narcotráfico.



Edgardo Aragón, *Efectos de familia*, 2007-09.

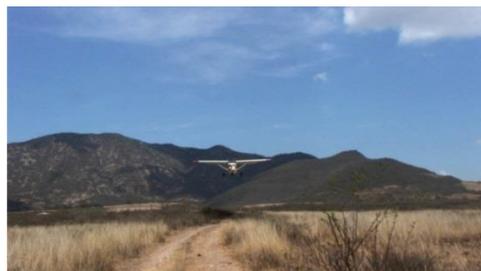
Matamoros (2009) es el segundo video. Es un documental narrado desde un coche durante el viaje de un narcotraficante por México. El viaje no parece un acto ilícito, sino un relato humano en el que las emociones del actor son más importantes que la razón del viaje: transportar marihuana a Estados Unidos. Es decir, se muestra una

cara de los narcotraficantes que comúnmente no se ve, como un resultado de la corrupción y la pobreza y no como un personaje violento.



Edgardo Aragón, *Matamoros*, 2009.

La tercera parte de la trilogía es *La trampa* (2011), en la que el artista muestra la quietud de un pequeño pueblo oaxaqueño para recuperar un espacio que funcionó como pista de aterrizaje de aviones de narcotraficantes¹⁶⁸.



Edgardo Aragón, *La trampa*, 2011.

Finalmente, comentaremos brevemente dos obras de Joaquín Segura en las que la intención del artista por tratar la simulación y su relación con la vivencia del espacio es clara. La primera es *Disturbance scenarios* (2010) y consiste en una serie de pinturas foto realistas al óleo en las que representa encabezados de periódicos de diferentes partes del mundo que narran situaciones como crisis energética, casos de violencia doméstica o conflictos políticos. Lo que resulta interesante de esta serie es que al

¹⁶⁸ ESTEVEZ, Ruth, *Edgardo Aragón: La trampa*, Luckman Gallery, Mistake room Inc. Publisher, 2013, pp. 73-77.

tratarse de pinturas, aunque realistas, el espectador no puede tener la seguridad de si la noticia que anuncia cada uno de los encabezados es real o ficticio. Es esto lo que hace que *Disturbance scenarios* haya sido incluido en una categoría en la que algo falso puede favorecer una reflexión sobre las consecuencias de lo espectacular en la experiencia del espacio humano.



Joaquín Segura, *Disturbance Scenarios*, 2010.

La segunda pieza a que nos referimos es *Orozco to the people* (2003), que consiste en una diapositiva de 35mm que el artista le robó a Gabriel Orozco. Pero eso no es todo, Segura produce y vende copias de la diapositiva original a solicitud. El costo por diapositiva es solamente el precio de una diapositiva comercial¹⁶⁹. El comprador es informado de que está adquiriendo una copia ilegítima de un original de Orozco. Por supuesto, una vez más, se trata de un engaño. Al igual que otras piezas analizadas en este apartado, como *Sanatorium* (2012), el espectador es informado que se trata de una simulación y solo él puede decidir creer o no creer que se trata de una diapositiva original. Más allá de esto, *Orozco to the people* analiza también la manera en que lo espectacular puede afectar la vivencia del entorno que habitamos.

¹⁶⁹ VÁZQUEZ, Julio, "Joaquín Segura", *Revista dime*, 20012. Disponible en <http://www.revistadime.com/arte/joaquin-segura-2/> [Último acceso 07/abr/2015, 14:24 hrs.]



Joaquín Segura, *Orozco to the people*, 2003.

4.2. Invisibilidad del entorno y fugacidad.

Otra categoría de arte de la experiencia del espacio humano es aquel cuyo tema central o elemento esencial de configuración es la invisibilidad como génesis del empobrecimiento de la experiencia. De los cinco tipos presentados este es el menos complejo y el más común, aunque no por eso el menos importante. Como señalamos antes, el espacio es invisible si no es vivenciado. Esta invisibilidad es inmaterial porque no depende del aspecto de un lugar sino precisamente de la experiencia que se ha tenido de él. Por otra parte, la invisibilidad del espacio es individual porque solo algunas personas pueden ver el espacio que es invisible para la mayoría y por esta misma razón el espacio tiene la capacidad de influir sobre el comportamiento de quien puede verlo. En otras palabras, los espacios invisibles son percibidos desde una significación que es diferente para cada persona. Hasta no ser agredidos no distinguimos un espacio como uno del miedo y son precisamente los espacios del miedo un tipo destacado de espacio invisible que ha contribuido al aumento del individualismo y ha modificado nuestras relaciones con él y con los demás. La propuesta de recuperación de la experiencia que revisamos consiste en volver a sentir aprecio por los espacios que compartimos, en creer en los otros, en recuperar el contacto con nuestras ciudades. Las piezas pertenecientes a esta categoría reflexionan sobre el empobrecimiento de la experiencia con origen en la invisibilidad y analizan críticamente la manera en que los espacios inadvertidos han alimentado las relaciones de aislamiento y miedo.

Una de estas obras es *Versos sobre papel picado* (2010) del artista argentino naturalizado mexicano Máximo González, cuyo trabajo está lleno de referencias mexicanas a través de las cuales construye su discurso. En esta pieza el artista retoma el papel picado, artesanía mexicana que se elabora siguiendo una técnica que consiste en trazar el dibujo que desea recortarse en papel manila y colocarlo sobre cincuenta a cien hojas de papel de China apiladas. El dibujo sirve de guía para que con cincel y martillo se recorte el papel. Esta artesanía ha estado presente en las fiestas populares tanto civiles como religiosas en México desde el siglo XVI y se caracteriza por el empleo de papel de colores vivos y las perforaciones. El papel picado sigue utilizándose en los barrios con mayor tradición de las ciudades mexicanas, generalmente en los centros urbanos, y se ha convertido en un elemento que señala que un espacio fue, será o está albergando una fiesta. En la periferia el uso del papel picado es cada vez más infrecuente, lo cual coincide, sin causar sorpresa, con una mayor percepción de inseguridad, con uso más precario del espacio público, con un aprecio cada vez menor por el espacio común, con una disminución del contacto con los demás, con un incremento del miedo hacia los otros, con un empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.

Hemos analizado en el capítulo 3 de este trabajo la explosión de fraccionamientos cerrados que ha tenido lugar en México en los últimos años y hemos destacado las áreas comunes que ofrecen. Estos espacios que ya no pueden llamarse públicos son raramente decorados con papel picado, señal de un contacto cada vez menor entre vecinos, de desconfianza y de un uso cada vez más individualizado del espacio. Máximo González reflexiona sobre esto en *Versos sobre papel picado*, colocando en diferentes espacios la artesanía, la cual presenta frases escritas por poetas seleccionados por el artista y que incluyen por ejemplo “Me inquieta que me hablen”. Esta pieza sencilla y honesta vuelve visible el espacio en un llamado a celebrarlo, a restablecer vínculos con los demás, a confiar en ellos, a recuperar nuestra experiencia del espacio humano.



Máximo González, *Versos sobre papel picado*, 2010.

La invisibilidad, particularmente aquella como origen del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano, es un tema recurrente en la obra de Máximo González. Otra muestra de ello es la pieza *Subconjunto*, la cual debe su nombre al subcomandante Marcos, líder del EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Este movimiento social, integrado por indígenas en su mayoría, surgió en Chiapas con el objetivo de defender los derechos indígenas de ese estado. Sus miembros acusan al estado mexicano de ignorar a los indígenas de esa zona, que es una de las más pobres del país y en la que no son poco frecuentes los decesos ocasionados por enfermedades curables. Chiapas es tan remoto que es invisible para muchos mexicanos y sin embargo hay quienes, como Marcos, han decidido luchar para que el espacio humano, hasta ahora caracterizado por la injusticia y la desigualdad, se visibilice. La pieza de González concibe este movimiento como uno que a partir del rasgo revolucionario que caracteriza a los ciudadanos indígenas defiende la visibilidad del espacio humano que habitan a partir de su propia experiencia.

Análogamente presenta un traje a escala 1:1 hecho con chile mulato y chile guajillo en el que el vegetal se muestra como un ingrediente distintivo de la gastronomía mexicana, que a su vez ha sido reconocida como una destacada expresión de identidad colectiva. El chile viene de la tierra, de la misma forma que la inconformidad de los pueblos indígenas chiapanecos está ligado a una fracción del territorio mexicano, al

espacio humano de lo invisible que hasta ahora ha producido experiencias empobrecidas¹⁷⁰.



Máximo González, *Subconjunto*, 2004.

Todavía sobre las prácticas artísticas que analizan la invisibilidad como origen del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano mencionaremos otra obra de Máximo González, *Degradación* (2010), cuyo nombre se identifica por completo con el deterioro de las relaciones humanas como raíz del empobrecimiento de la experiencia espacial que defiende esta tesis. Esta pieza forma parte de una colección que el artista ha elaborado con papel moneda mexicano en o fuera de circulación. En este caso el artista usó billetes de veinte pesos que están actualmente fuera de circulación entre los que seleccionó los más desgastados. Los volúmenes que conforman el mural remiten a una ciudad que ha sido edificada con dinero, el dinero le da forma a los edificios y esto implica que hay un elemento de especulación presente. Las formas verticales y horizontales hacen pensar en el problema que autores como Julio Pozueta han identificado como uno de los más graves que afectan a las ciudades contemporáneas, la dispersión. Las dos, especulación y dispersión, han modelado nuestras ciudades y nos han llevado como afirma Lindón a despreciar el espacio público, a invisibilizarlo, aunque también como señala Hiernaux, a transitarlo a la mayor velocidad posible porque fuera de las islas, que caracterizan a la dispersión, la inseguridad ha crecido y el contacto humano se evita al ser considerado un riesgo. Además, la pieza indica la

¹⁷⁰ GONZÁLEZ, Máximo, “Subset”, 2004.

Disponible en: http://www.maximogonzalez.info/catalogo_de_proyectos/uniformes_de_lucha.php
[Último acceso 02/abr/2015, 08:24 hrs.]

correspondencia que hay con sucesos históricos relevantes de México, específicamente entre esta degradación de la experiencia del espacio humano y aquella a que fue sometido José María Morelos, líder de la guerra de independencia, por traicionar a la corona española. La imagen de este personaje aparece precisamente en los billetes de veinte pesos utilizados en la pieza.



Máximo González, *Degradación*, 2010.

Como sostiene Lindón, sin experiencia el espacio se vuelve invisible y esta falta de experiencia tiene todo que ver con las relaciones que mantenemos con los demás. Teresa Margolles ha analizado este tema en su pieza *La promesa* (2013), en la cual la artista mexicana reflexiona sobre el apego de las personas hacia un espacio determinado, en este caso Ciudad Juárez. Esta ciudad ubicada en la frontera con Estados Unidos se ha convertido en “la promesa” de una vida mejor con la llegada de maquiladoras que han dado empleo a sus habitantes. A pesar de esto, la violencia ha obligado a casi 200.000 personas a dejar la ciudad abandonando sus casas, sobre todo aquellas ubicadas en la periferia de la mancha urbana. Los habitantes de la ciudad se guarecieron del espacio público del miedo, en el espacio privado. El espacio público había perdido por completo el aprecio que se tenía por él. El contacto entre las personas y la confianza entre ellos disminuyó hasta que un día el espacio del miedo rebasó el espacio público y entró al privado. Entonces, un gran número de habitantes de Ciudad Juárez ya no tuvieron donde protegerse y abandonaron sus casas.

La pieza consistió en demoler una de las casas abandonadas y transportarla a la ciudad de México en donde fue triturada cuidadosamente y expuesta en el Museo

Universitario de Arte Contemporáneo donde pudiera vivenciarse directamente por los espectadores. La artista dedicó una hora diaria durante seis meses a abrir un espacio entre los restos de la casa que correspondería a la sala. La casa es abordada así como un espacio protector que fracasó en cumplir lo prometido y la artista se empeña en reencontrarlo, en obligarle a desempeñar su función, en habitarlo. Quizá después de esta protesta las otras casas también podrían cumplir su promesa y sus moradores recuperar el aprecio por el espacio público, entrar en contacto con los demás, recuperar la experiencia y finalmente verlo¹⁷¹.



Teresa Margolles, *La promesa*, 2013.

La invisibilidad como origen del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano como tema es una constante en el trabajo de Margolles, pero también lo es como elemento fundamental a partir del cual configurar sus obras como se aprecia en el proyecto *La promesa*, pero también en la serie *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Presentado por la artista mexicana en la Bienal de Venecia en 2009, este conjunto está integrado por piezas como *Limpieza* en las que nuevamente, interesada en generar una experiencia directa en el espectador presenta un performance en la que los familiares de personas que fueron asesinadas en México limpian el piso de las salas de exposición con una mezcla de agua y sangre de las víctimas. La obra de Margolles es un importante referente en el *arte de la experiencia del espacio humano* al reflexionar sobre la experiencia del espacio (del miedo) desde la experiencia del espacio (performático).

¹⁷¹ G. FRÍAS, Elizabeth, “Promesas fallidas: la nueva instalación de Teresa Margolles en el MuAC”, Código, No. 70, D.F., agosto 2012, p. 39.



Teresa Margolles, *Limpieza*, 2009.

Artemio es otro artista mexicano que está interesado en aproximarse a volver visibles ciertos rasgos del espacio humano para que la experiencia del mismo sea posible. Una de sus obras que demuestra esto es *450 mujeres asesinadas* (2009). En esta pieza el artista muestra tierra procedente de un agujero que el artista excavó en el desierto de Chihuahua, cuyo volumen equivale al peso de los cuerpos encontrados en la periferia de Cd. Juárez desde 1993. Estos cuerpos que corresponden a mujeres muestran signos de tortura, violación y mutilación¹⁷². La gran aportación de esta pieza consiste en su capacidad para hacer visible un hecho que muchas personas no quieren ver de una manera menos abyecta, pero igualmente impactante, y en la que siendo perceptible un determinado elemento del espacio puede tener lugar una experiencia sobre la que se deben tomar acciones.



Fig. 4-40. Artemio, *450 mujeres asesinadas*, 2009.

¹⁷² Proyecto Juárez, *450 mujeres asesinadas*, Artemio, Patronato de Arte Contemporáneo Sitac. Disponible en: <http://sitac.tumblr.com/post/1359851057/proyecto-juarez-450-mujeres-asesinadas> [Último acceso 06/abr/2015, 18:23 hrs.]

Betsabée Romero es otra artista mexicana de nuestro tiempo, que se ha distinguido por visibilizar rasgos del espacio humano para que sea posible tener una vivencia completa del espacio. Su trabajo se caracteriza por estar configurado con materiales de desecho, los cuales ella convierte en testigos que relatan acontecimientos de diversa índole. Mencionaremos brevemente dos de sus piezas en las que ambas características están presentes. La primera de ellas es una instalación llamada *Réquiem por los niños perdidos* (2008), la cual consiste en varios conjuntos de cinco cuerdas negras que fueron atadas a los balcones de edificios de aceras opuestas en una calle. A cada grupo de cuerdas se encuentran atados a su vez algunos pares de zapatos infantiles. El nombre de la pieza fue dado por Romero a partir de una analogía formal de los cables con el pentagrama y de los zapatos con notas musicales¹⁷³. Sería importante establecer un vínculo entre esta pieza de Romero y *Versos de papel picado* de González porque con un discurso similar han logrado volver visibles hechos de diferente naturaleza, y así tener un efecto sobre la experiencia del espacio, los pensamientos de los peatones por un lado y la muerte de una niña o niño por otro.



Betsabée Romero, *Réquiem por los niños perdidos*, 2008.

Por otra parte, otra pieza de Romero que aborda la misma temática es *Anémonas de luz* (2008). La instalación consta de una serie de piezas de acrílico recortado de 200 cm de diámetro colgadas del techo. Sobre este conjunto de piezas se ubicaron lámparas que las iluminan y proyectan sombras sobre el piso y los muros cercanos. Se trata de

¹⁷³ ZUGAZAGOITIA, Julián, “Bestabée Romero: Lágrimas negras”, Fundación amparo, Puebla, 2008.

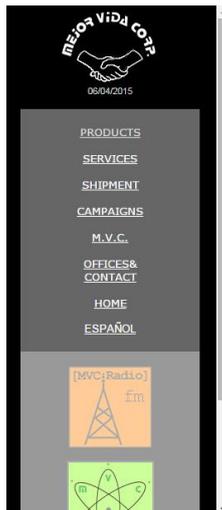
una pieza más sutil que la anterior, pero que aborda igualmente el señalamiento de un elemento de composición del entorno que es capaz de modificar nuestra experiencia del mismo.



Betsabée Romero, *Anémonas de luz*, 2008.

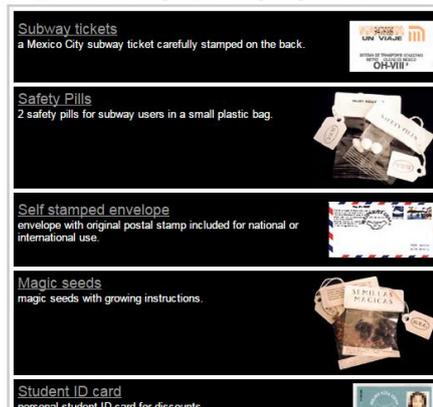
Finalmente mencionaremos a Minerva Cuevas, otra artista mexicana que ha explorado los efectos de la invisibilidad sobre la percepción del espacio que nos rodea. Revisaremos tres de sus obras. La primera y más temprana es un proyecto que inició en 1998 cuyo nombre es Mejor Vida Corp. la cual contradice las relaciones comerciales estándar a través de la ejecución de algunas acciones vía un sitio web. En él se ofrecen credenciales de estudiante a quien las pidan, boletos de metro, sobres con timbres postales, códigos de barras para reducir el costo de algunos productos y cartas de recomendación¹⁷⁴. Lo anterior para hacer visible frente a las instituciones y al gobierno los apoyos que los ciudadanos requieren y puedan tener una percepción completa de esto. Algunos de los intereses de esta iniciativa son la falta de vivienda, la libertad, la información y la conducta cooperativa. La idea nació mientras Cuevas viajaba en metro y vio un anuncio que sugería al usuario no quedarse dormido por seguridad, motivo por el cual la artista regresó al día siguiente a repartir pastillas de café.

¹⁷⁴ GILLICK, Liam; LIND, Maria, *Curating with light luggage: reflections, discussions and revisions*, Ed. Revolver, Berlín, 2005, pp. 76-78.



MVC PRODUCTS

You can order any of this products for free (one at the time), just send us an e-mail with the name of the product and your postal address.



Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, 1998.

Égalité (2007) y *Pure murder* (2004) son también piezas de Minerva Cuevas a partir de las cuales analiza la importancia de hacer visibles las características ocultas de los elementos que configuran el espacio humano para tener una vivencia completa. Ambas obras consisten en retomar logotipos de empresas de renombre que han monopolizado productos de diversa índole y darles un sentido diferente. En el caso de *Égalité* la artista critica el acceso igualitario a agua potable, mientras que en *Pure murder* señala la explotación de la tierra y de los campesinos guatemaltecos¹⁷⁵.



Minerva Cuevas, *Égalité*, 2007.

¹⁷⁵ GILLICK, Liam; LIND, Maria, *Curating with light luggage... op. cit.* pp. 76-78.



Minerva Cuevas, *Pure murder*, 2004.

Otras obras de arte de la experiencia del espacio humano se han interesado por la fugacidad como origen del empobrecimiento de la experiencia. Hemos visto como Hiernaux no toma partido a favor o en contra de los espacios híbridos en los que los sujetos se desplazan a grandes velocidades mientras el entorno es de larga duración, hemos analizado como los entiende como un espacio desequilibrado pero también como un nuevo tipo de espacio. Sin embargo se muestra interesado en devolver su estabilidad al espacio. El origen de la fugacidad está, según él, en la movilidad que exige la sociedad capitalista la cual ha ocasionado que el espacio entre los puntos de origen y destino sea menos importante y que decrezca el afecto y el sentido de pertenencia hacia él en una propuesta complementaria de la de Lindón. Los sujetos fugaces, como ya se ha discutido, no están interesados en la calidad del espacio y rechazan los obstáculos que les impidan ir más rápido.



Helen Escobedo, *Bici-vocho*, 2002.

Algunas obras de arte de la experiencia del espacio humano reflexionan sobre estos desplazamientos fugaces que han contribuido al empobrecimiento de dicha experiencia en piezas como *Bici-vocho* de Helen Escobedo. Se trata de una obra formada por la parte trasera de un taxi, el cual puede ser remolcado por una bicicleta y

que puede interpretarse como una alternativa de vehículo para efectuar recorridos a menor velocidad, lo cual permitiría al usuario apreciar el espacio y no solamente cruzarlo, además de hacerlo de manera sustentable. El *bici-vocho* está equipado con un periscopio para observar los detalles lejanos y también con otros dispositivos planeados para mejorar la experiencia de la ciudad de México como una mascarilla anti-smog, un tanque de oxígeno, un botiquín, una bandera y una alcancía, la cual también prevé que se evite cualquier tipo de asalto con la leyenda “El Chofi ¡no tiene la llave!”¹⁷⁶.



Helen Escobedo, *Bici-vocho*, 2002.

Citaremos nuevamente a Héctor Zamora, en esta ocasión con su pieza *Topografías volátiles*, la cual reflexiona también sobre la fugacidad como génesis del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. La pieza consiste en un conjunto de globos rojos que se usan comúnmente en Corea como anuncios espectaculares, los cuales fueron empleados por el artista para crear una parábola en una colocación exacta. En esta obra se habla de la gravedad. El tiempo de uso del espacio que se intervino era fugaz, los usuarios no se detenían. Tal forma cerró el espacio y esto tuvo como reacción de los usuarios que empezaron a organizar días de campo en dicho espacio. Las actividades que han surgido en cada sitio elegido e intervenido por Zamora son diferentes y han estimulado al artista en la adición de otros elementos a las piezas

¹⁷⁶ REYNOSO POHLLENZ, Jorge, “La estética de Helen Escobedo”, H. Escobedo: 15 instalaciones, UNAM, D.F., 2005, p. 28.

nuevas porque considera que no son propuestas para un grupo en particular, sino para quien decida participar. Resulta interesante, sin embargo, que Zamora no considera tener el control sobre las actividades que surgen en los espacios que interviene.

En cuanto a la documentación de su obra, Zamora admite que prefiere usar fotografías panorámicas. La razón es que el espacio se percibe estando dentro del mismo espacio. El impacto de tal experiencia solo puede, según dice, observarse en toda su magnitud desde afuera. El interés fundamental de Zamora es activar el espacio público, lo cual, como hemos estudiado con Julio Pozueta o Daniel Hiernaux es posible si el espacio tiene ciertas características y si el sujeto baja la velocidad o incluso se detiene a formar parte de una actividad. La experiencia del espacio desde un tiempo de larga duración es fructífera. Una vez que proyectos como los de Zamora son documentados, el artista se retira. Estas obras no se han terminado, si no que más bien, según afirma su creador, recién activaron el espacio, apenas inician un proceso que será concluido por quienes decidan participar, lo cual es muestra de su naturaleza marcadamente social.



Héctor Zamora, *Topografías volátiles*, 2006.

Otra obra que aborda el tema de la fugacidad y sus consecuencias sobre la vivencia del entorno que habitamos es *Un chant d'amour* (2005) de la artista mexicana Silvia Gruner. Para la creación de esta pieza la artista retomó dos escenas de la película con el mismo nombre, filmada en 1950, y con ellas creó dos instalaciones. En el filme original, escrito por el novelista francés Jean Genet, destaca una temática relacionada con la comunicación, que dos prisioneros ubicados en dos celdas vecinas, intentan establecer a través del muro que las separa. Gruner, por otro lado, desea subrayar otra idea, la del tiempo. Pero no está

interesada en el tiempo real sino en el psicológico y en la manera en que este se ajusta a la experiencia humana¹⁷⁷. Gruner elaboró las dos videoinstalaciones en un gesto cuya intención es la de ofrecer resistencia al avance del tiempo en medio de un momento erótico cuya duración es efímera. Anteriormente en este trabajo (capítulo 3) abordamos teóricamente con fundamento en el geógrafo mexicano Hiernaux la manera en que la fugacidad ha afectado nuestra vida en aspectos muy diversos, desde el tiempo que dedicamos a comer hasta aquel que empleamos en encuentros íntimos. Estas piezas de Gruner reflexionan sobre el tema, ahora desde lo visual. Como cualquier otra actividad, el fumar o el cincelado de la frase “un chant d’amour”, requiere, entre otras condiciones, de cierto tiempo para que un mensaje deje una huella suficientemente perceptible para que el otro, pueda recibirlo.



Silvia Gruner, *Un chant d-amour*, 2005.

Eduardo Abaroa es otro artista mexicano interesado en los efectos de la fugacidad sobre nuestra experiencia del espacio humano, prueba de ello es *Stonehenge sanitario* (2006), concebida usando objetos ordinarios como acostumbra hacerlo. Se trata de una acción que tuvo lugar en la azotea de un edificio de siete niveles en la que Abaroa recreó las ruinas más famosas del Reino Unido, sustituyendo cada piedra por una cabina sanitaria portátil. El creador propuso emplear baños

¹⁷⁷ BARRIOS, Jose Luis ; Emmelhainz, Irmgard, *Silvia Gruner : Un chant d'amour*, Ed. EM, D.F., 2009, p. 113.

portátiles porque mientras se usa uno de ellos se vuelve propiedad privada, al menos por un momento, y además, es la manera en que algunos animales marcan su territorio. Por otro lado, el interés del artista se dirigió hacia el hecho de que la pieza sería capaz de prolongar la duración de un día cualquiera hasta ser el más largo del año, es decir, el solsticio de otoño¹⁷⁸. Así, el uso temporal de los baños públicos y el momento efímero del solsticio fueron relacionados. Otros elementos configuraron la pieza para que el día tuviera la duración deseada, por ejemplo, el uso de un reflector para que el amanecer iniciara antes.

Pudimos referirnos a *Stonehenge sanitario* en el subcapítulo anterior, dedicado a la manipulación ya que el mismo Abaroa reconoce este rasgo en la acción que estamos analizando¹⁷⁹. Sin embargo la fugacidad es el tema central que se aborda.



Eduardo Abaroa, *Stonehenge sanitario*, 2006.

Israel Martínez es un artista mexicano que también se ha interesado en los resultados de la fugacidad en la experiencia del espacio humano. Mencionaremos brevemente dos de sus piezas en las que se toca este tema, ambas videoinstalaciones. La primera de ellas es *Countercurrent* (2012). En ella podemos observar a varios surfistas que intentan sin éxito de permanecer sobre las olas. El artista realizó la videoinstalación porque fue atraído por el sonido de las olas de una alberca mientras estaba en Múnich, llamó su atención la existencia de un

¹⁷⁸ PORRERO, Ricardo, *Código DF: arte y cultura contemporáneos desde la ciudad de México*, Gobierno del Distrito Federal, D.F., 2010., pp. 188-189.

¹⁷⁹ PORRERO, Ricardo, *Código DF...op. cit.* pp. 188-189.

espacio como este en el centro de una gran ciudad¹⁸⁰. Martínez tuvo cuidado de que no fuera fácil saber en qué lugar se filmó, sin embargo ni el audio ni el video fueron editados.



Israel Martínez, *Countercurrent*, 2012.

Otra pieza de Martínez referente a la fugacidad es *Encounter* (2012), en la que podemos ver el apacible campo de Baviera hasta que de pronto un tren pasa y ocasiona un shock en el cuerpo que, según el artista, permanece en la memoria visual y auditiva por la sorpresa con la que se generó¹⁸¹. Mientras las dos piezas son apreciadas por el espectador hay interrupciones cada seis minutos, ocasionadas por el sonido de un helicóptero que proviene de bocinas ubicadas cerca del techo del espacio expositivo. Este paisaje sonoro, grabado por Martínez en Zapopan, Jalisco, se presenta con la intención de que el visitante cambie de contexto y sea llevado al norte de México en el que hasta el 2012 el gobierno estuvo en guerra con el narcotráfico.



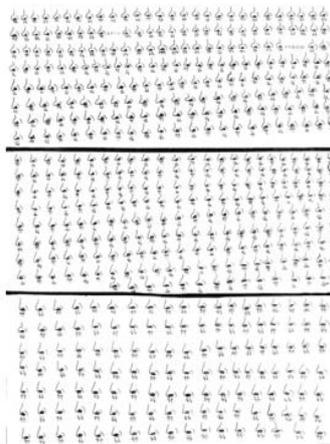
Israel Martínez, *Encounter*, 2012.

¹⁸⁰ EDEZA, Iván, “Dislocación”, Israel Martínez, Museo Universitario de Ciencia y Arte, UNAM, D.F., 2014.

¹⁸¹ EDEZA, Iván, “Dislocación”...*op. cit.*

Finalmente haremos referencia a la serie *Time Divisa* de Antonio Macotela como parte de este conjunto de obras de arte preocupadas por los efectos de la falta de aprecio por el tiempo en la vivencia de nuestro entorno. *Time Divisa* es una serie en que el artista buscó cambiar, como lo indica su nombre, el dinero por el tiempo. El proyecto fue realizado entre 2006 y 2010 y consistió en 365 intercambios entre el artista y los internos de la prisión Santa Martha Acatitla. A cambio de un favor de Macotela, el prisionero acordaba hacer algo que se le solicitaba. El resultado de cada acción llevada a cabo por un prisionero es considerada por el autor como una obra de arte individual y es presentada como propia porque es resultado de un intercambio. Las acciones que él hizo por cada interno fueron registradas en audio o video pero no las muestra porque las considera como la representación del tiempo ajeno¹⁸².

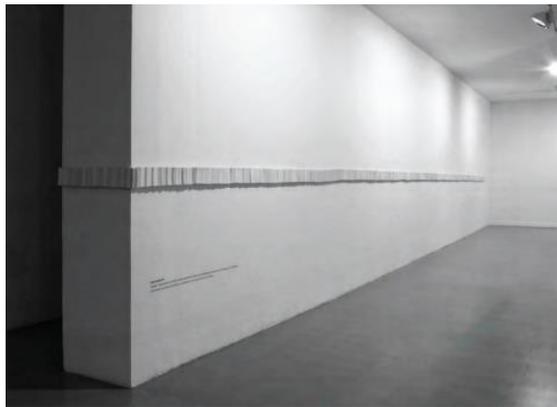
Mencionaremos a continuación solamente cinco de las piezas de la serie. La primera de ellas es *Time divisa 7*. El artista escuchó cantar al hermano de Chucho como él lo hacía antes de ser encarcelado a cambio de que el prisionero registrara cada vez que respirara durante una hora.



Antonio Macotela, *Time divisa 7*, 2006.

¹⁸² PURVES, Ted; ASLAN SELZER, Shane, *What We Want Is Free, Second Edition: Critical Exchanges in Recent Art*, State University of New York Press, Albany, 2014, p. 179.

Para producir *Time Divisa 62* Macotela probó el nuevo auto que le habían regalado por su cumpleaños al “gato”. A cambio, el prisionero caminó con la espalda contra el muro y mientras dibujó lo que estaba sintiendo. Luego, el artista trasladó los dibujos a trozos de cerámica que montó en la exposición de la serie. Asimismo, para crear *Time divisa 349, 350, 351, 2010*, el artista trató de curar el rostro paralizado del “Gochi”. A cambio, el prisionero esculpió tres jabones aromáticos, cada uno con frases del argot de la cárcel.



Antonio Macotela, *Time divisa 62*, 2006.



. Macotela, *Time divisa 349, 350, 351*, 2010.

4.3. Uso irreflexivo de la tecnología.

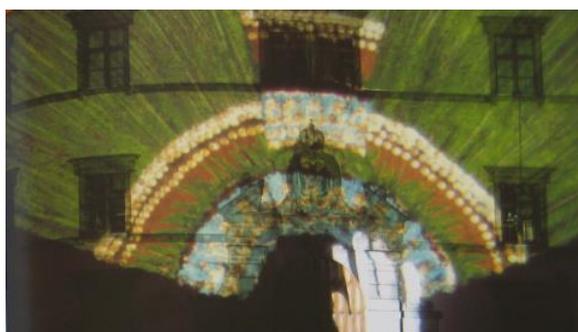
Como hemos señalado, el uso irreflexivo de la tecnología ha contribuido al desarrollo de espacios humanos que no favorecen el contacto con los demás, lo cual a su

vez ha generado un empobrecimiento de la experiencia de tales espacios. La solución evidente para recuperar este tipo de experiencia del espacio es analizar el uso que le damos a todos aquellos dispositivos que hacen la vida “más fácil”. El arte desempeña un papel clave en este análisis, particularmente aquellas prácticas artísticas que se configuran a partir de elementos tecnológicos o que teorizan en torno a él y su impacto sobre la experiencia del espacio.

El concepto de lo virtual ha evolucionado con el tiempo. Antes de los años noventa se creía que lo físico era la materialización del pensamiento de una época, pero desde entonces los intelectuales comenzaron a discutir la virtualidad como un estado separado de los procesos corporales. Ya en el siglo XXI, filósofos como Elizabeth Grosz han afirmado que lo virtual es lo posible y que es además inseparable de lo físico¹⁸³. En este contexto, Rafael Lozano-Hemmer está interesado en esta relación espacio-virtualidad, por lo que acuñó el término *arquitectura relacional* para referirse a los cambios que en materia de tecnología ha sufrido tanto el espacio arquitectónico como el espacio urbano. En su obra ha cambiado la historia oficial y políticamente correcta proyectando imágenes y animaciones sobre ellos. La serie de Lozano, *Arquitecturas relacionales* (1997-2006), incluyó la concepción de diez piezas entre 1997 y 2006. Una de las primeras obras de la serie, *Emperadores Desplazados*, presentada en Linz, consiste en un conjunto de proyecciones sobre la fachada del castillo de Habsburgo que permite que los participantes interactúen con ella al mover una de sus manos, lo cual ocasiona que la imagen de la mano proyectada sobre el edificio se mueva también. Esta mano virtual “borra” la fachada y descubre el interior del castillo de Chapultepec -en el que vivió Maximiliano durante su gobierno- ubicado en la ciudad de México. Esta proyección inicial puede ser interrumpida por otros participantes que por unas monedas, pueden hacer que se proyecte la imagen del penacho de Moctezuma II, mismo que se encuentra actualmente en el Museo de Etnología de Viena.

¹⁸³ A. GROSZ, Elizabeth, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, MIT Press, Cambridge, 2001, p. 12.

Con este proyecto Lozano-Hemmer reflexiona sobre el vínculo de dominio que existe entre México y Europa y que se extiende hasta nuestros días, en el que México no ha logrado recuperar hasta la fecha, el penacho de Moctezuma, mientras que el castillo de Chapultepec es reconocido como un monumento, símbolo de esta dominación. A partir de la unión del edificio con elementos ajenos como la proyección y los participantes, el artista propone un vínculo entre espacios separados en ubicación y tiempo. Esta pieza de Lozano-Hemmer propone una experiencia del espacio para reflexionar sobre ella misma, sobre la manera en que leemos los espacios y la historia. El control también es un tema importante en el trabajo de Lozano-Hemmer y así lo demuestra en *Emperadores Desplazados* cuando permite que las personas lo tomen desde el espacio público que es visible para todos como se hacía antes de la industrialización.



Rafael Lozano-Hemmer, *Emperadores desplazados*, 1997.

Lozano-Hemmer debe ser reconocido como un creador de experiencias espaciales a partir del uso reflexivo de la tecnología con la cual discurre sobre ese mismo tema¹⁸⁴. Su discurso aborda la relación entre los espacios separados geográficamente que él logra unir con la ayuda del participante, pero también sobre el vínculo que existe entre los espacios que habitamos y que compartimos cotidianamente y nosotros, las personas. El uso de tecnología en Lozano-Hemmer puede leerse como una reflexión sobre la manera en la que se ha usado esta desde el siglo XX en favor de intereses comerciales y cómo ha contribuido a poner en riesgo los espacios públicos. Si

¹⁸⁴ LOZANO-HEMMER, Rafael, « Relational architecture, general concept », Nettime, enero de 1998. Disponible en www.nettime.org [Último acceso 02/abr/2015, 12:43 hrs.]

bien el trabajo de este artista trata del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano por el uso irreflexivo de la tecnología, su discurso es tan amplio y complejo que también aborda dicho deterioro -ocasionado por la espectacularización de un espacio de naturaleza capitalista y por la fugacidad de un tiempo que ha producido un espacio cada vez más inestable y capaz de desmaterializarse en segundos, gracias al uso de dispositivos como pantallas.

En relación a las obras de Lozano-Hemmer, John Wiley and Sons Ltd. cita a Henri Lefebvre¹⁸⁵, quien como ya hemos expuesto, sostiene que las actividades sociales construyen el espacio como un antecedente que permitió que artistas de generaciones posteriores, como Lozano-Hemmer abordaran la tecnología como una actividad capaz de producir espacios sociales. Un ejemplo de esto es Frecuencia y volumen, en la que los participantes rastrean las ondas de radio con su cuerpo mientras que las sombras proyectadas por su cuerpo son capturadas y proyectadas. Las sombras y las ondas de radio están relacionadas a través de programación de tal manera que la ubicación de cada sombra corresponde a un canal de radio, cuyo volumen a su vez es controlado por el tamaño de la sombra. Entre los canales sintonizados, el artista encuentra aquellos de la policía, de los taxis y de los celulares. El espectador se convierte así en una antena y controlando con el de su cuerpo los sonidos que se generan. De esta forma, Frecuencia y volumen se configura como un discurso sobre aquellos elementos intangibles que conforman el espacio en el que nos movemos.

Asimismo Wiley, agrega otra interpretación¹⁸⁶ según la cual afirma que en general, nosotros compartimos el espacio con todas aquellas personas ajenas que sin nosotros permitirlo, pueden escuchar nuestras conversaciones independientemente de

¹⁸⁵ LEFEBVRE, Henri, *The production of space*, Blackwell Publishers, Oxford, 1991.

¹⁸⁶ WILEY, John, "Illuminating Embodiment: Rafael Lozano Hemmer's relational architectures", *Architectural design*, No. 4, edición especial 4dsocial: Interactive Design Environments, Londres, julio-agosto 2007, p. 86.

nuestra voluntad. En la obra de Lozano-Hemmer la tecnología siempre está presente, específicamente en la forma de sistemas de rastreo, lo cual se muestra de forma evidente al público con la finalidad de que este último reflexione sobre el mensaje de la obra y no solamente sobre la obra en sí misma. La tecnología es la manera que Lozano-Hemmer nos ofrece para garantizar una profunda meditación sobre nuestro entorno y nuestras relaciones con él y como tal, sus obras se convierten en un referente importante en el arte de la experiencia del espacio humano que se ha producido en México en los últimos años ya que a través de ellas el autor analiza la manera en que el uso irreflexivo de la tecnología ha contribuido al empobrecimiento de tal experiencia.



Rafael Lozano-Hemmer, radios y computadora mostrados al público en Frecuencia y volumen, 2003.

En este contexto presentamos también la obra *Melodrama y otros juegos* de Pedro Reyes. Hemos incluido esta pieza en la categoría de prácticas que reflexionan sobre el uso inconsciente de la tecnología, y específicamente sobre la automatización, como una causa de la configuración de un espacio humano que ha promovido la disminución del contacto entre las personas y el empobrecimiento de la experiencia de tal espacio. Esta obra fue presentada en la XI Bienal de Sharjah, Emiratos Árabes Unidos, entre los meses de marzo y mayo de 2013. La obra está integrada por acciones que el artista creó a partir de juegos mexicanos tradicionales entre los que destacan serpientes y escaleras, si bien también aparecen juegos nuevos desarrollados por el artista. En el punto de inicio de cada uno de los juegos que conforman la pieza hay un cartel, el cual comunica las instrucciones a los participantes y que además puede ser tomado luego de haber jugado. Un primer cartel contiene las instrucciones que el artista ha nombrado como reglas generales, las cuales incluyen que todos los que jueguen se lleven un cartel. Los participantes pueden jugar tantos juegos como deseen, pero no

deben hacer trampa porque para tomar un cartel debe haberse jugado. También pueden pedirle a otras personas que jueguen con ellos si para hacerlo, se requiere un compañero, se puede jugar adentro o afuera del espacio expositivo pero siempre regresar las cosas a su lugar y finalmente, no solo se puede jugar en el espacio expositivo, sino que el autor ofrece la posibilidad de hacerlo con la familia y amigos en casa.



Pedro Reyes, *Melodrama y otros juegos*, 2013.

El artista se refiere a los juegos de la calle como una de las primeras formas de “software social”. Estos juegos son entendidos por él como públicos y como un espacio de convivencia. Compartirlos es, según explica, la mejor manera de evitar que caigan en desuso por la rápida expansión de la tecnología cuyo último artilugio son los teléfonos inteligentes. Reyes busca con esta obra reflexionar sobre la recuperación del protagonismo de los espacios públicos por encima de las máquinas como el espacio auténtico al que pertenecemos todas las personas. Como vemos, el trabajo de Reyes trata sobre el espacio físico pero también sobre el social, así como sobre la manera de volver tangibles las relaciones humanas. Su obra es considerada porque no critica sino que propone a través del arte, un balance entre lo individual y lo colectivo, que puede ser aplicado en la vida cotidiana en favor de la recuperación de nuestra experiencia del espacio humano.



Pedro Reyes, *Melodrama y otros juegos*, 2013.

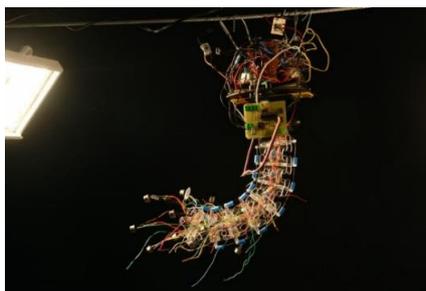
Gilberto Esparza es otro artista mexicano de nuestro tiempo que desde una perspectiva completamente diferente de la adoptada por Pedro Reyes propone analizar el uso irreflexivo de la tecnología como uno de los factores que pueden afectar la vivencia del espacio humano. Su propuesta incluye en sí misma el uso de la tecnología como lo hace Lozano – Hemmer. Comentaremos dos de sus obras. La primera es *Plantas nómadas* (2010) y consistió en una serie de robots que el artista liberó en el río Lerma (río que en su recorrido pasa por la ciudad natal del autor de la presente investigación). Estos dispositivos funcionan con la contaminación del río, aprovechando los desechos orgánicos para convertirlos en electricidad¹⁸⁷. En cada robot viven bacterias y plantas y está equipado con celdas solares. El objetivo del artista era señalar la contaminación de los ríos en México valiéndose de la tecnología, cuyo uso, en este caso particular es completamente reflexivo y es capaz de favorecer la generación de una experiencia del espacio humano porque los desechos que funcionan como su combustible han sido producidos y tirados en el río por los habitantes de las ciudades por las que el río pasa.

¹⁸⁷ GROVER, Andrea, “New art/science affinities”, Miller Gallery, Pittsburgh, 2011, pp. 82-83.



Gilberto Esparza, *Plantas nómadas*, 2010.

Una segunda serie a la que nos referiremos es la denominada *Parásitos urbanos* (2006). Consiste en un conjunto de robots que “cobran vida” a partir de la obtención de la energía generada por las personas dentro de la ciudad. Cada robot es construido con desechos de diferente clase e indican su presencia en el entorno urbano a través del movimiento o de la emisión de sonidos. Uno de los parásitos es *Maraña* (2006) cuyo cuerpo fue fabricado con cables y trozos de acrílico, toma energía del cable que alimenta una luminaria y es capaz de emitir sonidos.



Gilberto Esparza, *Maraña*, 2006.

Otro parásito de la misma serie es *Diablito* (2006). Está diseñado para colocarse en la red eléctrica de una ciudad y se alimenta de la energía que corre por ella. Además graba los sonidos de su contexto y los reproduce intermitentemente al azar.



Gilberto Esparza, *Diablito*, 2006.

Miguel Monroy Monroy es otro artista mexicano que se ha interesado por analizar el uso inconsciente de la tecnología y sus efectos sobre la vivencia del espacio que habitamos. Dos de sus piezas que tratan sobre este tema son *Automática* (2005) y *Selfsaw* (2007). La primera es un video que muestra la puerta automatizada de un establecimiento comercial. Con el paso de los peatones, el sensor de la puerta activa el mecanismo y esta se abre. La mayor parte de las veces la puerta se abre, pero las personas no tienen la intención de entrar. Por otro lado, *Selfsaw* es una fotografía que presenta una máquina cortadora cuyo cable de alimentación eléctrica, mientras está conectado, es cortado, intencionalmente o no, produciendo un corto circuito¹⁸⁸.



Miguel Monroy, *Automática*, 2005.

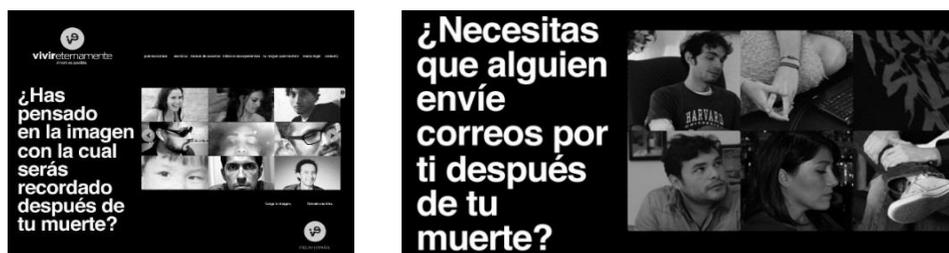


Miguel Monroy, *Selfsaw*, 2007.

José Jiménez Ortiz es una de las nuevas promesas del arte mexicano. Una de sus obras, *Vivir eternamente* (2012), reflexiona sobre el uso de la tecnología y sus consecuencias sobre nuestra experiencia del espacio humano. La idea que detonó la creación de esta pieza fue la muerte de un amigo del artista en 2009. Los contactos de

¹⁸⁸ PORRERO, Ricardo, *Código DF: arte y cultura contemporáneos desde la ciudad de México*, Gobierno del Distrito Federal, D.F., 2010. pp. 163-165.

esta persona, cercana a Jiménez se despidieron del fallecido por Facebook, un espacio virtual que sustituyó a otros reales como la iglesia o el cementerio. Además de los mensajes de despedida de amigos y familiares, entre todos empezaron a construir una biografía no autorizada con texto e imágenes. Jiménez estaba inconforme con esta información de su amigo a la que sus contactos tenían acceso y con las publicaciones que estaban haciendo y reflexionó sobre lo importante que es tener un respaldo de lo que hemos publicado en redes sociales. Por esta razón fundó una empresa con el nombre de la obra cuya misión es administrar las redes sociales de los usuarios después de su muerte. Los servicios que se ofrecen son dos: cerrar las cuentas del usuario cuando este muera o administrarlas, lo cual es interesante porque la persona fallecida puede seguir virtualmente en comunicación con sus seres queridos. Esto beneficia un análisis, no solo sobre nuestra concepción actual de la muerte, sino sobre la manera en que la tecnología afecta nuestra vivencia de un espacio construido, entre otros elementos, por relaciones interpersonales¹⁸⁹.



José Jiménez Ortiz, *Vivir eternamente*, 2012.

Israel Martínez desarrolló una pieza que tiene en común con *Vivir eternamente* su aproximación a la muerte, pero también la reflexión sobre los efectos de la tecnología sobre nuestra percepción del entorno. En su pieza sonora *In memoriam* (2012) propone una combinación de elementos capaces, de recrear el paisaje sonoro de Jardines de Humaya, un cementerio que guarda los restos de algunos de los narcotraficantes más conocidos. La pieza está conformada por la voz editada del artista que lee los epitafios de las tumbas, ruidos del panteón y música. En un espacio tan peligroso el artista tomó el riesgo y elaboró una pieza que nos permite vivenciarlo, en un esfuerzo en que el uso

¹⁸⁹ REYES, Sandra, “Entrevista a José Jiménez Ortiz”, Código, No. 70, D.F., agosto 2012, p. 72-73.

pensado de la tecnología permite la generación de una experiencia de un espacio muy singular¹⁹⁰.

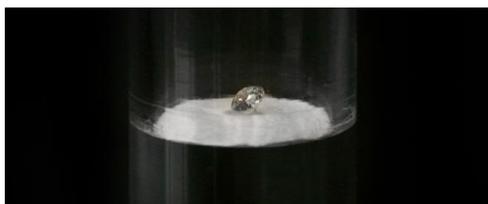


Israel Martínez, *In memoriam*, 2012.

Para cerrar esta sección sobre piezas que reflexionan sobre el uso pensado de la tecnología y sus consecuencias sobre la vivencia del espacio mencionaremos una obra de Fritzia Irizar, *Naturaleza de imitación* (2012). Un diamante y el registro de su proceso de obtención configuran la pieza. Irizar reunió mechones de cabello de algunas comunidades taramaras y con ellas fabricó una piedra preciosa. La artista propone una reflexión sobre el origen de la joya en un contexto de marginación y pobreza. No solo este diamante está vinculado a la injusticia, también los diamantes que se extraen en las africanas son fruto de la explotación y condiciones infrahumanas de trabajo y comprarlos y usarlos debería ser vergonzoso, pero el rasgo que debemos señalar de esta pieza es precisamente que la tecnología empleada para convertir los cabellos en diamante es reflexiva, y esto tiene consecuencias sobre la experiencia que tenemos de un espacio humano caracterizado por la desigualdad y el abandono¹⁹¹.

¹⁹⁰ AGUIRRE, Mariana, “La creación en la vagancia: entrevista a Israel Martínez”, Replicante, D.F., marzo 2013.

¹⁹¹ REYES, Sandra, “Naturaleza de imitación: Fritzia Irizar en galería Talcual”, en Código, No. 71, D.F., octubre 2012, pp. 69-71.



Fritzia Irizar, *Naturaleza de Imitación*, 2012.

Concluyendo, en este capítulo propusimos los términos *arte de la experiencia del espacio humano* y *estética de la experiencia del espacio humano* teniendo estructuralmente como antecedente el modelo relacional de Bourriaud que revisamos previamente. Habiendo establecido este planteamiento y habiendo analizado algunas obras mexicanas contemporáneas que se configuran o abordan la percepción del contexto, podemos inferir que la reflexión sobre el vínculo detrimento de los lazos interpersonales – perjuicio de la vivencia del conjunto integrado por arquitectura y urbanismo, es fundamental para esta categoría de arte mexicano contemporáneo. Ahora podemos afirmar que la primera parte de nuestra segunda hipótesis es contundente, porque efectivamente, existe actualmente en México un conjunto de obras de arte que proponemos se agrupen bajo los términos expuestos y cuyo rasgo más importante es que reflexionan sobre la articulación debilitamiento de las relaciones humanas – daño vivencial.

Asimismo, y habiendo presentado como antecedente en el capítulo anterior el pensamiento de autores procedentes de diferentes disciplinas sobre cinco diferentes alteraciones de la unión entre las personas como origen de cinco tipos respectivos de menoscabo del reconocimiento del medio humano, en este último apartado hemos reconocido estos vínculos en algunas obras de arte mexicano contemporáneo. A partir de esta identificación podemos extrapolar que no existe un solo tipo universal de *arte de la experiencia del espacio humano* actualmente en México, sino varias clases, cada una de las cuales tiene la particularidad de abordar o incluir en su configuración un desgaste de los nexos interpersonales como origen de la decadencia del entorno que habitamos. Finalmente, debemos subrayar que la tipología presentada no es exhaustiva y pretende simplemente demostrar, como se planteó en la parte final de nuestra segunda hipótesis, que el *arte de la experiencia del espacio humano*, como una categoría de arte mexicano contemporáneo, se puede dar en un amplio espectro.

CONCLUSIONES

Primera conclusión

La diferenciación entre los términos espacio y lugar ha sido una discusión frecuente desde mediados del siglo XX que ha interesado principalmente a la geografía y a la arquitectura por analizar y planear el espacio humano. Las visiones de los autores que revisamos, pertenecientes respectivamente a los campos que recién mencionamos son contrarias. Para Massey el lugar implica relaciones humanas, mientras que para Ballantyne es el espacio el que las abarca. Por otra parte, los libros de geografía revisados excluían aportaciones como las de Michel de Certeau, que aunque no es de filiación arquitectónica ha sido reconocido por no pocos autores que desde esta disciplina han abordado el tema de la experiencia del espacio. Mientras tanto, las fuentes bibliográficas escritas por arquitectos omitían las contribuciones de geógrafos como Yi Fu Tuan. Lo anterior nos llevó a entender que las perspectivas que tienen las diferentes disciplinas sobre temas comunes son, sin duda diversas, si bien, cabe mencionar que en esta investigación los autores revisados son solamente una muestra de un amplio crisol de ideas. Con toda seguridad es posible encontrar geógrafos y arquitectos cuyas visiones coincidan, incluso perteneciendo a tiempos y latitudes diferentes.

Frente a las posturas tan disímiles que hemos analizado decidimos no tomar partido, si bien, hemos optado por usar un solo término hacia el final de la presente tesis, en la cual no se revisa la aportación de otros autores, sino que se elabora una propuesta que debía caracterizarse por homologar los términos con la finalidad de exponer más claramente nuestra propuesta. Por los motivos expuestos consideramos que el empleo del término espacio no obedece a una elección vinculada con nuestra filiación con la arquitectura. De hecho, debemos admitir que las aportaciones de la geografía en los últimos años nos han guiado a concebir el lugar no solo como productor sino como producto de lo social, lo cual ha tenido fuertes implicaciones en la manera en que se

planean los edificios y ciudades que habitamos desde el punto de vista de la arquitectura. Geografía y arquitectura, análisis y planeación, son igualmente responsables del espacio humano que habitamos. El papel que desempeña cada una, complementa el de la otra y juntas siguen conduciéndonos a un espacio en el que el centro somos las personas y las relaciones que construimos entre nosotros y con el entorno, a un espacio más humano.

También debemos subrayar que encontramos en el vínculo segregación – ciudad defendido por García Vázquez, la primera pista que nos guió hacia la verificación de nuestra primera hipótesis según la cual, el deterioro de las relaciones humanas son un ingrediente fundamental en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Además localizamos en *What's up South?* de Joaquín Torres un atisbo de la existencia de un conjunto de obras de arte que reflexionan sobre la experiencia del espacio humano.

Segunda conclusión

Fue en teorías procedentes de disciplinas como la psicología, la filosofía y la arquitectura que descubrimos diferentes visiones y tipologías del término *experiencia*, aunque resultó sorprendente que textos en los que la experiencia es un concepto clave, como en el *Breve diccionario analítico de términos husserlianos* de Antonio Zirión, este concepto no aparezca. Gracias al Dr. Zirión, sin embargo, conocimos el trabajo de Lester Embree, cuyo texto *Análisis reflexivo*, -expuesto con una lucidez remarcable y ejemplos tan cotidianos como claros- nos muestra un tema tan complejo como lo es fenomenología para un investigador sin formación en filosofía. Todo ello nos permitió identificar más tarde la relación de la experiencia con el concepto de intencionalidad, así como reconocer el objeto de estudio de la fenomenología. También debemos señalar la clasificación de la experiencia propuesta por Embree como la más enriquecedora incluida en este trabajo. Consideramos fascinantes los tipos de experiencia indirecta que plantea porque nos condujo a darnos cuenta de que discutir sobre experiencia es abordar un tema que todos vivimos pero del que pocas personas hablan. ¿Qué intruso no se fija en la acumulación de volantes antes de escabullirse en una propiedad ajena?

Contextualizar estos conceptos en la vida cotidiana y en obras de arte nos permitió vislumbrar la posibilidad de la existencia del *arte de la experiencia del espacio humano*. La similitud, por ejemplo, como rasgo de la experiencia indirecta pictórica identificado en la serie *La condición humana* de Magritte trajeron a esta investigación confianza en que los conceptos teóricos revisados podían haber sido abordados con toda intensidad por los artistas pertenecientes a los más diversos géneros.

En términos de la experiencia del espacio humano, resultó interesante aproximarse a este concepto partiendo de la óptica de la arquitectura como la disciplina que por excelencia lo plantea. Investigar la evolución del concepto desde el sutil reconocimiento de la relación experiencia-espacio humano de Bruno Zevi hasta Dana Arnold y su propuesta de encubrimiento como una nueva manera de experimentar el espacio humano, nos permitió apreciar la obra de Rasmussen como la que ha dejado una huella más profunda en el tema. Encontramos más indicios del lazo experiencia-relaciones humanas en Saldarriaga –mismos que nos ayudaron a tener confianza en nuestra primera hipótesis- y en otros autores, como Rasmussen, cuya opinión sobre la verdadera experiencia nos sirvieron como antecedentes para apuntar en la dirección correcta de nuestras sospechas en relación a que diferentes deterioros de las relaciones humanas, llevan a diferentes formas de empobrecimiento de la experiencia del espacio humano.

Pero a esta investigación no solo le interesaba conocer la inclusión del término experiencia en los textos sobre el espacio, específicamente sobre arquitectura, sino también la del estudio de la experiencia, es decir, de la fenomenología. Revisamos el trabajo de Lester Embree, el cual ha sido ampliamente reconocido en el círculo latinoamericano de fenomenología. Su propuesta de intencionalidad como el objeto de estudio de la fenomenología es destacable y el ejemplo del dolor para explicar este término, han alcanzado gran popularidad en autores de la talla de Zirión para explicar a sus alumnos el tema fundamental que preocupa a la fenomenología. También encontramos tres textos que abordaron tal materia, de los cuales fue *Historia de la fenomenología en México*, el que marcó más profundamente este trabajo. Encontrar el único libro que se ha escrito sobre el tema, y estar en posesión del primer ejemplar de la

primera edición es un privilegio del que estaremos siempre agradecidos. Si bien este libro es la historia de la fenomenología en México según un solo autor, se trata de un libro que describe acertadamente el estado actual de la fenomenología en este país. Analizando la formación universitaria en el estado de Guanajuato nos dimos cuenta de que es cierto que la fenomenología no es una parte de la filosofía que se difunda fuera del círculo integrado por filósofos y estudiantes de filosofía. Gracias a este texto, descubrimos que hay pocos movimientos interesados en promover esta disciplina en México, fuera de los límites de la filosofía y que incluyen un seminario en Morelia y otro en México D.F. y conocimos también un movimiento internacional del cual es miembro fundador el Dr. Ziri6n. Asimismo, investigamos dentro de este círculo quien estuviera interesado por fenomenología y espacio y encontramos a una sola persona, Minerva Salinas de la Universidad Aut6noma de Nuevo Le6n, pero desafortunadamente no hemos podido, por el momento, contactar con esta investigadora.

Historia de la fenomenología en México nos enseñ6 el v6nculo de la fenomenología con 6reas como el derecho o la psicología en México, desde la primera mitad del siglo XX. Aunque no se indica alg6n antecedente del v6nculo de la disciplina con el espacio humano, fue muy interesante reconocer personajes c6lebres de la historia de México que llevaron a cabo acciones a favor o en contra de la fenomenología como es el caso de Jos6 Vasconcelos, secretario de educaci6n de México, quien desaprobaba el movimiento. Result6 especialmente significativo encontrar informaci6n sobre los estudios filos6ficos que se han hecho, en relaci6n a la idiosincrasia del mexicano, cuyos antecedentes identifica Ziri6n, a trav6s de la contribuci6n de Samuel Ramos, -quien se6al6 por primera vez el sentimiento de inferioridad de los mexicanos- y quien con el apoyo de la fenomenología, dio un paso importante en la creaci6n de una filosofía en torno a la forma de ser del mexicano. Tambi6n destaca el trabajo de Uranga quien retomando las aportaciones de Ramos propone que cuando el mexicano busca abandonar su sentimiento de inferioridad corre el riesgo de convertirse en un accidente espa6ol o indígena. La obra de Ramos no ha sido reconocida por Ziri6n como fenomenol6gica y Uranga ha sido fuertemente criticado por Ziri6n. Pero hay un autor, Jorge Portilla, cuyo ensayo *Fenomenología de relaj6* ha sido reconocido por Ziri6n como el 6nico ensayo fenomenol6gico escrito por un mexicano. Este ensayo,

perteneciente a la corriente en torno a la filosofía del mexicano es - según el autor-fenomenológica porque es una descripción, no una explicación y porque está elaborada desde la perspectiva del sujeto. En nuestra búsqueda de algún autor mexicano que relacionara la fenomenología y el espacio humano encontramos a Alberto Pérez Gómez, cuyo nombre fue omitido o ignorado por Zirión. Su contribución consistió en reflexionar sobre este vínculo entre la fenomenología y el espacio humano en su obra *Arquitectura y la Crisis de la Ciencia Moderna* y en lo que se refiere a su interpretación fenomenológica del concepto de lugar.

Tercera conclusión

Al abordar el rasgo relacional del arte entendimos que se trataba de una característica sobreentendida cuando se habla no solo de este término sino de otros como experiencia o arquitectura. Sin embargo consideramos conveniente identificar su presencia al lado de los otros vocablos señalados como un inceso léxico, y que difiere, según proponemos, del pleonasma en que este último se usa para añadir expresividad mientras que el inceso léxico se usaría para subrayar un determinado rasgo de un concepto como lo hace Bourriaud con el *arte relacional*. Por otra parte, fue interesante descubrir que el autor de *Estética relacional* admite que de alguna manera, todas las obras de arte tienen la cualidad relacional, pero que solamente aquellas obras que explícitamente toquen lo relacional pueden ser entendidas como tales. Aprendimos de la propuesta de *arte relacional* y estética relacional de Bourriaud la manera en la que aporta términos innovadores en base a un rasgo determinado así como su forma de aceptar que si bien, todas las obras tienen en algún grado cierto rasgo relacional, solamente aquellas que claramente aceptan poseerlo son tomadas en cuenta por el autor. También hemos señalado algunas características del *arte relacional*, entre las que destacamos aquellas que abordan la virtualización del sujeto y el uso no meditado de la tecnología.

Teniendo como antecedentes los planteamientos de García Vázquez y Rasmussen revisados en esta investigación, en el tercer capítulo analizamos el pensamiento de Bourriaud, Augé, Mitchel, Hiernaux y Louiset. A partir de estos autores

podimos determinar que efectivamente, las relaciones humanas deterioradas pueden considerarse un elemento básico en el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Al estudiar sus propuestas, pudimos comprobar que no hay una sola clase de empobrecimiento sino muchas y que cada una de ellas tiene su origen en una forma diferente de deterioro de las relaciones humanas.

Encontramos en Marc Augé un punto de apoyo que nos permitió apreciar los no lugares como aquellos sin identidad y que favorecen relaciones humanas caracterizadas por el aislamiento individual y la desigualdad social, las cuales hemos identificado como uno de los factores que contribuyen al empobrecimiento de la experiencia. Por otra parte, estudiamos la espectacularización de los espacios, tomando como referencia la perspectiva de García Vázquez, quien vincula la manipulación de los mismos con fines mercantiles, como una forma de relación humana deteriorada que a su vez ha favorecido el empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. El término *disneylandización* acuñado por el autor de *Ciudad hojaldre* y el estudio del caso de *Disneyland*® fue muy ilustrativo para conocer las estrategias que el equipo de diseñadores -liderado por muchos años por Henschel- aplica para provocar, por ejemplo, recorridos de un punto a otro con el objetivo de estimular el consumo. Además resultó interesante que García Vázquez ampliara la aplicación del término *disneylandización* a usos del espacio diferentes al recreativo, particularmente al empleo del espacio cultural como ha ocurrido con el museo Guggenheim que colocó a Bilbao en la escena global. Adicionalmente, incluimos el término paisaje como un conjunto de espacios y, como tal, lo distinguimos como resultado y generador de relaciones humanas. En este contexto, citamos a Don Mitchell quien nos aportó lo que consideramos uno de los mejores ejemplos sobre el vínculo relaciones humanas-paisaje. Este autor distingue la injusticia como una forma de relación humana que se ve reflejada en el paisaje, lo cual es evidente por ejemplo, en el cementerio de Holtville, California, donde han sido sepultados muchos de los migrantes que murieron en su intento por cruzar la frontera de Estados Unidos.

Si bien esta investigación se centró en identificar el origen del empobrecimiento de la experiencia del espacio humano en relación con el deterioro de las relaciones

humanas, en contrapartida se aportan planteamientos que incluyen propuestas concretas de recuperación de la misma. Uno de ellos es el de Louiset quien atribuye esta problemática a la invisibilización y a la falta de experiencia. Su concepto de paisaje del miedo destaca como una forma de concebir el paisaje invisible, que culmina en una reflexión sobre la manera en que nuestras ciudades han favorecido esta invisibilización desde el diseño urbano, y es asimismo, una herramienta clave en la recuperación de la experiencia del espacio humano. Por otra parte, Hiernaux, preocupado por la aceleración del ritmo de la vida subraya la fugacidad de nuestras acciones y relaciones como principal responsable del empobrecimiento del espacio humano y expone la iniciativa *Slow Food*® como una vía de recuperación de tal experiencia.

Cuarta conclusión

Teniendo como antecedente la estructura de los términos acuñados por Bourriaud elaboramos nuestra propuesta de *arte de la experiencia del espacio humano* y *estética de la experiencia del espacio humano*. Revisamos obras mexicanas de arte contemporáneo que abordan de forma significativa la experiencia del espacio humano y, a partir del análisis de las mismas, pudimos determinar que, efectivamente, un rasgo fundamental de las obras de *arte de la experiencia del espacio humano* creadas en México en los últimos años, es aquel que reflexiona sobre el vínculo deterioro de las relaciones humanas-empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Aunque, como hemos dicho antes, no hay un estilo o atributo que, análogamente al *arte relacional*, caracterice a las obras de *arte de la experiencia del espacio humano*, podemos destacar dos particularidades que algunas de las obras que hemos clasificado como *arte de la experiencia del espacio humano* poseen. Nos referimos a su naturaleza lúdica y a la inclusión de elementos propios de la cultura sobre la que reflexiona.

En el capítulo cuatro hemos identificado y clasificado obras de arte mexicano contemporáneo que reflexionan sobre la experiencia del espacio humano, lo cual nos guió a demostrar nuestra segunda hipótesis, según la cual, no se ha desarrollado en los últimos años en México un solo tipo de *arte de la experiencia del espacio humano*. Debemos reconocer que la tipología presentada en este trabajo, integrada por obras artísticas que reflexionan sobre la falta de identidad, la manipulación, la invisibilidad del entorno, la fugacidad y el uso irreflexivo de la tecnología, no es de ninguna manera exhaustiva y con ella se espera solamente mostrar que el *arte de la experiencia del espacio humano* se ha dado en gran medida en el México actual.

BIBLIOGRAFÍA

A. GROSZ, Elizabeth, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual ad Real Space*, MIT Press, Cambridge, 2001.

AGUILAR, Adrian G., *Urban geography*, Instituto de Geografía, UNAM, México DF, 2006. Disponible en eolss.net [Último acceso 23/jun/2014, 20:56 hrs.]

AGUILAR, Guadalupe, “La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas. Time Divisa de Antonio Vega Macotela”, *Narrativas poscoloniales: globalización e identidades, Vol. 3, Arte y políticas de identidad*, Universidad de Murcia, Espinardo, diciembre 2003, pp. 9-28.

AMENDOLA, Giandomenico, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000.

AGUIRRE, Mariana, “La creación en la vagancia: entrevista a Israel Martínez”, *Replicante*, D.F., marzo 2013.

ARMAJANI, Siah, “Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia americana” en *Siah Armajani*, Espacios de lectura, MACBA, Barcelona, 1995.

ARNOLD, Dana y BALLANTYNE, Andrew, *Architecture as experience: radical change in spatial practice*, Routledge, Londres, 2004.

ARROYO, Chiara, *Yoshua Okón*, Ed. Landucci, D.F., 2010.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares, Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2005.

AZÚA, Félix de y FERNÁNDEZ-GALIANO *et. al.* , *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1975.

BAUMAN, Zygmunt, *Vida de Consumo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2011.

BARRIOS, José Luis y EMMELHAINZ, Irmgard, *Silvia Gruner: Un chant d'amour*, Ed. RM, México D.F., 2009.

BENITO DEL POZO, Paz, *Planteamientos críticos y alternativos en geografía*, Finisterra: revista portuguesa de geografía, Lisboa, 2004. Disponible en www.ceg.ul.pt [Último acceso 23/jun/2014, 11:22 hrs.]

BENJAMIN, Solomon, “Los urbanismo transformativos o sobre cómo Walter benjamín desabarata el capital imperial paseando por ciudades ocupantes” en *POST-IT CITY Ciudades Ocasiones*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008.

BERNÁNDEZ, Carmen, *Joseph Beuys*, NEREA, Madrid, 2003.

BLANCO, Paloma et al. , *Modos de hacer. Arte público, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, España, 2001.

BOURDIEU, Pierre, *The logic of Practice*, Polity, Cambridge, 1990.

BOURDIEU, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the judgement of Taste*, Routledge y Kegan Paul, Londres, 1984.

BORJA, Jordi y EZQUIAGA, José María, et al. , *Ciudad para la sociedad del siglo XXI*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia, 2002.

BORJA, Jordi y MUXÍ, Zaida, *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Electa, Barcelona, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.

BRUGEROLLE, Marie de y CURIGER, Bice et. al. , *John Baldessari, Pura belleza*. MACBA, Barcelona, 2010.

CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

CARRIZOSA, Paula, “Con 16 intervenciones, la artista Sary Haddad recreó la vida de una ex fábrica textil”, *La Jornada de Oriente*, Sierra Nevada Comunicaciones S.A. de C.V., Puebla, 27 de agosto de 2012.

CASILLAS, Karla, “Corrupción en Metro cobija a ambulantes”, *El Universal*, México D.F., 2013. Disponible en www.eluniversal.com.mx [Último acceso 30/jun/2014, 09:30 hrs.]

CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1976, p. 148.

CASTELLS, Manuel, *The information Age: Economy, Society and Culture, Volume 1, The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford, 2009.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Notas intempestivas. Sobre el destino nihilista del arte contemporáneo”, en AA. VV., *Heterotopías. Cambres d’art, Project rooms, Interart 99, 14ª Fira Internacional d’Art*, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999.

CONSTANT, Nieuwenhuys, *La nueva Babilonia*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999.

DE CERTEAU, Michel, *The Practice of everyday life*, tr. por Steven Rendall, University of California Press, Berkeley, 1984.

DEHESA, Germán, *Cuestión de amor*, 2da. Reimpresión, Ed. Diana, México, 2007.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers: 1972-1990*, Minuit, París, 1990.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Capitalisme et schizophrénie*, tomo 2 : Mille plateaux, Minuit, Paris, 1980.

DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1977.

DEVLIN, Ann Sloan, *Mind and Maze. Spatial Cognition and environmental behavior*, Praeger Publishers, Westport, 2001.

DEWEY, John, *Art as experience*, Puttnam, Nueva York, 1980.

DUNCAN, Nancy, “Renegotiating and sexuality in public and private spaces”, en DUNCAN, Nancy, *Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Routledge, Nueva York, 1996.

DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001.

EDEZA, Iván, “Dislocación”, Israel Martínez, Museo Universitario de Ciencia y Arte, UNAM, D.F., 2014.

EMBREE, Lester, *Análisis reflexivo*, Ed. Jitanjáfora, Morelia, 2003.

ESTEVEZ, Ruth, *Edgardo Aragón: La trampa*, Luckman Gallery, Mistake room Inc. Publisher, Los Ángeles, 2013.

EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle, *La percepción del hábitat*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

FARIA DA ENCARNAÇÃO, DM, *Expansiones del híbrido escultura / arquitectura: Cartografías de un Arch-Art como respuesta al arte público crítico*, Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

FERNÁNDEZ ARENAS, *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988.

FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón, *La explosión del desorden. La metrópoli como espacio de la crisis global*, Fundamentos, Madrid, 1996 (3ª ed.).

FERNÁNDEZ-LOMANA, M. A. y SALAS, R., *Arte y espacio público*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

FLICHY, Patrice, *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*, Gustavo Gili, México D. F., 1991.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*, Akal / arte contemporáneo, Madrid, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres. Hétérotopies*, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, Paris, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

FOUCAULT, Michel, "Of other spaces", *Diacritics*, No.16 (primavera), Illinois, 1986.

FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

G. FRÍAS, Elizabeth, "Promesas fallidas: la nueva instalación de Teresa Margolles en el MuAC", *Código*, No. 70, D.F., agosto 2012.

GAOS, José, *Introducción a la fenomenología, seguida de La Crítica del Psicologismo en Husserl*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960.

GAOS, José, *Obras completas, XIII: Del hombre (Curso de 1965)*, Nueva Biblioteca Mexicana, Vol. 109, UNAM, México D.F., 1992.

GALERÍA ITURRALDE, “Paula Santiago”, L. A. International, Los Ángeles, 1999.

GARCÍA VÁZQUEZ., Carlos, *Ciudad Hojaldre. Visiones Urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

G. CORTÉS, José Miguel, *Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2006.

G. CORTÉS, José Miguel, *Políticas del espacio. Arquitectura género y control social*, IAAC/Actar, Barcelona, 2006.

GILLICK, Liam y LIND, Maria, *Curating with light luggage: reflections, discussions and revisions*, Ed. Revolver, Berlín, 2005.

GOLDSTEIN, Philip, *Post-marxist theory*, State University of New York press, Nueva York, 2005. Disponible en <https://muse.jhu.edu> [Último acceso 23/jun/2014, 11:45 hrs.]

GROVER, Andrea, “New art/science affinities”, Miller Gallery, Pittsburgh, 2011.

HALL, Peter, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, 1996.

HANNERZ, Ulf, *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1986.

HARAWAY, Donna J., “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century”, en HARAWAY, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, Nueva York, 1991.

HARMON, Katharine, *Personal Geographies and Other maps of the imagination*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004.

HARVEY, David, *The urbanization of Capital*, Blackwell, Oxford, 1985.

HENCH, John, *Designing Disney: imagineering and the Art of the Show*, Disney Editions, New York, 2003.

HILLIER, Bill y HANSON, Julienne, *The social logic of space*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

IRANZO, Valeriano, *Filosofía de la ciencia e historia de la ciencia*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005. Disponible en www.uv.es [Último acceso 23/jun/2014, 11:06 hrs.]

HOLL, Steven y PALLASMAA, Juhani, PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Questions of perception. Phenomenology of architecture*. A+U publishing Co., Tokio, 1994.

HOLLANDER, Kurt, *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., México, 1997.

HOOKS, bell, *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*, South End Press, Brooklyn, 1999.

HUBBARD, Phil y KITCHIN, Rob, *Key Thinkers on Space and Place*, SAGE, Padstow, 2008.

ISAAC, Joseph, *El Transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*, Gedisa, Colección El mamífero parlante, Barcelona, 2002.

IVAIN, Gilles y DEBORD, Guy, *et al. , Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, MACBA/Actar, Barcelona, 1996.

KNIGHT, Andrew y RUDDOCK, Les, *Advanced Research Methods in the Built Environment*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2008.

KOPEC, Dak, *Health, sustainability and the built environment*, Fairchild books, Nueva York, 2009.

KRONENBURG, Robert, “Arquitectura subversiva” en *POST-IT CITY Ciudades Ocasionales*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008.

KUMA, Kengo, *Anti-object: the dissolution and disintegration of architecture*, AA words 2, Tokio, 2008.

LAILACH, Michael, *Land Art*, Taschen, Colonia, 2007.

LAMY, Brigitte, Sociología urbana o sociología de lo urbano, *Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2006. Disponible en codex.colmex.mx [Último acceso 23/jun/2014, 20:21 hrs.]*

LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Ed. Nerea, Donostia-San Sebastián, 2001.

LATOUR, Bruno, *The pasteurization of France*, Harvard University Press, Londres, 1988.

LA VARRA, Giovanni, “El último espacio público de la ciudad contemporánea” en *POST-IT CITY Ciudades Ocasionales*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008.

LEFEBVRE, Henri, *Espacio y política. El derecho a la ciudad*, Península, Barcelona, 1976.

LEFEBVRE, Henri, *La presencia y la ausencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

LEFEBVRE, Henri, *The production of space*, Blackwell Publishers, Oxford, 1991.

LLOBERA, Josep R., *The God of Modernity*, Berg, Providence, 1994.

LOZANO-HEMMER, Rafael, "Relational architecture, general concept", Nettime, enero de 1998. Disponible en www.nettime.org [Último acceso 02/abr/2015, 12:43 hrs.]

LUNA GARCÍA, Antonio, *¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural?* Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1998. Disponible en ddd.uab.es [Último acceso 24/jun/2014, 9:14hrs.]

LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Infinito, Buenos Aires, 1959.

LYOTARD, Jean François, *La fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1989.

MADERUELO, Javier (dir.), *Arte público: Arte y naturaleza*, Actas del V Curso, Diputación de Huesca, Huesca, 1999.

MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos 1960-1989*, Ed. Akal, Madrid, 2008.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto, "La animalidad compartida: el nahualismo a la luz del animismo", *Revista Española de Antropología Americana*, Universidad

Complutense de Madrid, Madrid, 2010. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/viewFile/REAA1010220256A/22486>
[Último acceso 31/mar/2015, 12:35 hrs.]

MARZONA, Daniel, *Arte conceptual*, Taschen, Colonia, 2005.

MASLOW, Abraham, *The farthest reaches of human mind*, Penguin Books, Hammondswoth, 1971.

MASSEY, D., *Human Geography Today*, Polity, Cambridge, 1999.

MASSEY, Doreen y JESS, Pat, *In A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, Oxford University Press, Nueva York, 1997.

MEDINA, Cuauhtémoc y DEBROISE, Olivier (Ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, Turner, D.F., 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Península, Barcelona, 1975.

MINERA, María, “La patria es el RFC. Entrevista a Gabriel Kuri.”, *Letras libres*, No. 101, Ed. Vuelta, D.F., mayo 2007.

MORGAN, Jessica, *Do it yourself*, Random House Incorporated, University of California, Los Angeles, 2009.

MUNTAÑOLA, Josep, *La arquitectura como lugar*, UPC, Barcelona, 2001.

MUNTAÑOLA, Josep, *Mente, territorio y sociedad*, Serie Arquitectonics, Comité Científico Internacional, Barcelona, 2004.

MUXÍ, Zaida, *La arquitectura de la ciudad global*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

NEW MUSEUM, *Rethinking Contemporary Art and Multicultural Education*, Routledge, Nueva York, 2011.

NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

OCAMPO FAILLA, Pablo, *Periferia: la heterotopía del no-lugar*, Ediciones A+C, Santiago, 2002.

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

PERAN, Martí, “Post-it city. Ciudades ocasionales.” en *POST-IT CITY Ciudades Ocasiones*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008.

PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 2001.

PETTI, Alessandro, “Zonas temporales. ¿Espacios alternativos o territorios de control socioespacial?” en *POST-IT CITY Ciudades Ocasionales*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008.

PILE, S. y KEITH, M., *Geographies of Resistance*, Routledge, Londres, 1997.

PLATÓN, *Timaeus and Critias*, tr. por H.D.P. Lee, Cambridge, Harmondsworth, 1965.

PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1984.

PORRERO, Ricardo, *Código DF: arte y cultura contemporáneos desde la ciudad de México*, Gobierno del Distrito Federal, D.F., 2010.

POZUETA ECHAVARRI, Julio, *La ciudad paseable*, CEDEX, Madrid, 2009.

PRESS, Mike y COOPER, Rachel, *El diseño como experiencia*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

PURVES, Ted y ASLAN SELZER, Shane, *What We Want Is Free*, Second Edition: Critical Exchanges in Recent Art, State University of New York Press, Albany, 2014.

RAMOS, Samuel, *Historia de la filosofía en México*, UNAM, México D.F., 1940.

RAPOPORT, Amos, *Cultura, arquitectura y diseño*, Serie Architectonics, Comité Científico Internacional, Barcelona, 2004.

RASMUSSEN E., STEEN, *La experiencia de la arquitectura: Sobre la percepción de nuestro entorno*, Ed. Reverté, Barcelona, 2004.

REYES, Sandra, “Entrevista a José Jiménez Ortiz”, en Código, No. 70, D.F., agosto 2012.

REYES, Sandra, “Naturaleza de imitación: Fritzia Irizar en galería Talcual”, en Código, No. 71, D.F., octubre 2012.

REQUES VELASCO, Pedro, *La geografía del tiempo o cronogeografía*, Universidad de Cantabria, Santander, 2014. Disponible en www.unican.es [Último acceso 23/jun/2014, 09:23 hrs.]

REYNOSO POHLENZ, Jorge, “La estética de Helen Escobedo” en *H. Escobedo: 15 instalaciones*, UNAM, D.F., 2005.

RIVAS, Juan Luis de las, *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992.

ROGERS, Richard y GUMUCHDJIAN, Philip, *Ciudades para un pequeño planeta*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

SAID, Edward W., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Kegan Paul, Londres, 1978.

SALDARRIAGA ROA, Alberto, *La arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*, Villegas Editores, Bogotá, 2002.

SANTOS, Milton, *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*, Ariel, Barcelona, 2000.

SCOTT, Tim, *Play and participation in Contemporary Arts Practices*, Routledge, Nueva York, 2015.

SEN, Amartya, *Poverty and Famines: An essay on Entitlements and Deprivation*, Clarendon Press, Oxford, 1981.

SOLA-MORALES, Ignasi de y COSTA, Xavier, *Metrópolis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

TAN, Pelin, “Las comunidades en medio de las transformaciones urbanas” en *POST-IT CITY Ciudades Ocasionales*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008.

TAYLOR, Peter, *World cities and territorial states under conditions of contemporary globalization*, Journal of World-Systems Research, Loughborough, 1999.

THRIFT, Nigel, *Mapping the subject: Geographies of Cultural Transformation*, Routledge, New York, 1995.

TUAN, Yin Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

URANGA, Emilio, *Análisis del ser del mexicano* (1ra ed. 1952, Porrúa y Obregón S.A. México y lo mexicano), Obras de Emilio Uranga, Vol. 3. Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1990.

UYTENHAAK, Rudy, *Cities full of space: Qualities of density*, 010 publishers, Amsterdam, 2008.

VÁZQUEZ, Julio, “Joaquín Segura”, Revista dime, D.F., 2012.

Disponibile en <http://www.revistadime.com/arte/joaquin-segura-2/> [Último acceso 07/abr/2015, 14:24 hrs.]

WEISSBERG, Katia y QUESNEL GALVÁN, Leticia, *Guía de Trastornos Alimenticios*, Secretaría de Salud, México D.F., 2004. Disponible en www.salud.gob.mx [Último acceso 30/jun/2013, 12:28 hrs.]

WILEY, John and Sons Ltd., “Illuminating embodiment. Rafael Lozano Hemmer’s relational architectures” en *4dsocial Interactive Design Environments*, AD, Oxford, 2007.

XIRAU, Joaquín, *Obras completas, I: Escritos fundamentales*, Caja Madrid Fundación Anthropos, Madrid – Barcelona, 1998.

YAÑEZ, Enrique, *Arquitectura, teoría, diseño y contexto*, Limusa, México D.F., 1982.

ZEVI, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1981, pp. 27-28.

ZIRIÓN QUIJANO, Antonio, *Breve diccionario analítico de conceptos husserlianos*, UNAM, México, 1990.

ZIRIÓN QUIJANO, Antonio, *Historia de la fenomenología en México*, Jitanjáfora, Morelia, 2003.

ZUBE, Ervin H. y MOORE, Gary T., *Advances in environment, behavior and design*, Plenum, Nueva York, 1987.

SITIOS WEB

Academia mexicana de la lengua.

<http://academia.org.mx/dicmex.php> [Último acceso 18/dic/13, 11:14hrs.]

Banorte.

<http://www.banorte.com> [Último acceso 12/sept/13, 12:43hrs.]

BBVA Compass.

<http://www.bbvacompass.com/banking-services/atm-banking/>
[Último acceso 12/sept/13, 18:13 hrs.]

Cittaslow®.

<http://www.cittasloworg/index.php?method=ecom>
[Último acceso 19/sept/13, 12:42 hrs.]

france.fr

<http://www.france.fr/es/lugares-y-monumentos/el-castillo-de-fontainebleau.html>
[Último acceso 09/abr/15, 20:00 hrs.]

“Francis Alÿs - Acerca de las Obras: Política del Ensayo” Disponible en
<https://www.youtube.com/watch?v=neJfeLbvd1k> [Último acceso 01/abr/2015, 11:08
hrs.]

GONZÁLEZ, Máximo, “Subset”, 2004.

Disponible en

http://www.maximogonzalez.info/catalogo_de_proyectos/uniformes_de_lucha.php
[Último acceso 02/abr/2015, 08:24 hrs.]

Hotel Four Seasons Estambul.

Disponibile en <http://www.fourseasons.com/istanbul/> [Último acceso 31/ene/2015, 11:33 a.m.]

Diccionario lexicoon.

www.lexicoon.org [última consulta: 10/ene/15, 20:20 hrs.]

MONROY, Miguel, “Projects”, 2015.

Disponibile en <http://www.miguelmonroy.net/index.php/projects-2>
[Último acceso 06/abr/2015, 20:44 hrs.]

OXXO.

<http://www.oxxo.com/oxxo/quienes-somos.htm>
[Último acceso 23/dic/13, 11:19 hrs.]

Primera Plus.

<https://secure.primeraplus.com.mx/Home.aspx>
[Último acceso 13/dic/ 13, 14:25hrs.]

Real Academia Española.

<http://lema.rae.es/drae/?val=incesto> [Último acceso 29/mar/15, 13:23 hrs.]

REYES, Pedro, “Sanatorium”, 2011.

Disponible en <http://www.pedroreyes.net/sanatorium.php>

[Último acceso 01/abr/2015, 14:43 hrs.]

Silvan Rehfeld, *El tesoro*, Petra, 2011.

Disponible en <http://whc.unesco.org/es/list/326> [Último acceso 17/dic/13, 11:33 hrs.]

Teatro de la Ópera de León, México.

<http://teatrodelbicentenario.com/> [Último acceso 13/dic/2013, 14:44hrs.]

Universidad de Salamanca, España, *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*, 2014. Disponible en <http://dicciomed.eusal.es> [Último acceso 30/jun/2014, 12:46 hrs.].

Urban dictionary.

Disponible en <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=eatertainment>

[Último acceso 30/mar/15, 13:32hrs.]

SCHOUTEN, Peer, “Theory talk #20: David Harvey”, Göteborg, 2008.

Disponible en www.theory-talks.org [Último acceso 18/jun/2014, 12:52 hrs.]

ANEXO: Propuesta creativa

APARATO INTÉRPRETE DIGITAL INTERACTIVO DE IDIOMAS INCLUYENDO EXPRESIONES IDIOMÁTICAS, DICHOS POPULARES Y LOCUCIONES ADVERBIALES Y SU MÉTODO.

INTRODUCCIÓN

Partiendo de los resultados alcanzados en la presente investigación, particularmente de que se consiguió corroborar que el vínculo entre las relaciones humanas deterioradas y el empobrecimiento de la percepción del medio que cohabitamos es un rasgo fundamental de un conjunto de obras artísticas que se han creado en México entre 1997 y 2014, hemos incluido en esta sección un proyecto personal que se inscribe en uno de los esfuerzos que se están haciendo para contribuir al fortalecimiento de la vivencia del entorno que compartimos. Nos referimos específicamente a la tipología del *arte de la experiencia del espacio humano* que hemos identificado como aquella que se preocupa por el uso irreflexivo de la tecnología.

A través del planteamiento de un aparato intérprete digital, el cual ha sido reconocido por el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial, buscamos reducir una de las barreras que nos dividen: la lengua. Al favorecer el contacto entre personas que hablan diferentes idiomas colaboramos en la construcción de una experiencia más diversa e incluyente del entorno en que vivimos, y si logramos esto empleando la tecnología, estaremos haciéndolo desde un uso consciente y responsable de los conocimientos que hemos acumulado. Las partes que componen esta propuesta son: el objeto o finalidad de la invención, las aplicaciones y aparatos que han precedido este invento, la descripción detallada del funcionamiento y elementos que configuran el dispositivo, las reivindicaciones a través de las cuales se reclaman derechos sobre el intérprete digital, un breve resumen y un par de figuras que ilustran el proceso de interpretación.

DESCRIPCIÓN

Objeto de la invención

Crear un aparato y su método que convierta oralmente el mensaje emitido (incluyendo las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales) en una lengua a otra, de forma similar a como lo haría un intérprete humano. Este aparato podrá aprender nuevas expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales a través de su interacción con los usuarios vía internet. Su método podrá detectar expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales dentro del mensaje y convertirlas a su equivalente en la lengua objetivo.

Antecedentes

Los intérpretes digitales se han alejado de la labor que los intérpretes humanos realizan, la de convertir oralmente los mensajes emitidos en una lengua a otra diferente, por dos personas presentes en un lugar al mismo tiempo, para lograr que se comuniquen. Algunos de ellos incluyen pantallas o teclados mientras otros han favorecido la comunicación entre personas que no están ubicadas en un mismo lugar en determinado momento. Unos han desarrollado la tecnología necesaria para realizar interpretaciones simultáneas sin contemplar que una interpretación puede ser consecutiva (no simultánea). Otros se han aproximado al terreno emocional interpretando los mensajes con la misma entonación o voz de la lengua original.

En materia del aparato, el presente invento considera como antecedente a la aplicación *Google translate* para móviles por el uso de internet. Observando la necesidad de que un aparato intérprete digital lleve a cabo una función similar a la del aprendizaje humano continuo se pensó en el aparato que se describe y que podrá actualizarse de acuerdo a la interacción con los usuarios por internet.

En lo referente a la metodología se considera como antecedente a la patente JP7141364 A de ESPACENET por la interpretación de metáforas. Observando la necesidad de que los hablantes de cierta lengua puedan usar expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales en otra lengua se pensó en la metodología que se describe.

Descripción detallada de la invención

El aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales al que se refiere la presente invención permite la comunicación oral entre personas que hablan lenguas diferentes, presentes en un mismo lugar y tiempo. Dicho aparato (ver figuras 1 y 2) está integrado por un botón encender/apagar (1) que permitirá al usuario dar al aparato dichas instrucciones al presionarlo; un botón capturar en L1(2) que al ser presionado dará al microprocesador la instrucción de grabar el mensaje oral en lengua de origen L1 que se desea sea interpretado; un micrófono con filtro de ruido (3) a través del cual el usuario introducirá el mensaje oral en lengua de origen L1 que se desea interpretar sin ser contaminado por ruidos o voces ajenas a la del usuario; un microprocesador (4) que contendrá un sistema de reconocimiento de voz que hará posible la grabación del mensaje oral en lengua de origen L1 que se desea convertir y su almacenamiento temporal para ser procesada e interpretada digitalmente; un botón reproducir mensaje en L1 o L2 (5), que al ser presionado dará al microprocesador la instrucción de reproducir el mensaje capturado previamente en lengua de origen L1; bocinas (6) que permitirán al usuario escuchar el mensaje oral en lengua de origen L1 capturado para confirmar que es efectivamente el que se desea sea interpretado; un botón convertir de L1 a L2 (1) que dará al microprocesador la instrucción de transformar el mensaje oral en una lengua de origen L1 a un mensaje oral en lengua objetivo L2; microprocesador (3) que contendrá un traductor que funcionará sin conexión a internet, pero que podrá actualizarse por ese medio y a partir de la interacción previa con el usuario. Este microprocesador efectuará una traducción típica del mensaje en lengua de origen L1 y la analizará para detectar las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales y convertirlas a su equivalente en la lengua objetivo L2; el botón reproducir mensaje en L1 o L2 (5) dará al

microprocesador la instrucción de reproducir oralmente el mensaje convertido a la lengua objetivo L2; las bocinas (5) emitirán el mensaje oral en la lengua objetivo L2. El aparato podrá contar con 2 partes, una que interpretará mensajes orales de la lengua de origen L1 a la lengua objetivo L2 del usuario A y otra que interpretará de la lengua de origen L1 a la lengua objetivo L2 del usuario B (ver figuras 1 y 2) Por ejemplo, una parte del aparato interpretará un mensaje hablado en japonés (L1 para el hablante A) al inglés (L2 para el mismo hablante A); la otra parte del aparato interpretará un mensaje hablado en inglés (L1 para el hablante B) al japonés (L2 para el mismo hablante B). En todos los casos debe entenderse L1 como la lengua de origen del hablante y L2 como la lengua objetivo. Estas partes podrán comercializarse juntas o por separado. Se trata del mismo aparato empleado en el sentido contrario, para interpretar un mensaje oral en la lengua del usuario B a la lengua del usuario A.

La metodología que quiere protegerse abarca los siguientes pasos:

- A) El usuario enciende el aparato.
- B) El usuario captura un mensaje oral en lengua de origen L1. Este paso es posible gracias al uso de un filtro de ruido y de un programa de reconocimiento de voz.
- C) El usuario hace reproducir el mensaje en lengua de origen L1 para confirmar que su mensaje ha sido entendido correctamente.
- D) El mensaje en lengua de origen L1 es convertido típicamente con un traductor.

Después, se efectúa un análisis del mensaje convertido para detectar las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales y transformarlas a su equivalente en la lengua objetivo L2. Dicha transformación se logra gracias a las actualizaciones hechas desde internet en base a la interacción con los usuarios por esa misma vía. Una conexión a internet no es necesaria al momento de la interpretación.

- E) El usuario hace reproducir el mensaje interpretado en lengua objetivo L2.

Reivindicaciones

1. Aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales del tipo que está conformado básicamente por un micrófono con filtro de ruido, un microprocesador y bocinas. Este aparato se caracteriza por estar integrado por: un botón encender/apagar, un botón capturar mensaje en L1, un micrófono con filtro de ruido, un microprocesador, un botón reproducir mensaje en L1 ó L2, bocinas y un botón convertir de L1 a L2.

2. El aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales de acuerdo a la reivindicación 1, caracterizado porque el conjunto de botones permitirá al usuario darle instrucciones tales como capturar, confirmar, convertir y reproducir el mensaje.

3. El aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales de acuerdo a la reivindicación 1, caracterizado por contener un micrófono con filtro de ruido a través del cual el usuario introducirá el mensaje oral en lengua de origen L1 que se desea interpretar.

4. El aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales de acuerdo a la reivindicación 1, caracterizado por incluir un microprocesador que contendrá un sistema de reconocimiento de voz para grabar el mensaje de lengua de origen L1 y almacenarlo temporalmente; un traductor típico; y será capaz de efectuar un análisis de la conversión típica efectuada, detectar las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales y convertirlas al equivalente en la lengua objetivo L2 en base a las actualizaciones hechas en internet.

5. El aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales de acuerdo a la reivindicación 1, caracterizado por contener bocinas, que permitirán escuchar la confirmación del mensaje, así como el mensaje interpretado en la lengua objetivo L2.

6. El aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo las expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales de acuerdo a la reivindicación 1, caracterizado por contar con 2 partes, una que interpretará de la lengua de origen L1 a la lengua objetivo L2 del hablante A; y otra que interpretará de la lengua de origen L1 a la lengua objetivo L2 del hablante B. Estas partes podrán comercializarse juntas o por separado.

7. El método del aparato intérprete interactivo digital de idiomas incluyendo expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales del tipo que comprende los siguientes pasos: capturar un mensaje oral utilizando un filtro de ruido y un programa de reconocimiento de voz; efectuar una confirmación oral del mensaje original; traducir típicamente el mensaje original; analizar la traducción típica, detectar y convertir metáforas a su equivalente en la lengua objetivo L2; y emitir oralmente la interpretación en lengua objetivo L2. Dicho método se caracteriza por analizar la traducción típica, detectar y convertir expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales a su equivalente en lengua objetivo L2.

8. Método del aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales de acuerdo a la reivindicación 7, caracterizado por interactuar con el usuario real o potencial via internet con el objetivo de generar las actualizaciones necesarias para efectuar a el análisis, detección y conversión de expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales de acuerdo a las solicitudes del usuarios.

Resumen

Esta invención se refiere a un aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales y su método. El aparato comprende un conjunto de botones; un micrófono con filtro de ruido; un microprocesador con un programa de reconocimiento de voz, un traductor típico y capacidad de analizar, detectar y convertir expresiones idiomáticas, dichos

populares y locuciones adverbiales en base a actualizaciones generadas gracias a la interacción previa con los usuarios; y bocinas. El método incluye capturar un mensaje oral utilizando un filtro de ruido y un programa de reconocimiento de voz; efectuar una confirmación oral del mensaje original; traducir típicamente el mensaje original; analizar la traducción típica, detectar y convertir metáforas a su equivalente en la lengua objetivo L2; y emitir oralmente la interpretación en lengua objetivo L2.

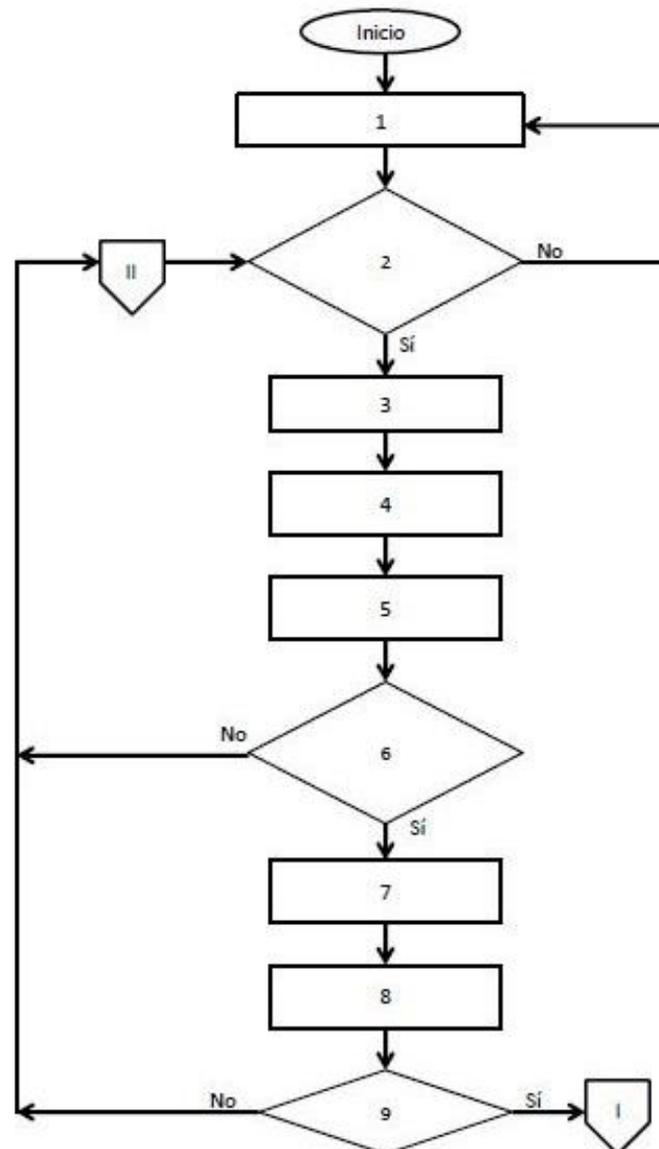


Figura 1. Primera parte del diagrama de flujo del aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales.

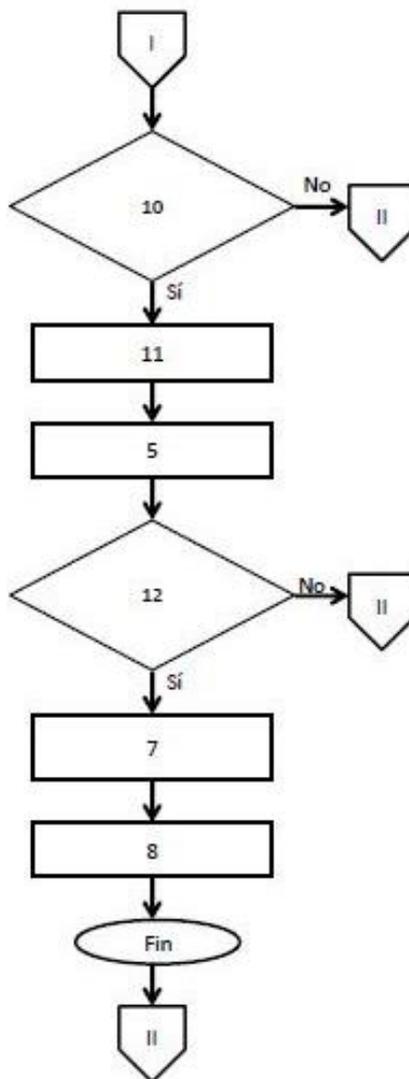


Figura 2. Segunda parte del diagrama de flujo del aparato intérprete digital interactivo de idiomas incluyendo expresiones idiomáticas, dichos populares y locuciones adverbiales.

Si analizamos nuestra vida cotidiana encontraremos cientos de estos elementos que configuran los espacios que habitamos y que son una especie de semilla que puede generar relaciones humanas capaces enriquecer el espacio. Aunque ciertamente, debemos reconocer que cualquier elemento, fortuito o concebido, que integra el espacio humano tiene en algún grado capacidad para enriquecerlo y al mismo tiempo para empobrecerlo. Los espacios son de alguna manera como las personas porque al igual que nosotros, todos tienen el potencial para empobrecer o enriquecer la experiencia del espacio humano desde uno de sus rasgos fundamentales, el social.

Debemos reconocer que la idea del aparato intérprete digital surgió mientras asistimos al taller “Yo emprendo” que nos exigió reunir las ideas dispersas que habíamos acumulado hasta febrero de 2013 y por poco más de 2 años. El resultado, mostrado en esta investigación, es un dispositivo que podrá ser fabricado, como decíamos, solamente estableciendo una empresa dedicada a la concepción y fabricación de aparatos intérpretes digitales. En el taller que mencionamos elaboramos un plan de negocios que guiará a la empresa. No hemos incluido todo el documento, pero mencionaremos a continuación algunos de los aspectos que consideramos más relevantes que fueron presentados al término del taller a la Secretaría de Economía de Guanajuato. Cabe destacar que la fabricación del prototipo se detuvo durante el proceso de redacción de este trabajo, pero será retomado en 2015.

ALTA DE EMPRESA

Nombre de la empresa. BAB

Descripción del negocio. Concepción y comercialización de aparatos intérpretes digitales

Ventajas competitivas:

Orientación al cliente. Una característica del BaB intérprete digital es su interactividad, su capacidad de actualizarse con expresiones propuestas o votadas por los usuarios en el sitio web del aparato.

Innovación. El BaB intérprete digital es capaz de convertir las expresiones dichas en una lengua a su equivalente en otra, lo anterior en base a actualizaciones hechas por internet previa interacción con el público.

INICIANDO PLAN DE NEGOCIOS

Misión. BaB es una empresa dedicada a concebir y comercializar aparatos intérpretes digitales que hagan posible la comunicación oral entre hablantes de lenguas diferentes.

Visión. Posicionarse en el mercado nacional como una empresa líder en concepción y comercialización de aparatos y estrategias que permitan la comunicación entre personas de lenguas diferentes.

Objetivos a corto plazo. Construir el prototipo del intérprete con la colaboración del ingeniero en sistemas.

Objetivos a mediano plazo.

Generar una cartera de clientes.

Establecer acuerdos con empresas maquiladoras para la producción en serie del aparato de acuerdo a los pedidos establecidos previamente.

Comercializar por primera vez un aparato intérprete digital en México.

Objetivos a largo plazo.

Comercializar el BAB intérprete digital en diferentes puntos de México

Establecer un canal de distribución (fabricante-mayorista-detallista)

Extender la línea de marca

Hemos incluido en este anexo una propuesta personal que hemos contextualizado en la categoría de *arte de la experiencia del espacio humano* que aborda el uso irreflexivo de la tecnología como origen de un empobrecimiento de la experiencia del espacio humano. Si bien la idea que hemos presentado, que consiste en el diseño y fabricación de un aparato intérprete digital, tradicionalmente puede ser concebida con dificultad como una obra de arte, cabe resaltar que dicha propuesta, análogamente al pensamiento de Bourriaud que expusimos en el capítulo tres, no posee un estilo o iconografía particular que la vincule al resto de las obras de *arte de la experiencia del espacio humano* elaboradas en México en los últimos años (1997 -

2013). Por supuesto, esto no quiere decir que un planteamiento de cualquier índole puede ser considerado *arte de la experiencia del espacio humano* sino, reiteramos de acuerdo a lo establecido, aquellos esfuerzos cuyo objetivo es abordar o tomar como elemento de configuración a la experiencia del espacio humano para reflexionar sobre ella. Así, deseamos apelar al carácter estético de nuestra propuesta desde una voluntad que va más allá de facilitar la comunicación entre personas que hablan lenguas diferentes, que está interesada en contribuir a la recuperación de la experiencia del espacio generada por el uso no meditado de la tecnología y sobre todo en generar una reflexión sobre la manera en que la experiencia del espacio humano puede resultar empobrecida o enriquecida por las relaciones humanas.