

LUGARES QUE TODOS FRECUENTAMOS

Yubar Deibi Portilla Benítez

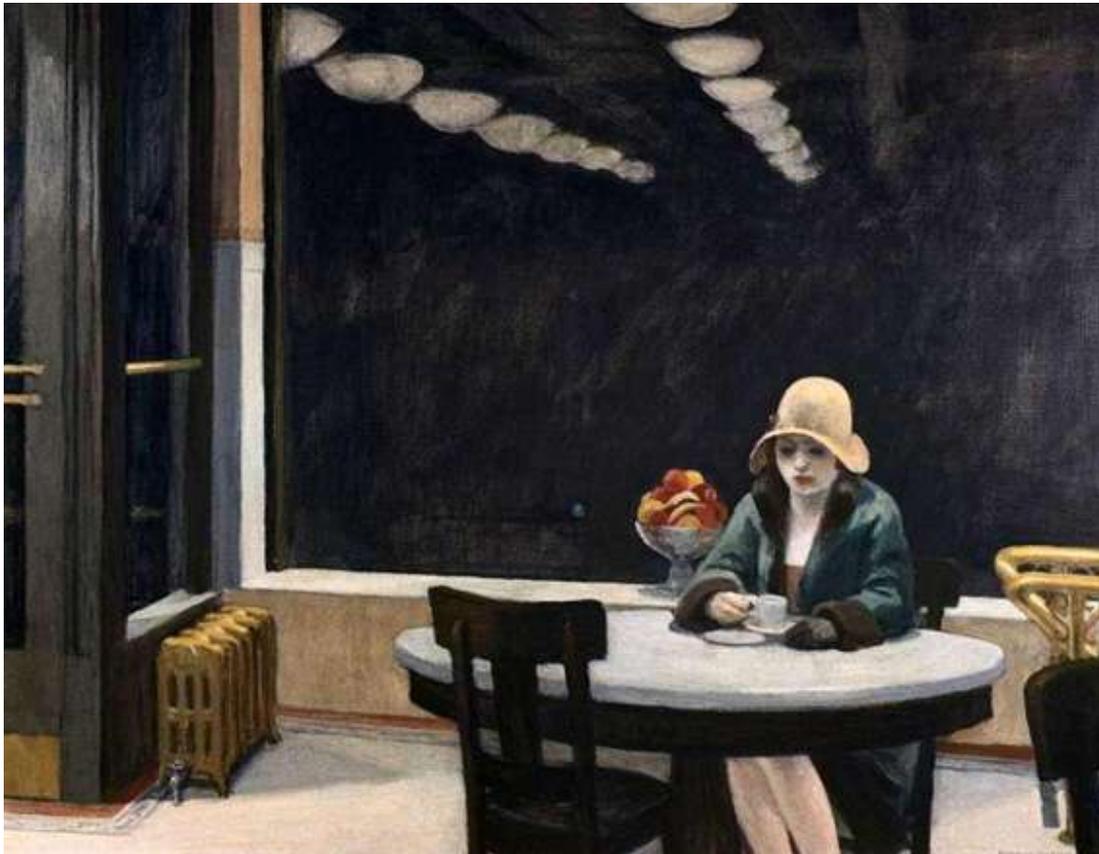


Figura 1. Automat, fotografía: Hopper, E., Automat, 1927.

LA INTIMA SOLEDAD ESTÁ EN LA MULTITUD

Las imágenes de los espacios creados por Edward Hopper se convierten en una referencia importante. La idea de lo público y lo privado que en ellas reside son una proyección del pasado que, de laguna forma, retorna. Sin embargo, este retorno no va al mismo punto, siempre cambia, tiene similitudes y diferencias; hace posibles conexiones con la idea de supuestos, así podemos crear estereotipos, pero no son lo mismo. La cervecería Luna Park, El bar de Doña Ceci y El Café Pasaje son espacios distintos, diversos, pero con algunas convergencias sociales y estéticas. Al igual que la obra de Hopper, estos lugares recrean la idea de lo público y lo privado, de la unión y la soledad, de la tristeza y la alegría; son puntos íntimos en la geopolítica constructora del sujeto.

Estos puntos crean espacios límites, desde las propias ideologías de su ser y, como proyecta su relación social, es algo que está dominado por el tiempo lo que posteriormente denominamos memoria. Este proceso crea demarcaciones que también rompen fronteras; son lugares dialécticos que asumen unas posturas relativistas subjetivas porque cada mesa, cada silla o cada rincón se convierten en una galaxia de significaciones y contenedor de memorias.

Pensar la idea de esperar para retratar el tiempo es un oficio que ha buscado ser traducido por diversos métodos o lenguajes. Retratar el pasado es una tarea de los espacios como los cafés, cervecerías o tabernas realizan

de forma recurrente. Sin embargo, este tipo de registros se convierten en pasajes efímeros, mediados por la memoria humana. No obstante, la idea de captar estas memorias, se convierte en un eje primordial en la historia reciente de los lugares que han marcado historia dentro una cotidianidad. Giuseppe Gatti (2010) observa los personajes ilustrados por Edward Hopper, en la relación de la espera como un acto de memoria y melancolía.

(...) Recuperación sin nostalgia del pasado: una “forma de espera”, por un lado, en cuanto construcción ideada para inmovilizar el tiempo y detenerse en la observación de los detalles; una “recuperación del pasado”, por otro, en cuanto escritura que rescata fragmentos de vivencias pasadas sin que la melancolía originada por el recuerdo de una dicha perdida inunde la trama. (Gatti, 2010)



Figura 2. Café Pasaje, fotografía: García, O., 2019.

Estos espacios reúnen diferentes miradas políticas y estéticas en lugares donde las prácticas sociales son frecuentes. Dichas prácticas entendidas como la dinámica del sujeto con su entorno, es decir, aquello se manifiesta (público), pero con alto grado de individual o de cónclave, resignificando lo público en estos espacios de reuniones¹, sea de manera colectiva o individual.

La pintura de Hopper crea una reflexión en torno a los espacios como cafés, tabernas o cervecerías en relación con los conceptos de memorias colectivas y memorias individuales. Estos lugares se nutren de lo individual. En la Figura 1, de alguna forma, se percibe la idea de Hopper: la soledad de los espacios públicos. Algunos buscan estos espacios como forma de diversión íntima a través de la lectura, otros, así estén reunidos con amigos o colegas, viajan en sus pensamientos y otros buscan en los dispositivos electrónicos una ventana a la vida virtual, la cual tiene diversas características de entretenimiento privado. Se mantiene un lenguaje similar con la pintura de Hopper, la soledad como sinónimo de los lugares públicos. Esto nos hace preguntar qué tan importante es el proceso de solemnidad del sujeto dentro de las sociedades actuales, mediadas por los dispositivos.

La singularidad crea discursos generales. La soledad de estos lugares tan concurridos llama la atención desde la imagen. Esto es, cómo las imágenes dialogan con términos comunes en relación con la historia, en relación con el yo, como proceso dinámico de la especie. Posteriormente estas experiencias subjetivas se tornan en experiencias universales; crean imágenes desde lo subjetivo de un pasado común, en traducidas memorias históricas que se interpretan pluralmente.

¹ El espacio público muerto es una razón, la más concreta, para que las gentes busquen en el terreno íntimo lo que se les ha negado en un plano ajeno. El aislamiento en media de la visibilidad pública y la enfatización de las transacciones psicológicas mutuamente (Sennett, 1979, p. 25).

Joel Candeu (2006) formula que este tipo de actos son realizados por gente viva que experimenta el lugar, donde los sentimientos son vagos. Además, se formula como una tarea compleja porque pensar la cotidianidad hace que se perciban vacíos. Por lo anterior, es de vital importancia alimentarse de varias fuentes, de esa forma: “La ‘memoria histórica’, que sería una memoria prestada, aprendida, escrita, pragmática, larga y unificada y la ‘memoria colectiva’ que, por el contrario, sería una memoria producida, vivida, oral, normativa, corta y plural” (Candau, 2006, p. 57).

Las narrativas que se desarrollan en las pinturas de Hopper, y en las imágenes de solemnidad del Café Pasaje, crean la analogía de la cantidad de lunas que existen en el cielo, porque cada sujeto que ve la misma, pero observa y presiente una distinta. La relación de lo público y lo privado en estos espacios es un acto común, cotidiano; no podemos recordar fácilmente las personas que nos rodeaban, a menos que sean amigos o colegas. La denominación de estos territorios como centros privados que reciben público, de alguna forma, crea una paradoja; son lugares donde la diversión (o pasar el tiempo) no se define por un grupo o la individualidad: son espacios que transitan entre lo íntimo y la multitud que, de cierta manera, se consideran territorios que generan micro universos de lo privado. Lo anterior, debido a que este estado es inherente al ser humano, nunca nos podemos alejar de nuestro ser, el sentimiento de lo existencial acude de manera periódica. La imagen de la soledad en el Café Pasaje (Figura 2) y en la obra de Hopper (Figura 1) nos invita a comprender que la reunión de lo público-privado es un fenómeno intrínseco del ser.

Es cierto que Hopper busca también el “extrañamiento” en escenas cotidianas, pero en sus cuadros aparecen personas solitarias mirando a través de las ventanas hacia un cielo azul y vacío, o sentadas por la noche en una oficina gris o en la mesa de un bar, y estas personas quedan “substanciadas” en figuraciones del “Angst existencial moderno”, marcado por la soledad y la incapacidad para comunicarse. (Žižek, 2006, p. 167).

Se presenta a manera de revelación la obra *Automat* de Hopper (1927). Allí la soledad hace presencia de forma imponente. Este sentimiento se siente dentro del Café Pasaje, porque son lugares llenos de historia, de nostalgia por el tiempo, las personas y las situaciones que nunca más van a estar. Sin embargo, los cuadros de Hopper funcionan como un sistema simbólico que los vincula con los lugares comunes, aquellos que son representados sin estar en la figuración. Estos espacios de paso, como los cafés o las cervecerías, por lo general acogen la solemnidad; se puede estar esperando a alguien, pasando el tiempo del mediodía con el aroma de un café, o como fórmula de evitar sus lugares propios; son espacios que no los identifica, así como simplemente querer estar en un lugar donde el contacto con el otro es constante y a la vez mínimo.

De alguna forma se crea una paradoja, es decir, estar en un lugar público evitando el contacto con los demás. Los seres racionales abstraemos el espacio en donde estamos, convivimos en ensoñaciones que hacen más placentera la experiencia de vivir y convivir, alejándonos de lo algunos amantes de la ciencia ficción denominarían “la matrix”. Reorganizamos el mundo, porque lo lógico en ocasiones no es demasiado obvio. Buscar tranquilidad en medio de un espacio concurrido hace que el silencio no sea parte de la concentración. Por el contrario, podemos tener docenas de imágenes frente de nuestros ojos y tener la virtud de clasificar lo que vemos. Estos procesos son artilugios de nuestra mente, la cual proyecta algunos de nuestros deseos en los espacios más públicos.

En este sentido, se podría asegurar que en algunos momentos todos hemos pensado o realizado este tipo de abstracción o reinterpretación de la realidad física que nos rodea. Buscar en medio del caos la calma, proyectar los deseos más oscuros sin necesidad de presentarlos a los demás o erigir discursos heroicos, los cuales nos haga merecedores de un reconocimiento casi divino. También dejar en entredicho a nuestros monstruos, como poder hablar con la hermosa chica que está en la mesa del frente; soñamos que podemos apasionar solo con una mirada, pensar que en medio de

una pelea en el lugar haremos justicia por nuestra destreza física. Esto, sin duda, tiene una especie de convergencia con el pensamiento del Quijote, el cual se abstraía creando sus propios escenarios y narrativas, algo similar con la solemnidad que recorre los cafés y tabernas.

La realidad es transformada desde la mente del caballero, siendo luego proyectada hacia el mundo exterior, imponiendo una visión del mismo, que no se condice con aquello que el personaje percibe. Es justamente porque lo que percibe no se condice con lo que imagina, que debe salir a instaurar una realidad, ya que si el personaje no fuese consciente de esa discrepancia, no necesitaría “resucitar” ninguna edad de oro, puesto que el mundo a su alrededor le parecería acorde a sus fantasías. (Schamun, S.F)

La obra de Hopper nos propone que el mundo cambia en aspectos de las relaciones sociales, cada vez se enfría. Antes las tecnicidades funcionaban de otra manera, por ejemplo, en la época de inicios del siglo XX, cuando el hábito hacia la lectura tomaba más auge, se tornaba en un peligro; la lectura distraía y aislaba al sujeto de su entorno físico real. Dicho argumento se puede leer en las Figuras 1 y 2 las cuales abstraen al sujeto por medio de la ensoñación de la lectura, una metafísica y la otra física.

Por otro lado, las tecnicidades cambian. En la actualidad, las personas están rodeadas por un grupo de personas que pueden ser familiares, amigos o compañeros de trabajo; están aislados del mundo físico y se trasladan a campos virtuales que causan una interacción fría en términos de cercanía física, pero agradable en formatos de alter egos. La obra de Hopper trasciende el tiempo, se torna contemporánea, presentándose como una imagen-problema de los campos públicos o privados. Hopper pintaba sin pretenderlo con una diestra composición fotográfica.

LA INTIMIDAD PÚBLICA DE LOS BAÑOS



Figura 3. Lavabo y espejo, Fuente: fotografía, A., "Lavabo y espejo", 1967.



Figura 4. Detalle, interior del baño, fotografía: Rincón y Chávez, 2018.

En este proyecto, los baños son uno de los objeto de estudio por ser espacios comunes que configuran aspectos etnográficos que convergen en las disciplinas gráficas, estéticas e interpretativas. Establecen vínculos estructuralistas como un ejercicio de articulación de conceptos clave, como lo es el sujeto, lo íntimo, lo notorio, la libertad y la creación gráfica como acto político. Estos constituyen elementos éticos y morales dentro de una sociedad; además, desde los puntos de vista lo público y lo privado, configuran lugares de cavilación de yo como sujeto simbólico.

Cuando una sociedad moviliza estos sentimientos, cuando reduce el carácter objetivo de la acción y aumenta la importancia de los estados sentimentales subjetivos de los actores, estos problemas de auto justificación accederán a un primer plano a través de un "acto simbólico". La transacción que ahora se produce entre el interés público y el privado, merced a la movilización de estas obsesivas. Cuestiones acerca de la legitimidad del yo, ha reavivado los elementos más corrosivos de la ética protestante dentro de una cultura que ya no es religiosa ni está convencida de que la riqueza material sea una forma de capital moral. (Sennett, 1978, p. 21)

Lo simbólico posiblemente inicia en la transformación del sujeto como objeto² noticioso de su pensamiento. La metamorfosis entre su característica notaria (público) sufre variaciones en el plano de lo privado; causa que de él emerjan distintos tributos que posiblemente son potenciados por la solemnidad (como su posición política, sus deseos carnales o la retórica a la vida), apresados en la cotidianidad de la vida, dentro de los sistemas colectivos.

² Frente al conocimiento que se tiene de los objetos, de los cuales puede uno muy bien ser consciente sin que se den aquellos estados de conciencia: se es consciente de ellos como objetos, en tanto que cosas del propio mundo, sin ser consciente de uno mismo como objeto o, lo que es lo mismo, como una cosa en el mundo. A la conciencia consciente de sí misma -y no hay de otra clase para Sartre- la designa "para sí" (*pour-soi*), una conciencia inmediata de sí mismo como sujeto, e inmediatamente consciente de no ser uno de los objetos de los que es consciente. Así definida, nada en la estructura interna del *pour-soi* le permitiría llegar a concebirse como un objeto, puesto que pertenece a un orden ontológico radicalmente distinto de los meros objetos. (Danto, 2002, p. 33)

El yo de cada persona se ha transformado en su carga principal; conocerse a mismo constituye un fin, en lugar de ser un medio para conocer el mundo. Y precisamente porque estamos tan auto absorbido se nos hace extremadamente difícil llegar a un principio privado u ofrecer cualquier valoración clara a nosotros mismos o a los demás acerca de la naturaleza de nuestras personalidades. La razón radica en que, cuanto más privada es la psique, menor es su estimulación y más difícil para nosotros sentir o expresar los sentimientos. (Sennett, 1978: 12)

Lo íntimo, que acontece en estos lugares, ha sido un foco de atención en las diferentes áreas como la literatura. Los ejemplos de Erasmo de Rotterdam (1446-1536) con la obra *La civilidad pueril y honesta* (1530) funcionaron como un elemento en la formación del sujeto en relación con lo común y lo privado. La obra es un documento clásico que presentaba una serie de indicaciones sobre la forma adecuada de comportarse en espacios públicos y privados; entendida como el buen manejo en la presentación personal en relación con los espacios como la sala, una visita o el cuarto de baño. Además, se ocupaba de los procesos intestinales naturales de cuerpo³.

Universales, las reglas de la civilidad erasmiana lo son porque se apoyan en un principio ético: la apariencia es, en cada hombre, el signo del ser, y el comportamiento el seguro indicio de las cualidades del alma y del espíritu. El buen natural, las virtudes y la inteligencia sólo podrían traducirse de una forma, sensible tanto en las posturas como en el vestido, tanto con las conductas como en las palabras. Todos los capítulos de la *Civilité puérile* están basados en esa

³ "Cuarto de baño" y las funciones corporales nos advierte que "es descortés saludar a alguien mientras esté orinando o defecando", sobre soltar ventosidades recomienda que se "disimule con una tos el estruendo explosivo... Sígase la ley de sustituir los pedos por toses" (...) "Si pasas junto a una persona que se esté aliviando, debes hacer como si no la hubieras visto." Y un periódico francés de la época aporta una visión de la magnitud del problema sanitario: "París es un lugar odioso. Las calles huelen tan mal que no es posible salir... La multitud de personas en la calle produce un hedor tan detestable que no puede soportarse". El problema de los desechos se solucionaba mediante el orinal. Sin medios de evacuación de residuos en las viviendas corrientes, el contenido de tales recipientes era arrojado a menudo en plena calle. Numerosos grabados de este período ilustran los peligros de caminar bajo las ventanas altas de las casas a horas avanzadas de la noche, el momento preferido para vaciar orinales. Este peligro, así como los arroyos de la calle, permanentemente repletos de suciedad, bien pudieron instituir la costumbre de acompañar un caballero a una dama por el centro de la calzada, lejos de la porquería. (Can Fusté, s.f.)

equivalencia entre lo visible y lo invisible, lo exterior y lo íntimo, lo social y lo individual. Las posiciones del cuerpo, los rasgos de la cara, las conductas en la iglesia, en la mesa, en el juego, en sociedad, la ropa misma, que es “en cierta forma el cuerpo del cuerpo y da una idea de las disposiciones del alma”, no están regulados solamente, por tanto, por las exigencias de la vida de relaciones -lo cual podría justificar la existencia de códigos propios de cada medio-, sino que tienen un valor moral que las hace ser consideradas por Erasmo desde una perspectiva antropológica y no social. (CHARTIER, 1994, p. 254)

En la obra de Peter Handke, con su libro *Ensayo sobre un lugar silencioso*⁴ (2015), existen algunas preocupaciones por el cuarto de baño, el lugar silencioso, en relación con el aislamiento, la memoria y los territorios que podríamos considerar como no lugares⁵. Esta obra retoma el espacio baño como un espacio de introspección del sujeto, el cual se enfrenta a sus pensamientos, anhelos y actos de memoria en relación con lo privado, llevándonos a pensar que este espacio se convierte en una especie de oráculo moderno. En un fragmento de la obra de Handke:

FUE EN EL UMBRAL entre la infancia y la adolescencia cuando el Lugar Silencioso empezó a significar algo para mí, algo más allá de lo acostumbrado y habitual. Cuando hoy, aquí, junto a mi mesa de trabajo, tan lejos de las regiones de la infancia como de la infancia misma, quiero evocar los váteres de después de la Segunda Guerra Mundial, en Berlín Este, en Niederschönhausen, luego en Pankow, y luego el retrete de la casa de mi abuelo, una casa de campesinos, al sur de Carintia, sólo me vienen a la mente unas cuantas imágenes —de la gran ciudad ni una—, y además, y sobre todo, yo no existo en ellas, ni como niño ni como ser humano; en ellas falta un yo, o falta yo mismo; estas imágenes carecen de ser. (Handke, 2015, p. 6)

⁴ El lugar silencioso al que se refiere Peter Handke es el cuarto de baño. Medita sobre esos lugares, alejados de las masas y el ruido, de los que Handke ha descubierto a lo largo de su vida que tienen un carácter protector; además de animar a la reflexión, sin importar el lugar o continente en el que se hallen. (Handke, 2015)

⁵ “La hipótesis aquí defendida es que la sobre modernidad 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: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de lugares ‘de memoria’, ocupan allí un lugar circunscripto y específico.” (Augé, 1992, p. 44)

Sin embargo, esta relación entre lo público y lo privado en el espacio del cuarto de baño nos conduce a dos (2) direcciones con resultados distintos en lo referente a su comunicación. La primera, el baño propio, imagen que puede aludir a la obra de Antonio López, *Lavabo y espejo* (1967) (Figura 3); presenta la imagen ortodoxa de un baño privado, entendido como un espacio de hogar; lleva a pensar en esta idea por su nivel de pureza y de orden. La segunda es un detalle de una de las puertas de los baños del Bar de Doña Ceci, totalmente intervenido con diversos mensajes que posiblemente pueden ir desde memorias de amor o enfrentamientos sobre un gusto futbolero.

Posiblemente, el baño de cada casa es el lugar más impecable porque se comparte un tipo de experiencia consigo mismo. La obra de Antonio López es un ejemplo de la singularidad, factiblemente, uno de los lugares más íntimos que el ser moderno habita. En él se plasma la desnudez del sujeto, un estado del hombre indefenso; además, los parámetros y estereotipos del mundo occidental hacen sus cuestionamientos, mediados por un espejo.

A través del espejo, ese objeto mágico que refleja su entorno de forma inmediata, el ser mantiene diálogos permanentes; distorsiona de forma poco común sus rostros, para cada vez reconocerse; porque sabemos que nosotros somos la imagen que proyecta este fantástico objeto, sin embargo, siempre queda la duda de si somos realmente ese que se nos presenta. Con este objeto elevamos nuestra moral y autoestima; gracias a él hacemos monólogos de enamoramiento, enfrentamos a los sujetos que tememos y hasta nos convertimos en estrellas de la canción.

Por lo anterior, la representación que hace López (Figura 3) nos traslada a la intimidad, a los momentos efímeros que solo nosotros mismos reconocemos con la memoria privada. Vernos al espejo es un acto íntimo, evaluamos lo que vemos algunas veces de forma siniestra, con una crítica sin remordimientos y muchas veces no nos gusta lo que vemos, no obstante, sabemos que esta imagen siempre va a estar presente al igual que nuestra

sombra. Esta idea del reflejo vista por Husserl se puede entender a través del objeto-imagen del reflejo que, por lo general, altera la relación consciente del sujeto que se enfrenta a él.

¿Qué nos dice este ejemplo sobre el objeto-imagen reflejo especular? En primera instancia, podría objetarse que algo nos obliga a distinguirlo de la consciencia de imagen. Mientras en ésta la contemplación suele ser desinteresada, el uso del espejo descrito da cuenta de un interés práctico. Sin embargo, podemos descartar esta oposición señalando que el ejemplo da cuenta de una relación de dependencia entre el objeto imagen y el sujeto que se mantiene al margen del fin que el espectador tenga ante el espejo. Ahora bien, mantengamos en mente esta indicación. ¿Es la dependencia entre objeto-imagen y sujeto un carácter que afecte esencialmente la experiencia especular, de manera tal que no pueda clasificarse en el ámbito de la consciencia de imagen? (Sandoval, 2017)

Por otra parte, la imagen del bar de Doña Ceci (Figura 4) nos indica otro tipo de intimidad y de reflejo. En este espacio, tan común en lugares público-privados, la intimidad es un acto común, por las razones propias y fisiológicas del ser que deben compartir este espacio. Pero la intimidad, en algunas ocasiones, sufre una relación comunicativa en lo referido a dejar huella, propia del lenguaje del grafiti en sus inicios, donde la clandestinidad era un eje transversal en la configuración de la imagen-palabra que se convertía en un acto político; así, evocaba su descontento con alguna parte de la sociedad por medio de la imagen. Sin embargo, esta relación comunicativa incógnita ha sufrido cambios fundamentales en las expresiones del grafiti y la ciudad, no obstante, esta relación emerge en lugares público-privados como los baños, los cuales son lienzos prestos para ser intervenidos. De esta manera causa un homenaje al proceso clandestino de la comunicación proveniente de lo urbano.

ALGUNAS REPRESENTACIONES DEL BAÑO Y LAS ARTES



Figura 5. Fountain, fotografía: Duchamp, M., "Fountain", 1917.



Figura 6. Detalle baño cervecería Luna Park, fotografía: Chávez, W., 2018.

El silencio, la soledad y la abstracción se reúnen en los lugares comunes. Antes de las actuales tecnicidades, las experiencias en los baños, sin duda, eran distintas. Intentar hacer una conexión amable con el lugar posiblemente era un primer paso; pensar en el momento de secreción se convertía en un acto contemplativo, recordando la escultura de Auguste Rodin, *El Pensador* (1904). En este sentido, hace que la imagen se convirtiera en una analogía popular de la solemnidad, del estar solitario y reflexivo, dentro de un espacio común; espacio que en la cervecería Luna Park (Figura 6), realmente es común pues solamente se encuentra un baño público-privado.

Ahora bien, retomando *El Pensador* de Rodin, de alguna forma esta imagen se ha convertido en un paradigma social popular; algunas personas utilizan el gesto de la escultura para indicar sus necesidades fisiológicas. Sin embargo, la secreción es calificando como otro acto de cualquier entidad viva, no obstante, no tendría la misma interpretación en la actualidad con los humanos. La posición del pensador escultórico, estaría distraída o mediada por un dispositivo móvil, a pesar de esto, el inodoro se convierte en un código de la escultura de Rodin.

Desde hace mucho tiempo el orinal dejó de observarse como una simple pieza utilitaria de los sanitarios; sobre este objeto se reúne una de las transformaciones más importantes en la forma de crear obras de arte, de objetos a espacios comunes. De esta manera, la modernidad trae consigo una relación distinta de su entorno, por más privado o público que sea el ambiente, está mediado por los objetos industriales y seriales.

Por otro lado, de manera retórica, las artes establecen conexiones con la relación de lo común; se puede observar en la obra de Marcel Duchamp *Fountain* (la fuente) de 1917 (Figura 5), con la cual abre un nuevo paradigma en la creación artística (*ready mades*⁶). Duchamp utiliza un orinal como

⁶ Como ejemplo de este poder de transfiguración que pueden experimentar los objetos más vulgares cuando se les presenta en auténticas obras de arte, a pesar de seguir siendo objetos absolutamente vulgares, como sucede con la pipa o los urinarios de Duchamp. (Astrolabio, 2011)

apología con la inutilidad del arte, pero hace referencia a un objeto propio del lugar; así, reconfigura su objetividad con el cambio de espacio, saliendo de lo privado a lo público.

Además, la obra tiene un paralelo con la gráfica explorada en este libro. De alguna forma, el grafiti interviene como acto vandálico para el modelo ortodoxo de las artes de la segunda década del siglo XX. El objeto (orinal) está marcado con pintura al lado inferior derecho, con una especie de Tag (firma) en la cual se puede leer el siguiente enunciado "R. Mutt, 1918"⁷. Esta grafía nos hace recordar del lugar de donde viene el objeto, un lugar público (bar, restaurante, biblioteca, escuela, etc) donde el sujeto encuentra un espacio privado y puede expresar su pensamiento por medio de un proceso íntimo político. Este nuevo pensamiento artístico, encarnado en un objeto de consumo, abre la posibilidad de nuevas interpretaciones de la imagen y su contexto.

Objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales, objetos ready-made, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móviles." A finales de los sesenta –con la irrupción del arte conceptual– cambiaron además las relaciones de la crítica respecto de la obra de arte. Uno de los elementos clave en este periodo fue el acercamiento de roles de críticos y artistas, muchos de los cuales empezaron a teorizar y analizar sus propios trabajos, elaborando algunos de los textos esenciales sobre Arte Conceptual. (Vásquez, 2013)

⁷ Junto a su amigo y mecenas Walter Arensberg (1878-1954) y Joseph Stella (1877-1946) artista y también amigo de Duchamp, compran un urinario de porcelana blanca en el 118 de la Quinta Avenida, un almacén de fontanería llamado J. L. Mott. Duchamp lo cargó hasta su taller y lo tituló como Fuente. Una vez que el urinario firmado por R. Mutt fue entregado junto con el sobre que tenía los seis dólares requeridos (uno para hacerse miembro y otros cinco por la inscripción de la obra en la muestra) la sensación de consternación y rechazo se dejó sentir en los co-directores, exceptuando a Duchamp, su autor encubierto, y a Walter Arensberg (1878-1954), quien también conocía la procedencia de la Fuente. Ambos la defendieron apasionadamente, argumentando que el "Sr. Mutt" había cumplido con pagar la cuota de inscripción y que el espíritu de la Sociedad de Artistas Independientes debía apuntar a principios nuevos, que fueran en contra del *establishment* artístico a la voz autoritaria de la Academia. (Duchamp, 2015)

El orinal y el inodoro establecen conexiones directas con el sujeto anónimo. El usuario crea incertidumbres frente de él, no físicas, todo lo contrario, existenciales; así como Duchamp creo una serie de cuestionamientos alrededor de la forma de concebir el arte y sus modelos de reproducción. Sin embargo, el sujeto que se enfrenta a estos objetos, cuántas veces ha de-construido su entorno, su labor, su fe; haciendo de estos objetos una especie de confesionarios metafísicos, que construyen dilemas, que pocas veces son conocidos. No obstante, el primero (Figura 5) obedece a la apariencia masculina y el segundo (Figura 6) se configura como un objeto híbrido. De la misma forma que en la cervecería luna Park, el lugar se transforma, crea una serie de hibridaciones instantáneas, simulado una obra de arte, la cual se completa con la mediación del sujeto que la contempla, en este caso, el que la utiliza.



Figura 7. Mujer en el baño, fotografía: Liechtenstein, R., 1963.

En la obra de Roy Liechtenstein *Mujer en el baño*⁸ (1963) (Figura 7) crea un retrato bajo el estilo del cómic que se enmarca en la vanguardia de Pop art. Presenta una imagen publicitaria del espacio, característica de esta vanguardia, apoyada sobre el imaginario de los iconos de la cultura popular. En la imagen se puede apreciar las características de la publicidad, una mujer en la tina espumosa, maquillada⁹ (correctamente los ojos y sus labios), evitando la idea de lo íntimo que corresponde ducharse.

En este caso la ducha se convierte en un espacio aún más privado, fraterno como el hogar o específicos como un hotel; difícilmente se encuentra o se realiza esta acción en un espacio público-privado (bares, restaurantes, cines, etc.). Sin embargo, a partir de la relación con los baños y el de Luna Park, funcionan como centros de belleza; objetos como el espejo nos proporcionan instantes de narcisismo, ver lo que los demás ven, pero que sin embargo, nosotros no percibimos, nuestro rostro.

Los baños funcionan como lugares para la belleza porque, por lo general, son espacios íntimos en el cual la belleza y el cuidado se asocian. En el momento de ducharse, el cuerpo generalmente no lleva ningún artefacto, no obstante, en la representación de Liechtenstein utiliza la visión publicitaria propia de la época; el concepto de la mujer modelo, donde todo está bajo de control desde la estética y el orden.

Entonces, la noción de baño se presenta a manera de índice, porque se reconoce en los azulejos y la espuma jabonosa en la mujer pero, en este caso, el espacio no constituye un ejercicio dinámico en la construcción de la imagen. Así, se convierte en un escenario donde lo público domina el ejercicio

⁸ *Mujer en el baño* es inspirada en alguna secuencia sacada de un folletín amoroso. Está pintada con un cromatismo elemental de colores primarios, azul, amarillo y rojo, aplicados con los característicos puntos benday. La visión del rostro y las manos de la mujer en el agua, con los perfiles delimitados por unas gruesas líneas negras sobre un fondo blanco, destacan sobre la estática geometría de la pared de azulejos del fondo. (Museo Thyssen, s.f.)

⁹ Los cosméticos ocultaban el rostro. (Sennett, 1978, p. 235)

de lo privado; un tipo de temor de la publicidad a los espacios íntimos, una especie de claustrofobia de lo privado, la relación ortodoxa entre lo ético y la moral.

La negativa a tratar con, absorber y explotar la realidad exterior a la escala parroquial es en un sentido un deseo humano universal, un simple temor a lo desconocido. El sentimiento de la comunidad formado merced a compartir los impulsos desempeña el rol particular de reforzar el temor a lo desconocido, convirtiendo a la claustrofobia en un principio ético. (Sennett, 1978, p. 382)



Figura 8. Bañista de Valpinçon, fotografía: Dominique, J., 1808.

Lo íntimo se puede percibir en la pintura neoclásica *Bañista de Valpinçon* de Jean Auguste Dominique Ingres (1808) (Figura 8) en la cual entra en la intimidad del espacio específico del orden de lo privado y en la subjetividad de ser, percibiendo la moralidad de la época. El espacio realmente no es el cuarto de baño, es una habitación que retrata el momento previo o posterior de la ducha; el gorro para proteger el cabello lo indica de alguna manera, pero el cual no se identifica con exactitud el momento.

El cuerpo de la mujer capta la atención en la composición, utiliza aproximadamente tres (3) partes de la tela, genera un detalle de la sutileza y sensualidad del cuerpo de la mujer, objeto característico en las composiciones de Ingres. Además, genera una cierta pérdida de la concepción del espacio el cual puede confundir con el título, indicando que es una bañista, pero en la intimidad de su cuarto. Entonces, se podría pensar que, de alguna forma, los baños se convierten en habitaciones fantasmales de lo íntimo, esto es, lo privado dentro del concepto de lo público, ejemplo de lo anterior es Luna Park.

Por otra parte, la idea de la desnudez está asociada a lo íntimo, por eso el baño (o la habitación) se convierte en un objeto intrínseco de la libertad; aquella expresada en privado, de lo contrario, se convertía en actos pecaminosos (moralmente hablando). En el baño de Luna Park, convergen lo que se puede denominar en la actualidad como géneros; hace que sea un espacio democrático, que establece reglas y límites físicos e ideológicos; además, es apoyado por la imagen alusiva de ser únicamente para la secreción de orina.

Sin embargo, al igual que en los otros espacios designados para estas acciones, la intimidad (entendida como la desnudez del cuerpo) se hace presente; propicia el ritual del cuerpo como una entidad público-privada. No obstante, el cuerpo femenino cultural y físicamente se riñe a prototipos establecidos, hace que su relación con este tipo de lugares sea diferente a la del hombre. La imagen de la mujer ha sido configurada dentro de otros

estereotipos éticos, morales y políticos durante la historia, que aún son reproducidas por algunos sectores de la sociedad. Por lo anterior, la imagen de la mujer, en relación con la representación de lo público, incomoda o se clasifica; el acto de orinar en el espacio público está mal para cualquier género, pero moralmente no se le es permitido a la mujer quien generalmente debe acudir al cuarto de baño, como un acto íntimo.

Saliendo en público, o “perdiéndose en el público” según la frase acuñada en el lenguaje habitual de hace un siglo, un hombre era capaz de despojarse de esos represivos y autoritarios caracteres de respetabilidad que se suponían estaban encarnados en su persona, como padre y marido, en el ámbito del hogar. Por lo tanto, para los hombres, la inmoralidad de la vida pública estaba unida a una tendencia a concebir la inmoralidad como una región de libertad más que de simple desgracia, como ocurría con las mujeres. (Sennett, 1978, p. 34)



Figura 9. Baño turco, fotografía: Dominique, J., 1862.

Por otra parte, Ingres en su obra *El baño turco* de 1862 (Figura 9) expone de nuevo el sujeto sensual, condición de sueño o el deseo erótico, como producto de sus viajes a oriente, donde la sociedad no centro europea presentaba comportamientos distintos en los espacios y conceptos de lo privado y lo público: “Objetivo indiscreto de voyeur de un harén del pensamiento: es la expresión de sus pulsiones, de sus deseos. Las formas de Ingres son entes que encierran fundamentalmente eso: el deseo de lo que está al otro lado” (Bernárdez, s.f., p. 214). Cuando pensamos en lo privado es una invitación al ver, al sentir las situaciones presentadas dentro de un lugar restringido. Así, la obra del baño turco es una invitación a lo privado, es decir, a ese imaginario sexual entendido como la desnudez del cuerpo femenino como objeto de deseo. Juan Gustavo Cobo Borda define el concepto de voyeurista como un artífice de imágenes.

“Un voyeurista, que además dibujaba, la asediaba con su ojo implacable. Su talento pasmoso para el dibujo ofrecía, en verdad, los fantasmas incorpóreos de sus propios sueños. Sueños marginales, de suburbio e inquilinato, donde la imagen precaria de esos cuartos anónimos. (Coba, 2009)

La obra del baño turco de Ingres cuenta ese deseo que siempre está rondando en la cabeza de los hombres y las mujeres: el deseo sexual. Es casi inevitable pensar que en el pequeño baño de Luna Park sucedieran eventos eróticos; estos lugares, mediados por la bohemia y la embriaguez de los sentidos, hacen que den rienda suelta a eventos eróticos, que solamente fueron registrados por el ojo espía; el voyeuristas que observa pero comunica, ese que a forma de diario mental guarda los recuerdos como victorias del deseo

En el espacio público-privado, la referencia a la desnudez cambia de manera significativa en la cultura bogotana. Para estratos medios y altos era

costumbre frecuentar baños turcos y saunas¹⁰ en lugares como el hotel San Francisco (centro de la ciudad), desde los años 1940. Este ofrecía diversos servicios en atención al cuerpo, como masajes, corte de cabello y restaurante, lo que se denominaría en la actualidad como “Spa”. También ofrecían a para sus visitantes cabinas públicas o privadas donde se clasificaban por género (diferencia al concepto de lo común en el baño de Luna Park). Dichos lugares de reposo, donde los olores a hierbas aromáticas y eucalipto generaban sensaciones de descanso y tranquilidad, al igual que muchos otros tienen la influencia del extranjero como método de negocios. Si un evento era suceso en países de avanzada, era conveniente traer aquellas dinámicas.

Los saunas se originaron en Bogotá por el conocimiento que se tuvo de los saunas en Estados Unidos y que uno ya conocía un sauna para qué era. Al principio era tremendo porque eran prácticamente clandestinos. Entonces la evolución de eso fue a partir de las primeras personas que conocimos los baños turcos fuera del país; ya los otros que salieron después de estos, fueron los de muchachos que vieron que esto era más o menos rentable económicamente, la competencia es hartísima. (García, 2004, p. 54)

Estos lugares, donde el pudor de la desnudez queda relegado a un segundo plano, hacen que las pasiones humanas broten con cierta naturalidad. Al igual que la pintura el baño turco de Ingres, transmiten una sensación de sensualidad, intrínsecamente desde lo privado; como un acto que se oculta tras las paredes, donde se concreta lo sexual en un espacio privado como un cuarto de baño, porque el sauna o el turco son lugares sinónimos a la higiene y la limpieza del cuerpo. Asimismo, la homosexualidad se suma a los conceptos de lo privado y lo sexual porque, dentro de una ciudad ortodoxa y conservadora, era una acción pecaminosa. Entonces los baños

¹⁰ El origen del sauna finlandés es rural porque se constituía en el campo como una especie de alivio al esfuerzo físico que requería el trabajo en el bosque y a las bajas temperaturas de invierno. Además, su función se entendía como un espacio destinado a la limpieza y cuidado del cuerpo, como también era concebido en la historia de las diferentes culturas. (García, 2004, p. 47) Los cosméticos ocultaban el rostro. (Sennett, 1978, p. 235)

turcos, además de custodiar la desnudez, funcionaban como lugares de encuentros clandestinos para consumir actos sexuales entre hombres.

Sitios que se ofrecen explícitamente como lugares de descanso, pero que son utilizados para follar (este es sinónimo de acto o relación sexual. Follar es tener una relación sexual-genital) (...) en el baño sauna y turco, se inicia el movimiento de personas que entran y salen, se sientan y se paran cuerpos deseantes en búsqueda de un objetivo. (Salazar, 1995, pp. 60-61)

Por otra parte, el icono más reconocido en la historia de la pintura *La Mona Lisa* (1503), de Leonardo Da Vinci, tuvo una relación particular en el baño del rey Francisco I de Francia (1494-1547). Después del fallecimiento del artista, el rey compra la obra para decorar su baño; sufre serios daños por los cambios de temperatura, haciendo que el soporte, la madera se expanda y se constriña, acelerando el proceso de grietado particular de las pinturas sobre este material.

Las interpretaciones artísticas obedecen a un mirar distinto, curioso de lo común; el arte ha registrado el pensamiento hegemónico de la época habita y, a su vez, funcionaba como decoración y estatus, siendo el baño un lugar de suntuosidad. Es importante aclarar que la connotación del baño y la higiene era distinta en el Renacimiento a la que tenemos en la actualidad; son lugares extraños, asociados a la inmoralidad y lo pecaminoso por ser un acto asociado literalmente con el proceso intestinal.

La aversión por la higiene personal llega a su clímax por efecto de la Reforma y la Contrarreforma religiosas, hasta el punto de que la población lleva a cabo sus necesidades corporales en cualquier momento y lugar. El rechazo hacia el agua tiene el apoyo del sector religioso: en el repudio de las tentaciones de la carne se ve el baño como un lujo pecaminoso que es necesario evitar para ganar la santidad. Como consecuencia, la población tiende a no exponer su piel al jabón y al agua en toda su vida. Las personas se bañan al ser bautizadas por inmersión, y muy pocas veces más a lo largo de su vida. (...) Durante varios siglos abundan las enfermedades y las epidemias. (Roca, s.f.)

En Luna Park encontramos una imagen, de cierta forma, educativa; indica el uso adecuado o restringido del váter, distanciándose bastante de la idea de decoración de cumplía La Mona lisa pues esta servía como proceso de ostentación y la imagen satírica de Luna Park, como icono de su uso.

El baño en Luna Park se encuentra en un espacio casi vetado al observador. Está detrás de la parte administrativa del lugar; brinda un sentido íntimo al lugar, seguramente, dando algo de confianza por el espacio que habita en su arquitectura. El sentido de la desnudez y los actos inherentes del cuerpo causan incomodidad en el ser humano. Por ello, dichos actos se asocian desde la antigüedad a un sentimiento personal, individual, puede ser por causas tan diversas como la pena o la fragilidad, tan normales en cada ser vivo, sin embargo, en el hombre se asocia a la confianza.

Los romanos buscaban en privado otro principio para oponerle a lo público, un principio basado en la trascendencia religiosa del mundo. En privado no buscamos un principio sino una reflexión, aquella que se refiere a la naturaleza de nuestras psiques, a lo que es auténtico en nuestros sentimientos. Hemos tratado de transformar en un fin en sí mismo el hecho de estar en la intimidad, solos con nosotros mismos o con la familia y los amigos íntimos" (Sennett, 2011, p. 16).

El pasillo, lleno de miles de objetos de consumo que conduce al baño de Luna Park, funciona como una especie de camino místico moderno; caminos por los objetos de consumo, a manera de liberación, cuando nos conducimos al baño; nos liberamos física y emocionalmente, así como buscamos instantes de soledad. El ritual diario de lo cotidiano hace que el espacio privado sea cada vez más limitado; somos seres sociales que en la narrativa de los animales andamos en manadas como una generalidad; trabajamos con otros, estudiamos en compañía, tratamos de comer en reunión, nos divertimos (en plural), reafirmando el sujeto político¹¹.

¹¹ Se interesa por trascender del ámbito individual al colectivo; del ámbito privado al público. Hay preeminencia de lo público sobre lo íntimo, de lo colectivo sobre lo individual. Asume

Por lo anterior, encontrar un espacio privado dentro de escenarios públicos se convierte en una singularidad, realmente, todos los espacios, físicos o mentales son mixtos, por lo menos en nuestra cultura. Existen momentos en que el sujeto precisa de privacidad dentro de una mecánica social colectiva; una vez se reconoce como una acción esencial se reduce a espacios realmente individuales, donde el encuentro como el sujeto se hace ineludible. Marc Auge propone lo siguiente: "La pérdida del sujeto en la muchedumbre o, a la inversa, el poder absoluto, reivindicado por la conciencia individual". (Auge, 1992, p. 51)

Ahora, si reunimos el carácter de lo público, de lo privado, del ocio y lo ritual, podemos hallar que los baños de algunos lugares se convierten en ese refugio para las doctrinas propias del cuerpo. Sin embargo, a su vez son espacio de rituales de la memoria; funcionan como elementos simbólicos de comunicación desde el anonimato, que dejan en evidencia el pensamiento que transita durante ese momento de asilo entre lo público y lo privado.

En ocasiones, las artes visuales han puesto su interés en estos espacios de lo común, como ejercicio exploratorio subjetivo que convierten la idea de lo íntimo. Este tipo de procesos que se desenvuelven en los espacios público-privados hablan del sujeto, este que puede ser cualquiera de nosotros, porque partimos de códigos comunes, que en muchas ocasiones asumimos como íntimo, como privado, sin percatarnos que son actos inherentes, deseos o fetiches que todos en algún momento de nuestra existencia hemos tenido el deseo de divulgar. Los lugares como tabernas o cafés, son los custodios de las experiencias íntimas del sujeto moderno, porque en ellos converge lo cultural del ser político.

una actitud reflexiva sobre su condición de ser político. Se asume como constructor de su propia realidad. Reconoce la responsabilidad que tiene frente a la necesidad de transformar la realidad. Esa transformación la logra mediante la acción organizada y reflexionada. (Arias, 2007)

Referencias bibliográficas

Arias, G. & Villota, F. (2007). De la política del sujeto al sujeto político. *Ánfora* 14(23), pp. 39-52.

Augé, M. (1992). *Los «no lugares» espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa editorial.

Bernárdez, S. (s.f.). *El esencialismo lineal de Ingres, como búsqueda de la idea de belleza*. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de: <file:///E:/pc%20documentos%20to/investigacion%20san%20mateo/CO-RRECCION%20LIBRO%20TRES%20LUGARES/referencias/ba%C3%B1o/ba%C3%B1o%20truco.PDF>

Can Fusté. (s.f.). Cuarto de baño. *Usuaris*. Recuperado de: http://usuaris.tinet.cat/vne/C_bano_01.htm

Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.

Chartier, R. (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza universidad.

Cobo, J. (2009). Óscar Muñoz. *Poliantea* 9, pp. 71-74.

Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común Una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Dominique, J. (1808). Bañista de Valpinçon. *La Revista*. Recuperado de: <http://www.larevista.ec/cultura/arte/ir-al-louvre-y-salir-con-una-obra-maestra>

Dominique, J. (1862). Baño turco. *Arte Historia*. Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/ba%C3%B1o-turco>

- Duchamp, M. (2015). *Recursos pedagógicos*. Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de artes, Universidad de Chile. Recuperado de: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_digital_fuente.pdf
- Duchamp, M. (1917). Fountain. *Tate*. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-art>)
- García, D. (2004). *Cruzando los umbrales del secreto: acercamiento a una sociología de la sexualidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Gatti, G. (2010). El tiempo inmóvil: la representación del espacio en la cuentística de Hugo Burel y la silenciosa soledad en la pintura de Edward Hopper. *Revista de Investigación y Crítica Estética. Cartaphilus* 7(8), pp. 138-147.
- Handke, P. (2015). *Ensayo sobre un lugar silencioso*. Bogotá: Alianza Literaria.
- Hopper, E. (1927). Automat. *Santhatela*. Recuperado de: <https://santhatela.com.br/edward-hopper/hopper-automat/>
- Museo Thyssen. (s.f.). Roy Lichtenstein. *Museo Thyssen*. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/lichtenstein-roy/mujer-bano>
- Liechtenstein, R. (1963). Mujer en el baño. *Museo Thyssen*. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/lichtenstein-roy/mujer-bano>
- López, A. (1967). Lavabo y espejo. *Historia Arte*. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/lavabo-y-espejo>
- Ortiz de Landázuri, C.(2011). Andy Warhol, o el poder transfigurador del lugar común, según Arthur Danto. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, 12. pp. 137-141.

- Roca. (s.f). El baño Una retrospectiva histórica. *Roca*. Recuperado de: http://www.roca.com.es/showroom/pdf/esp_museu_roca.pdf
- Salazar, N. (1995). Nictálopes al encuentro de un Otro que es un Yo. Sociografía de los lugares para hombres gay en Cali (Trabajo de grado). Universidad del Valle.
- Sandoval, R. (2017). El espejo como imagen en el marco de la fenomenología husserliana. En III Coloquio de Investigación "La imagen: mecanismos y miradas", en el Museo de Artes Visuales de Santiago de Chile. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/313036596_El_espejo_como_imagen_en_el_marco_de_la_fenomenologia_husserliana
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones península.
- Schamun, M. (s.f.). La evolución en la percepción del personaje del Don Quijote en el libro El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra. *Hispanista*, (17). Recuperado de: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo149.htm>
- Vásquez, A. (2013). Adolfo. Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y fluxus. *madras. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 37(1).
- Žižek, S. (2006). *Lacrimae Rerum*. Madrid: Debate.