

DIBUJAR, PROYECTAR (XVII)

DESDE FUERA Y DESDE DENTRO

DEL TODO A LA PARTE (1)

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-37

DIBUJAR, PROYECTAR XVII

Desde fuera y desde dentro. Del todo a la parte (1)

Javier Seguí de la Riva

1.	José Luis Pardo. Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar (12-07-99)	3
2.	J. L. Pardo. Hacer, representar, ver (19-09-00)	8
3.	Polixeny. La vasija agujereada de las Danaides (26-10-01).....	10
4.	Mundos. La arquitectura como envolvente (03-12-01)	12
5.	José Luis Pardo. "Las formas de la exterioridad" (07-02-02).....	14
6.	M. Foucault. "El pensamiento del afuera" (31-05-05)	20
7.	G. Agamben. El Hombre sin contenido (resumen) (sin fecha).....	23
8.	Hablando en planta (07-06-06)	31
9.	Desde fuera y desde dentro. De la parte al todo y del todo a las partes (1) (07-06-06)	32
10.	Del todo a la parte (29-04-06)	32
11.	Sección (06-06-07).....	35

1. José Luis Pardo. Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar (12-07-99)

Se toma como referencia a P. Handke. (Lento regreso y La doctrina del Saint Victoire)

Wenders dice que sus obras cinematográficas empiezan con lugares "Mis historias comienzan siempre con cuadros, con lugares, ciudades, paisajes, calles".

Para Wenden el interés de esas imágenes es que carecen de sentido.

El sentido se añadiría por la inserción de esas imágenes en una trama argumental que organice su secuencia.

La representación es una historia soportada (ilustrada) con imágenes. Si puedo atribuir sentido a lo que veo es porque lo inserto en una historia y lo relaciono con otras imágenes.

El sentido habitual de un edificio, de la fachada de una casa o de una carretera es el de ser precisamente escenarios donde suceden las cosas y por los cuales pasan las personas; paisajes de una historia, ocupando por tanto el lugar de un fondo más o menos inadvertido.

Las historias tienen por finalidad destruir la personalidad, la cosidad de los espacios otorgándoles un sentido en la narración.

Por un lado tenemos las imágenes o "espacios" y por otro las historias.

Los espacios no tienden a acomodarse a las historias, son caprichosos y delicados. Las historias son vampiros que chupan la sangre a los espacios. Las historias son discursos "Creo que la imagen se basta como tal, mientras que la palabra pertenece a una respuesta y la respuesta a una historia".

Las historias son mentiras imposibles, pero sin ellas no nos sería posible vivir. Sin historias es imposible experimentar espacios.

*

Para Hume las ideas representan impresiones perceptivas (átomos de sensación) como las imágenes (espacios) de Wenders.

El sentido es lo que liga unas imágenes a otras constituyendo una historia y el tiempo es el elemento en el cual se produce ese vínculo, el orden que provoca ese sentido.

El sentido es el hábito.

La imagen de aquel edificio tiene sentido porque tengo otras imágenes semejantes que utilizo como regla de interpretación.

El hábito excluye la primera vez porque implica el tiempo y pensar el tiempo, como Kant escribió, es no poder pensar ningún momento sino como sucesivo de otro hasta el infinito.

El sentido de una imagen viene determinado por las imágenes retenidas (anteriores) y las imágenes pre-tendidas (anticipadas).

El hábito es el principio de producción del tiempo.

Los espacios se comportan como una exterioridad al sentido (a los hábitos) (fuera de las historias).

Presentimos una exterioridad de sin sentido.

*

Si el hábito implica la contracción de todas las “veces anteriores” retenidas y las posteriores pretendidas, esa historia no puede ser más que la síntesis de la presencia.

El presente no es otra cosa que la presencia a sí de la subjetividad.

Nuestra representación se encuentra <<encerrada>> en una subjetividad: esa subjetividad está hecha de imágenes, espacios y percepciones distintas y singulares, pero está hecha por el tiempo y el sentido (los hábitos), entonces, para poder <<percibir>> (el sin-sentido de) las percepciones, (la extemporaneidad de) los espacios o (la pre-historicidad de) las imágenes haría falta que pudiéramos desprendernos de nuestros hábitos, lo que significaría desprendernos de nosotros mismos, disolver la subjetividad de la experiencia. Por ejemplo, nada es más <<natural>> que sostener la existencia de esas imágenes o espacios, átomos de sensación o mínimos sensibles:

*

...Nada puede ser más pequeño que algunas ideas formadas por la fantasía y que las imágenes presentes a los sentidos, pues éstas son ideas e imágenes perfectamente simples e indivisibles>> (Hume, Tratado de la Naturaleza Humana, 27-29; trad. Cast Félix Duque, Madrid, 1977.

*

El Sujeto está forzosamente sujeto a su presencia a sí, a su presente, pero ese presente está hecho de pasados congelados y de futuros imperfectos, la presencia está hecha de ausencias, no solamente en el sentido de <<cosas ausentes>>, sino sobre todo en el sentido de escenarios en los que el sujeto no está presente; no puedo eludir vivir mi presente como el tiempo orientado en el sentido de mi historia, pero mi tiempo está hecho de espacios exteriores a mi historia, espacios insensibles e insensatos para mí.

La exterioridad de los espacios con respecto a la subjetividad es la exterioridad de las pasiones con respecto a las acciones; cada una de mis acciones conscientes y deliberadas involucra miles de pasiones inconscientes y desconocidas; cada uno de mis instantes, cada uno de los <<ahoras>> en los que me hago presente a mí mismo está forjado por espacios intemporales que carecen de sentido en mi historia tal y como yo la vivo. Cuando decimos, con Hume, que la subjetividad (el tiempo, la historia, el sentido) resulta de las impresiones, decimos que los espacios (las <<imágenes>>) se imprimen en nosotros configurando nuestra exterioridad, lo que somos pero no podemos percibir, lo que constituye nuestra apariencia y nuestra presencia pero que nosotros no podemos presenciar.

El espacio es, por el contrario, la forma de la exterioridad. Si el ámbito del sentido puede ser llamado todo él, en su acepción más amplia, <<lenguaje>>, el tejido de la exterioridad se aparece en cambio como aquello que <<no habla>>, el cuerpo denso y opaco de las cosas <<de las que>> se habla, el tejido del significado.

Las cosas, espacios-imágenes o átomos de sensación, permanecen como la exterioridad de las palabras que las palabras jamás alcanzan a decir o a nombrar, pues el sentido de una palabra es siempre otra palabra, hasta el infinito, y el lenguaje se convierte, entonces, <<en una especie de prisión en la que estamos encerrados, o una especie de guía que habría que seguir ciegamente>>, a sabiendas de que, por una parte, <<lo que no queremos decir no está ante nosotros, fuera de toda palabra>> y, por otra, <<todo esfuerzo para cerrar mi mano sobre el pensamiento que habita en la palabra no deja entre mis dedos más que un poco de material verbal>> (M: Merleau-Ponty, Signos, trad. Cast. De C. Martínez y G. Oliver, Barcelona 1964, pp. 95-106).

Lo visto no reside nunca en lo que se dice (Foucault) y por muy bien que se genera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis>> (Las palabras y las cosas, trad. Cast. E. C. Fronst. México,

1968, p. 19). Así, la dualidad irreductible de las imágenes y las historias, de las impresiones y las asociaciones, de las cosas y las palabras, del espacio y del tiempo, de lo sentido y el Sentido, se traduce en la incompatibilidad de la Vista y el Lenguaje.

Ahora comprendemos mejor por qué nos parecía una injusticia para con las imágenes-espacios decir simplemente de ellas que <<carecen de sentidos>> o declararlas insignificantes: no tienen significado, son significado. No es que no tengan ningún sentido o, mejor, es eso, pero si tomamos el <<ningún>> en su acepción literal de <<no-uno>> (no-one): los espacios tienen mil sentidos, suponen un oleaje ilimitado y continuo de proliferación de sentidos, de producción de sentido, sin que haya en ningún punto una razón para decidirse por uno de ellos y desdeñar (aunque sólo fuera provisionalmente) todos los demás.

Las imágenes-espacios constituyen lo visible ocultándose en los pliegues de las historias, como una capa silenciosa de exterioridad que el lenguaje no puede traducir, que jamás reside en las articulaciones del discurso. Tal cuadro, tal escena, tal imagen, señalan una historia in nuce, puntúan el comienzo posible de una historia; pero, bien mirado, a partir de un mismo cuadro, mil historias diferentes pueden comenzar, de acuerdo con la sucesión elegida. La colocación de las imágenes en una serie coherente, para dar lugar a una estructura narrativa, supone una decisión bajo la cual todas las imágenes son arrastradas y pierden su singularidad, su poder propio de seducción, para ponerse al servicio de una historia que se trata de contar, para subordinarse, explícita o implícitamente, a una voz que cuenta los acontecimientos. Un espacio es un vacío, un hueco, una laguna, una duda, una pregunta: así, la <<escena del crimen>> con todos sus detalles es un enigma, una interrogación, la exposición de una facticidad insoportable, irresistible, cuya descarada brutalidad ha de ser inmediatamente reducida en aras de una historia que la vuelta inteligible, es un hecho mudo que se abre a la especulación del observador en una multiplicidad inabarcable de direcciones incompatibles. La respuesta a esa pregunta es la historia, la narración, la explicación de <<cómo ha llegado a suceder esto>> que, una vez conocida (por ejemplo, en las pesquisas del investigador policial que, en la última escena, reúne a todos los sospechosos y, con el solo poder de su voz, que narra la historia del crimen, confiere en su palabra un sentido a la escena primordial, eliminando su misterio y desvelando el enigma), implica la liquidación completa de la pregunta, la aniquilación del poder del espacio, la muerte de la imagen, su ocultación en las arrugas del tiempo.

*

El científico de Lapsgame... y el escritor de Die Lehre buscan una lengua para los espacios, una forma insólita de describir los espacios; en esa búsqueda, tienen dos guías de excepción, dos personajes que parecen haber encontrado el método inventivo que ambos persiguen. El pintor, en efecto, resume toda su labor en el problema de cómo representar la sensación, de cómo inventar espacios de visibilidad para lo sentido; el filósofo por su parte, busca espacios de inteligibilidad para albergar en ellos lo pensado. Y, en el curso del trayecto constituido por las dos novelas, aprendemos que el único modo de conectar los espacios pintados del artista plástico con los espacios pensados del artista-filósofo lo constituyen justamente los espacios escritos del artista <<gráfico>>.

<<Espacios pintados>> es ya una expresión ambigua, pues parece sugerir la idea de que los espacios pintados son segundos en relación a unos espacios no-pintados, y que incluso son espacios solamente de modo figurado. Sin embargo, en el sentido en el que tales <<espacios>> son tematizados en la narración, debe decirse, antes bien, que no hay más espacios que los pintados o, aún mejor, que los espacios están originariamente pintados.

La Naturaleza es, por cierto, una invención de la cultura (occidental), pero una invención absolutamente necesaria sin la cual la cultura misma desaparece, se eclipsa convertida en naturaleza, pues la cultura que inventa la naturaleza se inventa a sí misma como signo cuyo sentido último está oculto en la naturaleza inagotable e ilimitada.

Cuando la niña veía algo que imitaba a la verdadera Naturaleza, por ejemplo, el cuadro de un pintor, no le importaba si existía el modelo ni dónde estaba, pues la copia lo había sustituido para siempre>> (Carta Breve, *ibid.*) Este modo de vivir implica decir adiós a la mirada europea, la mirada de la propia infancia del protagonista, que se ahogaba cuando detrás del signo no percibía un atisbo de naturaleza: <<Me acordé de que, en cambio, yo de niño quería saber siempre dónde estaba en realidad la cosa representada... Al pensar que sólo existía el cuadro y que no podía imaginarme nada más, sentí durante mucho tiempo como si me ahogara. Lo mismo me ocurrió cuando aprendía leer: no podía imaginarme que se describiera algo inexistente>> (*ibid.*).

*

No hay lengua antes de la historia, y no hay lengua sin la historia. No hay lengua sin la historia porque no hay lengua sin historia, porque la historia (de los hombres) ha marcado, ha formado la lengua inscribiendo en ella sus acontecimientos. La historia puede leerse en la lengua, independientemente de que puedan leerse historias escritas en esa lengua.

Los lingüistas han llamado a menudo la atención sobre este hecho al establecer que una parte importante del significado de oraciones y palabras viene determinada por el contexto exterior o extralingüístico en el que tales expresiones o frases se profieren. Las situaciones de habla quedan inscritas en el discurso, la lengua está cargada de ciertos eventos históricos, es incluso definible como el conjunto de esas marcas o huellas: la lengua es una superficie en la cual se escribe la historia (no: los hombres escriben la historia, sino: ella se escribe a medida que ellos hablan). Y, como es fácil deducir de esta hipótesis, para que un acontecimiento histórico-temporal quede marcado en la lengua es necesario que sea lo suficientemente fuerte; es decir, que lo que propiamente se marca es, por así decirlo, una diferencia de fuerza que queda solidificada en la lengua, que encuentra en ella un hábitat y configura un hábito (lingüístico).

Los acontecimientos fuerzan así la construcción de espacios en los que devenir sensibles, legibles, inteligibles. Los espacios así construidos están llenos de signos que no tienen por qué reflejar con estricta fidelidad adaptativa los sucesos, y lo que llamamos arte puede ser descrito como el des-cubrimiento de la realidad del acontecimiento, que desconfía de las mentiras contadas por los signos-hábitos sobre su naturaleza o, menos solemnemente, como un procedimiento para inventar nuevos acontecimientos, nuevas diferencias que no coinciden con la sensibilidad o la legibilidad ordinarias. Es por ello que un discurso o un fragmento de discurso puede observarse como un espacio o un fragmento de espacio, que la palabra ha de ser experimentada como una cosa, vista y no ya escuchada o comprendida: <<tenemos que fingir no haber hablado nunca, someter al lenguaje a una reducción sin la cual seguiría escapándonos, llevándonos de nuevo a lo que significa para nosotros, mirarlo como los sordos miran a los que hablan, comparar el arte del lenguaje con las demás artes de expresión, intentar verlo como una de esas artes mudas>> (Merleau-Ponty, *Signos*, p. 57); lo cual, como se adivina, sólo es posible cuando el lenguaje se manifiesta como escritura.

La historia se registra en la lengua, en lugar de suceder como algo exterior a ella y a lo que ella podría referirse; no obstante, las fuerzas que imprimen la historia en la lengua no quedan registradas propiamente sino tan sólo su huella, su cicatriz, su marca. Y nada de la fuerza a partir de la imagen. Las fuerzas constituyen la lengua, pero quedan asimismo configuradas como su más radical exterioridad, aquello que la lengua no puede decir y sobre cuyo olvido se instituye la palabra (humana). Es aquí donde se presenta el vértigo de Sorger, el problema al que alude la cita: si una lengua se forma por la fuerza del tiempo y por las fuerzas de sus tiempos (de sus eras y épocas), tiene que ser por esencia ajena e intraducible a una historia que ha tenido otros tiempos y otras fuerzas. Es entonces cuando aparece la sensación vivida por el protagonista de que los formas que contempla son exteriores y anteriores al tiempo, es entonces cuando se producen sus dificultades para aprehender al mismo tiempo <u> tiempo (el tiempo humano de su conciencia y el tiempo-conciencia de la historia humana) y ese otro tiempo que está aún vivo en el espacio a través

de las fuerzas que el geólogo descubre como configuradoras del paisaje (pre-humano o pre-histórico). Porque se adivina una amenaza de violación del principio de identidad. El tiempo se inscribe en un espacio que constituye su exterioridad: es exterior al tiempo porque es exterior al sentido.

Este pensamiento en sí mismo tan vertiginoso que, una vez alcanzado, Sorger se sonríe de un modo <pícaro y malévolo>, en la seguridad de haber encontrado un pensamiento completamente distinto, en la confianza de haber descubierto una estafa que había pasado inadvertida (LR-19). La idea de concebir el lenguaje como se complementa en seguida con la idea de concebir el espacio como lenguaje.

Dado que <historia de las formaciones terrestres> puede considerarse aquí sinónimo de <historia de la naturaleza>, este texto debería ponerse en contraste con el escrito por Mrx y Engels en La Ideología Alemana:

Nosotros conocemos una sola ciencia: la ciencia de la historia. La historia, considerada desde dos aspectos, puede dividirse en historia de la naturaleza e historia de la humanidad. Sin embargo, estos dos aspectos no deben ser separados; desde que existen los hombres, la historia de la naturaleza y la historia de la historia de la humanidad se condicionan recíprocamente> (Madrid, 1970, p. 676).

El lenguaje se queda mudo ante las formas de la tierra cuando la sensibilidad descubre las fuerzas inhumanas y extrahistóricas (indiferentes a la historia de los hombres y a sus sucesos) que laten en su interior; es como si ahí apareciera lo esencialmente escrito que, sin embargo, es lo que no se puede d-escribir; igualmente, el paisaje se desvanece ante la historia humana a la que sirve de decorado sin significación cuya lengua no comprende y cuyos acontecimientos no comparte. O el lenguaje o el paisaje. Cuando se ponen juntos los dos términos de esa disyunción, se produce el vértigo. Y es un vértigo para el cual los formalismos de las <ciencias de la tierra> no son plenamente operativos. Por eso, <en su proyectado ensayo sobre los espacios tendría que abandonar las convenciones de su ciencia; todo lo más, éstas podían seguir siéndole útiles en la medida en que estructurasen su fantasía> (LR-84).

Porque se trata de fantasía, porque lo único capaz de sobreponerse a ese vértigo es algo que Sorger llama repetidamente fantasía>: <<a mí me ocurre a veces que, al intentar representarme la edad y la génesis de las diversas formas del paisaje, así como la relación que guardan unas con otras, cuando al fin lo consigo, la enorme, desconcertante variedad de un cuadro así es precisamente lo que hace que empiece a fantasear>> (LR-51). En el mismo sentido, un paisaje de SV (59) se refiere al <<momento de la fantasía>> como <el único en el que soy del todo, soy real para mí y sé la verdad>>.

La <<fantasía>> comienza justamente en ese punto, cuando ya se poseen todos los elementos para hincarse en un tiempo extralingüístico pero aún no se posee la otra lengua, la que Sorger espera malévolamente haber descubierto, la lengua de la tierra.

Así pues, no hay más espacios que espacios pintados, en un doble sentido: por una parte, todo signo, todo discurso, toda palabra deviene espacio por obra misma de la cultura civilizada que consume su obra convirtiéndose en pintura, el espacio pintado de la naturaleza; por otra, el espacio-naturaleza así convertido en espacio pintado, decorado desnudo de toda significación, indecible o insignificable por las lenguas de la cultura que pretenden traducirle, inasequible incluso a la matemática que Galileo declarase lengua natural de la tierra (pues no cabe en las <<convenciones científicas>>), no es la mera cosa muda y muda, sino que se revela como una exterioridad de la lengua que posee su propia lengua, en la que le habla al pintor. En el curso de su <<investigación>> (<<se tratará más bien de la descripción de unas imágenes>>, aclara), Sorger descubre un lugar concreto del paisaje en el cual se despliega espacialmente la historia universal; dice de él: <<sólo el

esfuerzo constante del que lo dibujaba hacía que se destacara del resto del paisaje, y únicamente dibujándolo se podía describir>> (LR-44). Es el <<instante del mundo>>, que Cezanne, quería pintar cuando, como él decía <<pensaba en pintura>>.

*

Kant, extrayendo la conclusión que se ocultaba en todas esas dificultades, da una razón más profunda de la irreductibilidad del espacio al orden conceptual: el espacio es la forma de la sensibilidad, y su irreductibilidad señala la especificidad de la sensibilidad con respecto al entendimiento. Es como si todos los esfuerzos de la metafísica por pensar el espacio hubieran fracasado frente al mismo obstáculo: mientras se considere el espacio como el signo de lo fenoménico, y el mundo mismo de los fenómenos como un mundo <<sensible>> que debe ser superado, transcendido y, en última instancia, traducido-abolido por el orden inteligible de las realidades metafísicamente esenciales (es decir, no fenoménicas y, por tanto, no-espaciales), únicas de las que cabe alcanzar cabalmente conceptos, el espacio mismo en su realidad queda escamoteado a favor de una representación de lo real como no-extenso o de lo extenso como matemático y, en esa medida, no-sensible. La observación de Kant va, en cambio, dirigida a mostrar que la sensibilidad (y, por tanto, el orden todo de lo fenoménico) encierra, algo de insuperable, de irreductible, algo que no puede trascenderse hacia lo <<puramente>> inteligible.

Cuando el pensamiento identificar el tiempo con el espíritu, con la vida o con el ser, como sucede en una larga tradición que va desde Hegel hasta Heidegger, el espacio queda convertido una vez más en la exterioridad abstracta de la representación físico-matemática (pues incluso Kant, después de haber negado al espacio extensión conceptual, le confiere extensión geométrica), de la que el pensamiento intenta huir como de su abyección más peligrosa. Y, sin embargo, si el espacio es la forma de la sensibilidad, la condición de la intuición sensible, y si en él hay algo de irreductible a los moldes de la inteligibilidad forjados en las andaduras metafísicas del pensamiento conceptual, ¿no querría eso decir qué el pensamiento tiene aún como tarea pendiente la de pensar lo sentido como tal, antes de pretender trascenderlo hacia el Sentido?. <<Espacios pensados>> no tendría por qué designar una estrategia filosófica consistente en renunciar a la riqueza de lo dado en la sensación en beneficio de la categorización más o menos abstracta del entendimiento, sino que podría referirse a la necesidad de pensar.

2. J. L. Pardo. Hacer, representar, ver (19-09-00)

Los fenómenos inexplicables se eluden recurriendo a explicaciones históricas.

La ilustración y la modernidad rompen con la representación anterior del mundo y promocionan la paulatina reducción del espacio de la percepción sensorial y de la experiencia ordinaria al espacio matematizado y geométrico de la res extensa. Así, la representación se empobrece.

El espacio, así, deja de tener que ver con las cosas sensibles y, gracias a ello se vuelve plena y absolutamente inteligible.

"El espacio inteligible es el consignable geoméricamente, el que elimina de su composición todo lo que no es geometría".

La técnica es la responsable de la pérdida del ser de los entes. (Masificación y reproducción).

Van Gogh para pintar hay que conservar algo de carácter originario, la sensación de hacer los objetos por primera vez.

Corresponde al artista-poeta hacer arqueología de sus obras; y de las palabras para encontrar, bajo la lengua habitual, o incluso bajo la poesía concebida como género literario, la "poesía" como auténtica invención de la palabra y del decir.

El artista/poeta hace las cosas y las palabras-

El poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de la manera que la palabra se hace y queda como una palabra... "cuando el poeta nombra por primera vez el ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación (Hidgger).

El grado cero del grafismo está en el asombrado total, desde el que se inventa y determina la ritualidad como algo separado del hábito de vivir viendo.

El dibujar desvela la configuralidad como universo básicamente consignativo de lo zonal.

La habitualidad (la cotidianidad) es la falsificación de la experiencia y la experiencia de la falsificación (Tonnie y Simmel).

Producir obras de arte es ((re) presentar (la) naturaleza, una naturaleza que, fuera de la obra (frente a los hábitos de la cotidianidad), es invisible y que tiene un carácter mágico-mítico y sobrecogedor.

El "gran arte" es necesariamente solidario de una concepción de la naturaleza como misterio y profundidad de las fuerzas poéticas (productivas).

Cuando la naturaleza es totalmente dominada (re-producida) por la ciencia y la técnica, ella misma pierde su aura, su matriz originaria (original).

La visibilidad de la cosa es el hábito o habitat visible de la cosa. Pero la cosa tiene una realidad profunda invisible (pag. 102 y siguientes).

La visibilidad se produce a partir de la modificación de la sensibilidad (la membrana sensible) que constituye la "imagen" en objeto de la visión.

La modificación constituye el objeto visible y el sujeto vidente. La mirada es también realidad física, flujo visual en el que aparece la imagen (em-fasis).

Lo vidente y lo visible constituyen la naturaleza del sujeto y del objeto en una afección que relaciona dos cosas conmemorables.

En la visión "moderna" la visibilidad no es una realidad física. El objeto no tiene visibilidad ni emite imágenes, es un ser pasivo que sólo se vuelve visible ante la incidencia de la luz. El objeto no es sino los rayos de la luz y la hechura material reflejada por la cosa.

Definimos la representación (en la modernidad) por la conversión del espacio natural (artificial?) en espacio geométrico.

El espacio geométrico es el espacio artificializado.... pero la concepción del espacio como res externa es inseparable del aislamiento de un ámbito no-espacial y no natural, único en el que el hombre se reconoce a sí mismo, la res cogitans.

Toda legitimación tiene su punto de partida en lo subjetivo y su anclaje último en el ego que legitima.

La verdad está siempre ausente de lo habitual (Heidegger).

La cosa, o bien se expresa luminosa y brillantemente en la obra de arte, o perece y se agosta en el ser-útil y el hábito.

Nos damos cuenta de que una obra de arte sobresale por encima de lo habitual, porque se resiste a nuestros hábitos (transgrede los hábitos perceptivos).

La primera visión es la auténtica (Benjamín). Una vez que nos habituamos, cuando empezamos a lograr orientación, lo auténtico desaparece en su totalidad.

Los objetos son ritos que conmemoran la utilidad del primero de ellos

La obra llega a serlo cuando es con-templada entendida como un templo-espacio ritual separado de lo habitual. En la obra percibimos lo imperceptible, sentimos lo insensible.

Aristóteles define lo natural por el movimiento (Kinesis). Lo físico es lo que se mueve, lo sometido a alteraciones, lo que varía, lo que se puede contar, y medir.

El movimiento no es un simple cambio de lugar, sino producción de cosas, producción de sentido, poética.

La producción de cosas es sometida a cierto régimen de producción, a cierta técnica, a cierto arte (tejné)

La técnica es la naturaleza misma en acción, el régimen de presentación de las cosas, su sentido.

Las fuerzas de la naturaleza están en el exterior (no son psicológicas, ni fenomenológicas. etc). Ese exterior es el mundo de los hábitos de la cotidianidad. Pero tal mundo no es el caos sino un orden de reproducción de las cosas.

3. Polixeny. La vasija agujereada de las Danaides (26-10-01)

Las danaides, las quince hijas de Danaos mataron a sus quince primos con los que habían sido casadas a la fuerza. Por esto fueron condenadas (en Addis) a acarrear agua en una vasija agujereada. Este hecho se convirtió en rito iniciático para los que entraban en el reino de Addis.

La vasija porosa es la imagen del cuerpo como envolvente del alma (el interior) y del mundo, instalados en el eterno flujo del llenado-vaciado. La vasija porosa es la metáfora del límite entre lo interior y todo lo exterior. La norma y la transgresión.

La vasija representa la complusión imposible de contener, envolver, comprender, controlar, interiorizar.

La vasija con límite poroso, (todos los límites son porosos excepto en algunas zonas (a-

poras)) caracteriza los dipolos (las dualidades), en los que ambos extremos se interdeterminan. Las redes (deseo de control), frente a las transgresiones (el deseo de control sobre el control de las normas). La normalización es el proceso de interiorización que nunca se colma y que siempre crece indefinidamente. (habría que analizar cómo, ya que la capacidad de la vasija no cambia).

Esta visión bipolar lleva a la analogía de la interioridad-exterioridad.

La exterioridad designa “lo otro”, lo extraño, lo inalcanzable, lo raro. La apropiación (interiorización) es siempre de lo otro y representa el ideal occidental de conocimiento durante (hasta) la modernidad. En este esquema, la interioridad se ha visto como memoria y proyecto (tiempo), y la exterioridad como espacio, como lo que no se puede memorizar o anticipar. El límite entre los dos polos, que define, tanto el interior como el exterior, no pertenece a ninguno de ellos aunque participa de ambos.

Si la apropiación define la condición moderna, la transgresión de la norma caracteriza la condición postmoderna. Esto quiere decir que estamos interiorizando las transgresiones como componentes de normas más abiertas. Y esto se consigue considerando el límite como mediador de los flujos. La mediación (interface) se convierte en criterio en una civilización que basa sus actividades en codificaciones analógicas y digitales.

Así, el límite (la mediación) se sensibiliza mostrando alteraciones que disuelven el interior y absorben de distintos modos el exterior. El límite se modifica y sus cambios mediatizan los flujos.

Hoy las relaciones interior-exterior cambia. Los interiores son permeables en una total elasticidad del tiempo. Los exteriores son todos interiorizables en parte. Por lo que, tanto el exterior como el interior, resultan indomesticables, desprotegidos.

Los límites, así, se dilatan y contraen.

La fachada es la materialización de los límites y puede considerarse como el reflejo de las alteraciones que están ocasionando en la relación interior-exterior.

La fachada se transforma en una entidad independiente, que es la metonimia de las fronteras de la vasija.

El protagonismo de la fachada ocurre desde los dos sistemas que mediatiza.

Hoy no pueden dejar de verse como interfaces. O transductores, filtros que controlan la relación entre los dos polos que delimitan.

Las fachadas son las fronteras, los lugares metafóricos, los tránsitos entre territorios.

Las fachadas alteran las relaciones entre el interior y el exterior pero también los propios exteriores e interiores que se hacen intercambiables, inestables, irrelevantes.

Presionan por la comprensión de los exteriores como interiores facilitando la habilidad atencional extrema. La fachada, en este juego, se transmuta en lugar, en un habitante y en un hábito.

Ya no hay vallas blancas, ni agujeros negros.

La vasija original se identifica con el cuerpo, con el último habitat.

*

La vasija de las danades es la metonimia de los “mundos” compuestos por la propia vasija, lo exterior, lo interior y el flujo entre ambos, de tal manera que la frontera se reduplica convertida en cáscara reflejada que divide, engloba, se multiplica y se disuelve, transfiriéndose al infinito.

Quizás haya ocurrido que se ha comprendido que lo único manejable es esa costra, mediación, entidad universal, que mantiene un interior polimorfo dispuesto a estructurarse de distintos modos sensibles (compromisos) con la misma capacidad de relacionamiento pero con diferentes densidades entitativas.

La cáscara (el lugar de la metáfora) puede disolverse pero puede transparentarse o enquistarse casi a voluntad.

4. Mundos. La arquitectura como envolvente (03-12-01)

La arquitectura siempre es un envoltorio, algo que circunda. Por eso no resulta fácil de vincular con la “mundanidad” que propone Ricoeur para reconocer la capacidad conmovedora de las obras de arte.

¿Cómo envuelve la arquitectura?

J.M. Morales (Arquitectónica) recuerda que si la arquitectura se vive en su usualidad, desaparece, ya que los hábitos hacen olvidar el marco.

Puesto que el hombre dispone los marcos para que las cosas se le revelen (se le opongan) debe de crear encuadres arquitectónicos para poder aparecer él mismo en su mundo. Estar situado y des-tinado en un encuadre es quedar comprendido. Guardar corresponde a ver.

El yo es un dentro.

La arquitectura y el vestido nos dan cabida.

Estar situado y destinado dentro de límites es quedar comprendido. Recintos, lo sucinto, el reducto

Paraíso es lugar guardando, recinto. Guardar corresponde a ver (regarder)

Resguardo amparo y protección

El cobijo es una manifestación de la necesidad restauradora de nuestro ser (apartamento, distancia)

Retraerse – reflexionar

El hombre avizor es un hombre alzado. Lo erguido separa del suelo

Edificar lleva la idea de hacer algo elevado.

Construir, acumular, apilar, apilamiento, crear, hacer elevarse

Alzado, lo erguido

Contener, elevar, distribuir, cargar

La seguridad del hombre radica en la necesidad de crearse cubiertas. Pero éstas han de asegurarse, manteniéndolas estables.

Construir es colocar cubiertas en el espacio establemente.

La física y la geometría no han sido aplicadas en la arquitectura sino que ambas disciplinas surgieron al efectuar el trato con la materia y las extensiones en quehaceres de índole arquitectónico.

Casa: campo de trato con lo habitual

Los hábitos laborales.

Familia – familias, servidor doméstico

El amparo y protección que encontramos en la vivienda originan nuestros hábitos de lo consabido y lo requerido (ver Berger)

Domesticar usos habitualizados

Muebles – acción, estar

El mueble ampara en cuanto separa al hombre de la tierra

Silla, sede, asiento.

Tenemos acceso al mundo mediante la técnica.

Poien, el hacer de calidad.

Sabemos que el hacer arquitectónico (proyectar, construir) no se basa en la representación de imágenes percibidas ni en la abstracción de aspectos pertenecientes a las imágenes que nos formamos de lo representable.

Arquitectura y música son artes no representativas.

Heidegger sostiene que un templo griego no representa nada.

La representatividad arquitectónica es una peculiar muestra de su disposición

La condición representativa que atribuimos a la arquitectura vincula este arte al teatro, porque origina el escenario en el que... La arquitectura se hace representativa en su ser aquello a que se encuentra destinada. Todo aquello que adquiere el sentido de la mediación es representativo.

Si pensar supone detenerse, esta detención es de índole activadora.

Rafael Argullol (el País, 1-XII-01) recuerda que Valery explica la música y la arquitectura como las dos artes que se dejan habitar (habitar...) (en "Eupalinos o el arquitecto"). Luego, contrapone esta indicación con la obra de Speer, de la que dice que nació como búsqueda de lo inhabitable (Memorias)

Valery. Arquitectura y música (artes no representativas, artes de la frontera), se dejan habitar, siendo templos del espacio y del tiempo (¿)

La responsabilidad del arquitecto es saber que la construcción es necesaria para toda concepción teórica.

Argullol confronta a Speer, del que dice que buscó con desesperación lo inhabitable, a través de la escenografía o piel urbana del Reich.

*

Juan Gelman (El País, 2-XII, 01)

Dice que el exilio produce una profunda sensación de desamparo, de vivir a la intemperie. De falta de alojamiento

*

J. Berger indica en uno de sus escritos, que el inmigrante, en el lugar ajeno, sólo encuentra refugio en sus hábitos, en sus ceremoniales.

Esto puede llevar a pensar que entre la arquitectura y la persona están los hábitos, que son el primer recubrimiento.

La arquitectura es el envoltorio de los hábitos, que son el envoltorio de la persona.

*

La conjetura o relato comportamental, previo al proyecto, es la envoltura a ser alojada en cualquier propuesta anticipada.

*

Bollnow (Hombre y espacio) indicaba que el hombre se siente alojado cuando pierde cuidado, cuando se entrega al descuido en paz, haciendo del descuido (la paz) el primer envoltorio mediador de la arquitectura como mundo.

*

Es posible que todas y cada una de las artes, para poder ser "habitadas", requieran de la envoltura previa de rituales adecuados. La diferencia entre unas y otras obras estará en que la ritualidad envolvente, "ad hoc" para el alojamiento, resultará más o menos fácil dependiendo de la concordancia de rasgos formales e imaginarios (colectivos) en cada situación.

5. José Luis Pardo. "Las formas de la exterioridad" (07-02-02)
(Pre-textos, Valencia, 1992)

El Tonel de las Danaides.

Es una imagen insistente en Platón, de tradición orfica-pitagórica, que transmite una cierta teoría del alma.

Que el alma sea un tonel (una vasija) indica que es vista como interioridad, como recipiente. Las almas olvidadizas sufren el castigo del eterno retorno (las que son una vasija rota).

El cántaro roto de las pasiones reproduce el eterno retorno que implica la pérdida de la memoria y encuentra su lugar natural en el tártaro que es el barril insondable de la profundidad de la tierra.

Un recipiente sólo existe para ser llenado por algo y sólo cuando ese algo lo colma encuentra su razón de ser. Sin ese algo el recipiente señala la ausencia y esa falta es el orificio por el que se escapa el contenido. Lo recipiente es lo paciente, lo pasivo y ese padecimiento es su enfermedad, la falta de contenido que ha de llenarse porque el vacío lo reclama.

El necesitar ser llenado abre en aquello que padece el agujero de la necesidad. Pero cualquier llenado escapa de inmediato por el poro de la pasión. Pasión-búsqueda infructuosa de aquello que sería capaz de colmarla pero que es incapaz de contener. Sería necesario no tener necesidades, no tener padecimientos ni afecciones para poder sellar el recipiente.

Sócrates usa el mito para hablar de dos tipos de hombres. Unos que han conseguido sellar la vasija y, otros con los recipientes rotos. Estos últimos son los insensatos, los hombres del exterior, que no están iniciados.

Quien se inicia en los misterios, se cierra. La cavidad interior se colma a fuerza de retener, de recordar. La memoria no es una facultad del alma sino el alma un producto de la memoria.

El tonel perforado es el alma que olvida, que no retiene. Repetimos porque olvidamos, el olvido deshace el alma.

La nada es muerte porque es olvido y el cuerpo es el sepulcro porque es el agente del olvido.

El cuerpo es el efecto del olvido. La memoria que se derrama al exterior es el cuerpo.

Hay un devenir-cuerpo, devenir sensible, capaz de pasiones.

La memoria al retenerse constituye una interioridad. No olvidamos porque tengamos cuerpos: tenemos cuerpo porque olvidamos.

La carne es el olvido del alma, el cuerpo es el olvido del ser, aquello que tenemos que olvidar para poder ser. Recordar es escapar al ciclo del devenir. Si recordamos el exterior es un paisaje que no podemos ver, ya que estamos en él netamente ausentes.

Esta argumentación, si se matiza por épocas o situaciones, lleva a diferenciar la acción y el pensamiento como movimientos de apertura o sellado del barril del alma.

El oráculo de Lebadea. El iniciado protagoniza el descenso al Hades para lo que tiene que deshacerse de sí mismo para contemplar lo otro, olvidar la vida en la superficie para recordar lo inmemorial. Había dos fuentes. Lateo y Mnemosyme (olvido y memoria) Bebiendo de la primera se olvidaba la vida humana (la noche) y con la segunda se recordaba lo vivido en el otro mundo.

Los grandes inspirados son hombres del interior.

Cerrar los ojos es olvidar lo cotidiano, las pasiones. Es entrar en la noche.

Pitágoras recordaba todo. Aquellos a quienes Hermes conserva la memoria son herméticos porque saben sellar los orificios del tonel.

Quien tiene cuerpo está sometido al delirio de la repetición. El día y la noche, las estaciones. El retorno de lo mismo es la forma del tiempo. Es un eterno reinicio.

La memoria es el no-tiempo: el espacio.

Para los sordos todas las cosas son súbitas. Pues el olvido es una forma de sordera (M. Luhan)

A partir de la huella en la tierra el tiempo discurre, bien recogiénose en el interior y constituyendo un alma, bien desenvolviéndose en el exterior y convirtiéndose en cuerpo.

Cuerpo – espacio

El paso del tiempo puede contarse.

La cuenta del tiempo es la matemática de la memoria. El relato no detiene el tiempo pero lo contiene.

El ser se concibe como tiempo y como voz.

La mathesis del ser. (la narración del tiempo, de la cuenta del paso del tiempo) que es el vínculo con la tierra.

La mathesis tiene dos caras. Una hacia él antes del acontecimiento (que es incognoscible): Otra hacia él después del acontecimiento.

La primera vez no puede recordarse porque su olvido es la condición de posibilidad de la memoria. Para borrar ese olvido se construye el mito y para contar el mito se ejecuta el rito.

Los iniciados con los clausurados. La regla del silencio es la ley de la iniciación.

El ser circula como acusmo, aquello que se oye, se escucha y se obedece.

No abrir la boca es el único modo de conservar la memoria.

La búsqueda pitagórica del alma es la búsqueda de la voz de lo otro.

Cierro la boca para escuchar la voz de la memoria, para hacer rodar en sentido contrario la rueda del tiempo. La memoria es voz porque es memoria oral. El olvido está emparentado con la escritura.

Cuando se habla la voz arrastra al exterior el líquido de la carne.

Tener que hablar es la marca de un ser carente. Necesitado, afectado.

Decir palabras abunda en la dolorosa separación entre las palabras y las cosas.

Hablamos para que un significante persiga su significado.

La voz se hace cuerpo y el cuerpo es muerte. Cuerpo significa muerte.

Creyendo que al comer nos alimentamos de lo otro, nos devoramos a nosotros mismos que somos la otredad volcada en la memoria transpersonal.

La alimentación carnívora, como el habla, es una forma de olvido.

El cuerpo es el tiempo perdido (convertido en espacio) La comunión de los seres es prelingüística.

La verdad habla y la única ocupación aceptable es su escucha (mathema); la matemática es un ejercicio de escucha vinculado a la voz, al tiempo y a la música.

Paz y silencio entre los hombres, comunión muda sin intercambios matrimoniales ni diferencia sexual, sin reproducción ni muerte. La sobrenaturaleza es la mezcla de todo con todo y sus oficiantes son hombres que no hablan, pues hablar es borrar lo que ya está dicho desde el inicio de los tiempos y que se trata de descifrar.

Parménides: Los dioses dicen: los sabios muestran; los mortales no saben, hablan.

El todo se compone de dos partes: el corazón de la verdad y las opiniones (aletheia y doxá).
El camino de la verdad dice: es.

Los mortales piensan que hay cosas que no son, porque para ellos ser y no ser son lo mismo.

Se nombra el no-ser al abrir la boca para hablar, pues hablar es decir algo de algo y señalar la escisión del sujeto y el predicado que revela la pérdida del ser.

La diosa es la única capaz de decir el no-ser porque sólo ella (la verdad) puede ordenar algo tan ininteligible como esto que significa: no pensarás el no-ser.

Decir el ser es sólo la forma de decir nada no es.

Para los mortales ser y no ser (como generación y destrucción) son meros nombres, es decir, su empleo no implica la existencia del referente.

El lenguaje de los dioses es performativo (persuasivo).

El verbo ser tiene sentido inmediatamente ontológico, vincula una presuposición existencial directa.

Así todo está escindido en dos mitades. Por un lado (los dioses) el ser perfecto y sin fisuras completamente reducido que se identifica con el "es". Por otro las opiniones de los mortales: nombres sin referentes, designación ilusoria de la nada, discursos sobre órganos fantasmales e inexistentes. El filósofo está en el gozne.

Los hombres, al destrozarse con el lenguaje la identidad de los referentes están designando performativamente el no-ser, pero ellos no lo saben.

*

La concepción del ser como voz que se escucha equivale a la idea de que la verdad procede del pasado.

Anaxinandro: Las cosas dicen siempre la verdad a través de sus nombres especialmente cuando se trata de los nombres verdaderos anclados en la tradición de los poetas y los teólogos, en el mythos en el cual el ser (la physis) registra su genuina esencia.

Los poemas son la lengua misma en su aspecto más profundo y verdadero, es decir, la expresión del ser.

La palabra, antes de ser vehículo de comunicación entre los hombres, antes de representar o poner en signos las afecciones del alma individual (Aristóteles) es la voz del ser mismo que se expresa a su través.

La lengua procede de la poesía y en el origen de cada lengua hay una tradición poética. La lengua es la poesía originaria en la que un pueblo poetiza el "ser" (Heidegger).

Lucrecio: la poesía es el vehículo original de la verdad del ser. Así apareció la Physis.

El ser de las cosas se revela en su misma esencia, todo ser dice lo que es a quien sabe oírlo.

Los ciegos no pueden ver y, por tanto, lo visible de physis les está negado. Los signos mismos de la tierra no pueden ser completados por sus ojos. Pertenecen a una cultura oral: Si la naturaleza ha de hablarles, se dirige a sus oídos y no a sus ojos. Los hombres de interior son también los que no miran, sólo escuchan.

Los signos-entes son fundamentalmente visibles, configuran el aspecto sensible del ser, el espacio, naturaleza observable. El significado, esencia, es sin embargo, invisible, de carácter vocal, intangible. Y ambos aspectos no suelen ser experimentados al mismo tiempo. Para escuchar la voz que contiene los significados de los signos-entes hay que volverse ciego a esos mismos signos. Ésta es la ley de toda lectura.

La naturaleza habla sólo a aquellos que están ciegos a su exuberancia manifiesta, a su

devenir sentido. Los que ven están sordos, no pueden oír el mensaje de physis, porque todo aquél que percibe, que siente y padece tiene necesariamente que olvidar (Bergson, Nietzsche).

Cuando el poeta escucha la memoria dice la verdad (aletheria-no olvido) pues la verdad es todo aquello que se recuerda. Pero la verdad que el poeta recuerda y receta no es un relato. Los mitos hablan de lo que no puede pasar. Los hechos míticos necesitan el tiempo y se salen de él.

La memoria no es una facultad del hombre sino un órgano del ser gracias al cual lo que se alberga y recoge en y sobre sí mismo en el tiempo, es.

El poeta adivino, el que escucha esa memoria accede en su acto de adivinación a un retrato del ser oculto por los sucesos presentes y por lo visible. Las gestas míticas son presente eterno que no pasa.

La memoria es el presente del presente, pero no se confunde con el visible presente. La memoria es, además, futuro porque contiene la verdad de lo por-venir, pero se encuentra fuera del alcance del prever. La memoria es un presente incompatible con la forma visible de la presencia y con su actualidad pasajera y efímera.

La presencia de la memoria es la leyenda.

Si aletheia significa memoria, todo intento de decir o escribir la verdad está condenado al fracaso, como lo está todo intento de representar el ser.

Hay aletheia y verdad en el lenguaje pero la verdad no puede decirse en el lenguaje porque el lenguaje simplemente la muestra.

El silencio conduce a cerrar la boca y los ojos, abriendo los oídos.

Los hombres excepcionales, al apartarse de la palabra y de la carne, se apartan de la ciudad, viven fuera de sus límites porque consideran que la ciudad ha rebasado los límites, no participan de sus ritos, no comparten sus hábitos –en ello radica, exteriormente, la manifestación de su excepcionalidad. El rechazo de la carne, de la palabra y de la escritura es el rechazo de los hábitos, que no son manifestaciones de la verdad, sino tergiversaciones y falsificaciones de la Tierra. Pero este rasgo –la consigna hermética generalizada, la regla de silencio. Es lo que distingue al filósofo como “hombre excepcional” que rechaza la carne, la palabra, la escritura y el espacio, los hábitos y los hábitos, el asceta del desierto, del “hombre corriente” que, sin embargo, habla (y, a partir de cierto momento, también escribe). Los órganos de la exterioridad son: el ojo (por el que se derrama la luz interior) y la mano (el tacto) que representa la inmersión del hombre en los hábitos y los trabajos del cuerpo que le distraen de la escucha de la voz del ser (y el habla).

*

Esta teoría del alma, desprendida de metáforas platónicas, nos conduce por sinnúmero de interpretaciones.

La imagen del Tonel identifica un territorio sin ley que es, al tiempo, la profundidad de la tierra o la naturaleza. Esa profundidad se define como recipiente, afectividad, que va de la necesidad a los padecimientos, pasando por las afecciones y las pasiones, y que es para Platón el ámbito de la aisthesis (sentidos, placer, deseo, dolor y temor).

El recipiente tiene dos estadios: o bien sometido a la ley transcendente; o bien, abandonado.

En el primer caso el cántaro cerrado retiene el tiempo, cuenta la historia y almacena la memoria en un interior clausurado y oscuro que impide que el ser del ente escape por la boca. Esto eleva el alma al olvido de sí y la pone en contacto con la comunión originaria de

todos los seres y, al precio de no hablar, deja escuchar la voz del ser y la verdad que reniega de la reproducción, de la alimentación carnívora, y se limita a mostrarse en silencio en los nombres atesorados por la tradición oral a la que atienden quienes cierran los ojos para no ver los significantes y comprender así los significados de todas las cosas. Este arrollamiento sobre sí constituye la interioridad, el sentido interno, el tiempo, el alma sintiente.

El barril agujereado se derrama hacia la naturaleza como eterno retorno, como olvido volcado hacia el exterior constituyendo el cuerpo sepulcro que remite al ciclo de las reencarnaciones, al recuerdo o conciencia de sí escapándose por la palabra pública que sale de las bocas, diciendo nada, como pura atemporalidad que es solamente presente instantáneo palabra-ruído vinculado a la reproducción, a la alimentación carnívora.... El desarrollo o des-pliegue fuera de sí constituye la exterioridad, el sentido externo, el espacio y, en definitiva, el cuerpo.

El ideal del alma sellada no es, con todo, el ideal (la esfericidad). El alma bella no es una esfera compacta sino una vasija o un cántaro que tiene una abertura pero no para derramarse, sino para ser llenada desde arriba.

La cavidad interior del alma está forzosamente envuelta en la exterioridad. El pasado de la exterioridad significa que hay un cierto olvido de sí en la constitución de la sensibilidad a través de ciertas perforaciones. Esos orificios son los principios del devenir sentido del ser. Y el líquido derramado y constitutivo de la exterioridad es la carne sensible del mundo, la piel de la tierra o la capa de hábitos que envuelve la naturaleza.

Una porción del tiempo tiene que haberse perdido necesariamente para que la memoria sea posible. Y los orificios "estéticos" son la ruina del interior en el doble trayecto que permiten, y que es la composición del espacio: en primer lugar, el vaciado del interior en el exterior, la deyección mediante la palabra dicha (y, aún mejor, escrita) en cuanto letra muerta, en cuanto reificada o corporalizada; mientras que la voz –y esencialmente la palabra, en cuanto órbita del sentido- es fundamentalmente interior y pertenece al tiempo. La organización de la temporalidad en pasado, presente y futuro está vinculada íntimamente a la trabazón de las frases en un texto, o de las palabras en una frase, o de, las letras en una palabra.

El desprendimiento de los signos con respecto a su sentido es fundamentalmente exterior y pertenece al espacio (digamos de pasada que la hermenéutica, concebida como restitución del espíritu a la letra muerta, como reconstrucción del sentido, es esencialmente una recuperación del tiempo perdido en el espacio: a partir de marcas espaciales e insensatas, de un rumor sensible-inteligible, la hermenéutica intenta devolverles un sentido al devolverles su tiempo, su temporalidad). Que un signo se haya vuelto extraño a su sentido, que haya devenido cosa, espacio, espacialidad, sólo se explica porque se ha desprendido de su tiempo, de su época, de su "espíritu". Y eso explica también el porqué del privilegio del tiempo.

En el espacio, pues, lo dicho, lo leído, lo sonado, lo visto, son los desperdicios del tiempo. Alimentarse es engullir el exterior pero significa ser colonizado por él.

Por los ojos la luz interior se derrama en el exterior convirtiéndose en sombra, pero también las tinieblas del exterior penetran en el alma cegando sus ojos.

La clausura completa del tonel exigiría no solamente sellar la boca, no solamente cerrar los ojos, sino también eliminar el contacto, desprenderse de las manos ya que esta parte del cuerpo parece actuar como actuaría una capa de aire en la que estuviéramos congénitamente envueltos.

Como la sensibilidad es capacidad de sentir, sólo hay sentimiento cuando el cuerpo, envoltura exterior del alma, perturba el interior, le hace padecer, lo que equivale a

reconocer el primado de la exterioridad.

El espacio es la desenvoltura del alma, el volcarse al exterior de la interioridad, el desarrollo del alma fuera de sí en forma de olvido que derrama el paso del tiempo.

No tener cuerpo no es una posibilidad del alma que vive en el tiempo. Es un ideal intentar elevar el alma hasta escapar de su recipiente.

De estos ideales nacen la metafísica y la filosofía.

Un ser interior es un ser consciente de su situación, de la contraposición exterior/interior, falso/verdadero.

La metáfora de los toneles (en Platón) hace inevitable el primado de la exterioridad (la pasión, el cuerpo, el espacio). La exterioridad en Platón es el mundo sensible. Según él la distinción entre lo sensible y lo inteligible equivale a la distinción entre lo escrito y lo hablado.

El mundo sensible considerado como exterioridad de lo inteligible sería un vocerío sin sentido.

Este mundo existe pero no es el mundo verdadero.

La inexistencia (falsedad) no es el ser ni tampoco la nada. Es algo a medio camino. El mundo es algo a medio camino.

El mundo sensible no es sólo el mundo de los cuerpos, es el exterior. La exterioridad es la pérdida del tiempo: el espacio. La manera de huir al exterior es el olvido.

La manera de vivir que corresponde al hombre exterior es el olvido. De sí mismo y de la verdad. Vivir sumidos en el murmullo del mundo. El mundo en que vivimos (Sócrates), el de la experiencia ordinaria de la cotidianidad. Donde las sombras de los objetos pasean ante nuestros ojos sin más, sin que las descifremos. El orden de las imágenes y los contactos, el de la ciudad y los escritos.

El filósofo, el hombre que se asombra de los entes o de su existencia, presupone al hombre común en su exterior (es el mismo visto de dentro a fuera). El filósofo considera la exterioridad como lo resistente, lo dado, lo acostumbrado, como algo que está al principio y es un punto de partida sin advertir que lo "natural" (inconsciente) no es experimentable debido a su condición de exterioridad.

La reflexión crítica sólo es capaz de ofrecer como resultados los contenidos experimentados por la conciencia. (la interiorización).

Heidegger intenta incluir en el ámbito del ser, la cotidianidad y la habitualidad.

Adopta un modelo tripartito (fenomenológico, reflexivo); el Dasein o existencia humana, el Vohandensein o ser de antemano (presencia), característico de los objetos, y el Zuhandesein que es el estar a mano propio de los útiles.

Aquí, lo que está de ante-mano como lo que está a mano, configura la exterioridad de la existencia humana. El exterior es del orden de la mano. La cotidianidad se localiza en el orden de los útiles, de cuanto está a mano. Los útiles son lo que se usa y lo que es usual. El mundo de los útiles es el mundo de los usos que están antes que nada.

Desde nuestro nacimiento nos envuelven y ciñen por todas partes, nos oprimen y comprimen, nos penetran y nos llenan casi hasta los bordes, somos de por vida sus prisioneros y sus esclavos (El ser y el tiempo).

En el mundo del "se" el Dasein se pierde a sí mismo por la mano, por la "manualización" manierismo o amañamiento de toda facultad.

El hombre se pierde en habladurías, en el uso de la palabra considerada como un útil. La utilización de las cosas está siempre al margen de su ser.

La boca, el ojo y el oído se convierten en "manos" que usan las cosas haciendo que el ser de útil se agote en su ser-útil.

Los útiles conforman la espacialidad.

La cotidianidad viene después de la espacialidad. Lo cotidiano designa un espacio inmediato donde el Dasein no es el mismo, donde se ha perdido a sí mismo (la publicidad). La publicidad todo lo oscurece. La cotidianidad iguala.

A la cotidianidad le falta la autenticidad del dasein que es el ser para la muerte. La cotidianidad pierde el tiempo-

Si tal pérdida tiene lugar por la mano, la recuperación de la temporalidad tiene sólo lugar mediante la voz.

El hombre se encuentra a sí mismo en ese ambiente mediante la invocación de una sola voz por la que él se llama a sí mismo, se clausura.

Es la voz de la conciencia. Para escuchar esta voz es preciso desprenderse de lo que se dice, se hace o se ve. La voz sólo puede ser oída. La conciencia habla en el modo de callar. De ahí el entendimiento de la verdad como anamnesis, como des-cubrimiento.

6. M. Foucault. "El pensamiento del afuera" (31-05-05) (Pre-textos, 1993)

La literatura no pertenece a la interiorización, se trata de un tránsito al afuera: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso –(a la dinastía de la representación). Y la palabra literatura se desarrolla a partir de sí misma, formando una red.

Lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo.

El sujeto de la literatura es el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del "hablo".

"Hablo" funciona a contrapelo del "pienso". Exterioridad donde desaparece el sujeto que habla.

El ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto.

[Hiancia Lacan que contiene hiatos. Grietas, aberturas discontinuidades perdidas].

Hay un pensamiento fuera de toda subjetividad que lleva a su ausencia. Mantenido en el umbral de la positividad para encontrar el espacio vacío que le sirve de lugar.

Pensamiento del afuera del hacer que flota en la acción tensada por el imaginario destructor.

Tiene que ver con la teología negativa, que busca ponerse fuera de sí y acaba envuelta y recogida en la interioridad resplandeciente de un pensamiento que es ser y palabra (Discurso) incluso si es, más allá del lenguaje, silencio.

Vacío resplandeciente que, de adentro, resuena e inunda el afuera. Afuera que desgarrar y

aniquila el adentro.

Sade y Hölderlin reconocen este pensamiento.
Sade sólo deja que hable la desnudez del deseo (deseo impersonal...).
Hölderlin canta la ausencia resplandeciente de los dioses.

*El afuera es el murmullo indefinido de las palabras (del discurso) donde palpita el deseo (Sade) y la tendencia a la desaparición de un lenguaje definitivo.
Indefinición del murmullo y transparencia de la definición.*

Nietzsche descubre que la metafísica es gramática tematizada.
Mallarmé ve el lenguaje como el movimiento en que desaparece aquel que habla.
Artaud. Lenguaje desatado en violencia.
El pensamiento del afuera es el pensamiento que abandona la interioridad salmodiante de la conciencia.

***La culpa instauro la interioridad. El miedo, la vacilación, la defensa, la represión.
Tiempo que acecha, traición, ilusión de ocultamiento.***

Bataille hace un discurso del límite, de la trasgresión.
Klossowski acomete la experiencia del doble, de la multiplicación demente y teatral del yo.
Blanchot es un testigo de este pensamiento.
El discurso reflexivo puede devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad. También es peligrosa la ficción.

La experiencia del afuera es experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia del otro.

Para instalarse en el pensamiento del afuera hay que reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente hasta no ser la positividad que lo contiene sino el vacío en el que va a desaparecer (en el rumor) en el silencio que no es intimidación sino puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente.

Nunca más la mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino en la erosión indefinida del afuera. No una palabra, apenas un murmullo, un escalofrío, menos que el silencio, menos que el abismo del vacío. Una palabra a mi alcance.

Vacío donde anida la luz deslumbrante de la tensión activa (la del Zohar).

A la ficción también se le pide una tensión que deje de buscar el brillo de las imágenes y se ocupe de desatarlas, de encontrar su transparencia hasta hacerlas explotar en lo inimaginable.

Transformar las imágenes en inimaginables, buscar sus intersticios, el vacío que las rodea.

El espacio donde se encuentran sin raíz y sin basamento.

Lo ficticio esta en la imposible verosimilitud de lo que hay entre los hombres y las cosas (encuentros, proximidad de lo lejano, ocultaciones). **La ficción no es hacer visible lo invisible sino hacer ver hasta que punto es invisible la invisibilidad de lo visible.**

Este es el parentesco de la ficción con el espacio.

"Tal es sin duda el papel que representan, en casi todos los relatos de Blanchot, las casas, los pasillos, las puertas y las habitaciones: lugares sin lugar, umbrales atrayentes, espacios cerrados, prohibidos y sin embargo abiertos a los cuatro vientos, pasillos en los que se abren de golpe las puertas de las habitaciones provocando insoportables encuentros, separados por abismos infranqueables para la voz, abismos que ahogan hasta los mismos gritos; corredores que desembocan en nuevos corredores donde, por la noche, resuenan, más allá del sueño, las voces apagadas de los que hablan, la tos de los enfermos, el estertor de los moribundos, el aliento entrecortado de aquel que no acaba nunca de morir; habitación más larga que ancha, estrecha como un túnel, donde la distancia y la proximidad,

la proximidad del olvido, la distancia de la espera se acortan y se ensanchan indefinidamente."

Se desarrolla un discurso que se presenta sin conclusión y sin imagen, independiente de todo centro que constituye su espacio como el afuera hacia el que habla y fuera del que habla. Ficción del espacio invisible donde aparece-

*

La atracción para Blanchot es lo que para Sade es el deseo, para Artaud la materialidad, para Nietzsche la fuerza, para Bataille la trasgresión.

Ser atraído no es ser incitado, es experimentar, en el vacío y la indiferencia, la presencia del afuera junto al hecho de estar fuera del afuera.

La atracción tiene como correlato la negligencia que consiste en no conceder importancia a lo que se está haciendo.

Estar en el afuera es no saber lo que ocurre en el afuera del afuera. Aunque esté insinuado por la blancura de la ausencia.

El camino que hace avanzar al hombre atraído es la distracción y el error.

*

El compañero.

"Ya desde los primeros síntomas de la atracción, en el momento en que apenas se dibuja la retirada del rostro deseado, en que apenas se distingue ya en el encabalgamiento del murmullo la firmeza de la voz solitaria, se produce algo así como un movimiento suave y violento a la vez que irrumpen en la interioridad, la pone fuera de sí dándole la vuelta y hace surgir a su lado o más bien del lado de acá la figura secundaria de un compañero siempre oculto, pero que se impone siempre con una evidencia imperturbable; un doble a distancia, una semejanza que nos hace frente. En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que la interioridad tiene por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue: surge una forma menos que una forma, una especie de anonimato informe y obstinado que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas aunque no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato a decir Yo y alza contra su discurso una palabra que es indisociablemente eco y denegación. Prestar oídos a la voz argentina de las sirenas, volverse hacia el rostro prohibido que hurta la mirada, no es únicamente saltarse la ley para afrontar la muerte, como tampoco abandonar el mundo ni el olvido de la apariencia, es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual (aunque esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es el mismo. ¿Es en este desgarramiento y en este lazo donde reside en secreto el principio de la atracción?

(...)

El afuera vacío de la atracción es tal vez idéntico a aquel otro, tan cercano, del doble. El compañero sería, entonces, la atracción en el colmo de su disimulo: disimulada puesto que se da como pura presencia cercana, obstinada, redundante, como una figura más; y disimulada también puesto que repele más que atrae, puesto que es necesario mantenerla a distancia. ...

(...)

Sin duda es en este movimiento, mediante el cual el lenguaje gira sobre su eje, donde se manifiesta de forma más exacta la esencia del compañero obstinado. No es, en efecto, un interlocutor privilegiado, cualquier otro sujeto hablante, sino el límite sin nombre contra el que viene a tropezar el lenguaje. Este límite todavía no tiene nada de positivo; es más bien el desmesurado fondo en el que el lenguaje se pierde continuamente, pero para volver idéntico a sí mismo, como si fuera el eco de otro discurso que dijera lo mismo, o de un mismo discurso que dijera otra cosa. "Aquel que no me acompañaba" no tiene nombre (y quiere mantenerse en este anonimato esencial; es un él/ sin rostro y sin mirada, no puede ver más que a través del lenguaje de otro que pone a las órdenes de su propia noche;"

Lenguaje neutro entre el narrador y el compañero (entre yo y El) desplegado en un lugar sin

lugar que es el afuera de toda escritura (y de toda palabra).

*

Con su arrebatado característico, la mística trata de alcanzar (a través de su noche oscura) la positividad de una existencia entablando con ella una difícil comunicación (pág.73)... Se retira en un día sin luz.

O noche sin sombra, pureza sin nombre, visibilidad sin obstáculo.

Pero en la experiencia del afuera se pone al desnudo aquello que es palabra, lenguaje que no está hablando por nadie, en el que el sujeto solo es un pliegue gramatical en el seno de una mancha blanca en la que:

"Abre un espacio neutro donde ninguna existencia puede arraigarse: se sabía desde Mallarmé que la palabra es la existencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel habla: "decir que entiendo estas palabras no sería explicarme la extrañeza peligrosa de mis relaciones con ellas... No hablan, no son interiores, más bien al contrario, carecen de intimidad, y al estar todo afuera, aquello que designan me aboca hacía ese afuera de toda palabra, aparentemente más secreto y más interior que la palabra del fuero interno, aunque aquí, el afuera está vacío, el secreto no tiene profundidad, no se repite más que el vacío de la repetición, aquello que no habla y que, sin embargo, ha sido dicho para siempre."

*

Durante mucho tiempo se creyó que el lenguaje era dueño del tiempo, que era vínculo, memoria y relato. Se creyó que era profecía e historia. Se creyó que hacía aparecer la unidad. Pero el lenguaje no es más que un rumor informe que disimula; eso es la erosión del tiempo: el olvido sin profundidad y el vacío transparente de la espera.

Espera sin objeto, resistente como un movimiento sin descanso. La espera esta en el afuera.

La espera está amparada por el olvido.

El lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo ni la eternidad ni el hombre sino la forma siempre desecha del afuera: sirve para comunicar, mejor, **deja ver el origen y la muerte en un instante mantenido en un espacio desmesurado.**

El lenguaje es el órgano de equilibrio homeostático en la extrema extrañeza.

Apéndice que sostiene el espacio y la lógica, lo totalmente exterior e inmutable de su propia función.

El olvido y la espera son el disimulo que borra la significación de aquel que habla. Y que es el refugio del ser para liberar el espacio de la imagen.

La luz es el olvido del lenguaje que no plantea el límite para distinguir la verdad.

La muerte da acceso a la repetición del comienzo. Y el lenguaje es la voz débil que rodea cualquier cosa que baña en la misma claridad neutra el esfuerzo del origen y la erosión de la muerte.

7. G. Agamben. El Hombre sin contenido (resumen) (sin fecha)

p.10. Es bello, dice Kant, "lo que agrada desinteresadamente"

p.10. Para Nietzsche, la experiencia de arte no constituye una estética, él trata de purificar el

concepto de belleza de la *αἰσθησις*, de la sensibilidad del espectador... El aprendizaje sensitivo del objeto bello por parte del espectador - le cede el sitio a la experiencia creativa del artista.

p.11. En la "hora de la sombra más corta", una vez alcanzado el límite extremo de su destino, el arte sale del horizonte neutral de la esteticidad para reconocerse en la "esfera de oro" de la voluntad de potencia

p.18. Tal vez nada es más urgente -si verdaderamente queremos situar el problema del arte en nuestro tiempo- que una destrucción de la estética que, al despejar el campo de la habitual evidencia, permita cuestionar el sentido mismo de la estética en cuanto ciencia de la obra de arte.

p.18. Y si es verdad que sólo cuando la casa esta en llamas se hace visible por primera vez el problema arquitectónico fundamental, quizás nosotros estemos hoy en día en una posición privilegiada para comprender el auténtico sentido del proyecto estético occidental.

p.19. Así el embarque hacia Citera del arte moderno no debía conducir al artista a la felicidad prometida, sino a medirse con lo Más inquietante, con el terror divino que había empujado a Platón a expulsar a los poetas de su ciudad.

p.24. Para salir del mundo evanescente de las formas, no tiene otro medio que la forma misma, y cuanto más quiere borrarla más tiene que concentrarse sobre ella para hacerla permeable a lo indecible que quiere expresar.

p.24. La huida de la Retórica le ha llevado al terror, pero el Terror le vuelve a llevar a su opuesto, es decir, de nuevo a la Retórica.

p.25. ¿Qué es de hecho, el misterio de Rimbaud, sino el punto en el que la literatura se anexiona a su opuesto, es decir, al silencio?

p.26 ... como en ciertas combinaciones de figuras geométricas que, si se observan largo tiempo, adquieren una disposición diferente desde la cual no se puede volver a la anterior sino cerrando los ojos, así su obra presenta alternativamente dos caras que no es posible recomponer en una unidad: la cara que esta dirigida hacia el artista es la realidad viviente en la que él lee su promesa de felicidad; pero en la otra cara, la dirigida al espectador, es un conjunto de elementos sin vida que solamente puede reflejarse en la imagen que le devuelve el juicio estético.

p.26. La estética entonces, no sería simplemente la determinación de la obra de arte a partir del *αἰσθησις*, de la aprehensión sensible del espectador, sino que en ella estaría presente desde el principio una consideración del arte como opus de un concreto e irreducible *operari*, el *operari* artístico. Esta dualidad de principios -que hace de la obra de arte se determine al mismo tiempo a partir de la actividad creadora del artista de la aprehensión sensible del espectador.

p.32. A medida que la idea de gusto se concreta y, con ella, el tipo particular de reacción psíquica que llevará al nacimiento de ese misterio de la sensibilidad moderna que es el juicio estético, se empieza a mirar la obra de arte (al menos mientras no este terminada) como a un asunto de exclusiva competencia del artista, cuya fantasía creativa no tolera ni límites ni imposiciones, mientras que al no-artista no le queda más que *spectare*, es decir, transformarse en un partner cada vez menos necesario y cada vez más pasivo, al que la obra de arte le proporciona únicamente la ocasión de un ejercicio de buen gusto.

p.34. Mientras en la sociedad europea va difundándose cada vez más la equilibrada figura del hombre de gusto, el artista entra en una dimensión de desequilibrio y de excentricidad... Cuanto más intenta el gusto liberar al arte de cualquier contaminación y de cualquier injerencia, tanto más impura y nocturna se toma la cara que el arte vuelve hacia aquellos que han de producirlo. Y desde luego. No es casualidad si con la aparición en el curso del siglo XVII del falso artista, del hombre obsesionado con el arte pero mal artista, la figura del

artista empieza a proyectar una sombra de la que ya no será posible separarla en los siglos futuros.

p.35. "Le gout est fair de mille degouts". Valéry. «El buen gusto esta hecho esencialmente de mal gusto ».

p.37. Todo sucede como si el buen gusto, que permite a quien esta dotado de él percibir el *point de perfection* de la obra de arte, acabase por hacerlo indiferente a ella.

p.37. Pero hay más: con sólo reflexionar durante un momento sobre sí mismo, el hombre de gusto tiene que darse cuenta de que no sólo se ha vuelto indiferente al arte, sino que, cuanto más purifica su gusto, más se siente su ánimo espontáneamente atraído hacia todo lo que el buen gusto no puede más que reprobar, como si el buen gusto conllevase la tendencia a pervertirse en su opuesto.

p.39. En definitiva, con el hombre de gusto sucede un fenómeno similar al que Proust describía para el hombre inteligente ... una vez superado un cierto límite, necesita de la estupidez, así se diría que el buen gusto, a partir de una cierto grado de perfección no puede prescindir del mal gusto.

p.46. En Rameau, Hegel veía la cumbre de la cultura europea -y al mismo tiempo el principio de la destrucción- a las puertas del Terror y de la Revolución, cuando el Espíritu, al haberse alienado en la cultura, no se reencuentra así mismo más que en la conciencia del desgarró y en la perversión absoluta de todas los conceptos y de todas las realidades.

p.49. Al caracterizar la Cultura como perversión, Hegel era consciente de estar describiendo un estado prerrevolucionario, e incluso tenía en su punto de mira a la sociedad francesa en el momento en que los valores del Anden Régime empezaron a vacilar bajo en impulso negador del *Aufklarung* (aclaración, aclamación).

p.50. El examen del gusto estético nos conduce así a preguntamos si no existe quizás un nexo de alguna clase entre el destino del arte y el surgir de ese nihilismo que, según palabras de Heidegger, no es de ninguna manera un movimiento histórico junto a otros, sino que, "pensado en su esencia, es el movimiento fundamental de la historia de Occidente".

p.57... es cierto que la obra de arte ya no constituye la media esencial del habitáculo del hombre sobre la tierra quien, precisamente porque edifica y hace posible el hecho de habitar, no tiene ni una esfera autónoma ni una identidad particular y, compendia y refleja en sí todo el mundo humano.

p.58. Puede creerse que por fin, se le ha asegurado a la obra de arte su más auténtica realidad, pero cuando intentamos aferrarla retrocede y nos deja con las manos vacías.

p.61. El arte es ahora la absoluta libertad que busca en sí misma su propio fin y su propio fundamento, y no necesita -en sentido sustancial- de ningún contenido, porque sólo puede medirse al vértigo de su propio abismo. Ningún otro contenido -con excepción del arte mismo- es ahora para el artista lo sustancial de su conciencia inmediatamente, ni le inspira necesidad de representarlo.

p.62. Ningún contenido, ninguna forma es más inmediatamente idéntica a la intimidad, a la naturaleza, a la inconsciente esencia substancial del artista; cualquier materia puede resultarle indiferente, con tal de que no contradiga la ley formal de ser, en general, bella y capaz de ser atraída artísticamente.

p.64. Así, el nacimiento del gusto coincide con el absoluto desgarró de la "cultura pura": en la obra de arte, el espectador se ve a Sí mismo como Otro, su propio ser-por-sí mismo como ser-fuera-de sí mismo.

p.65. La unidad originaria de la obra de arte se ha roto, dejando de lado el juicio estético y al otro la subjetividad artística sin contenido, el principio creativo puro. Ambos buscan en vano su propio fundamento y en esta búsqueda disuelven incesantemente la concreción de la

obra, uno llevándola al Museum Theatrum, y la otra traspasándola en su continuo movimiento mas allá de si misma.

p.65. Igual que el espectador frente a la extrañeza del principio creativo, intenta fijar en el museo su punto de consistencia, en el que el desgarró absoluto se invierte en la absoluta igualdad consigo mismo -"en la identidad el juicio en el que una misma personalidad es tanto sujeto como predicado"- así, el artista, que en la creación ha realizado la experiencia demiúrgica de la absoluta libertad, intenta ahora objetivizar su propio mundo y poseerse a sí mismo...

p.70. Frente a estos cuatro caracteres de la belleza como objeto del juicio estético (es decir, placer sin interés, universalidad sin concepto, finalidad sin fin, normalidad sin norma) no se puede evitar pensar lo que Nietzsche, polemizando contra el prolongado error de la metafísica, escribía en el Crepúsculo de los ídolos: "los signos distintivos que han sido asignados al "ser verdadero" de las cosas son las cosas distintivas del no-ser, de la nada". Es decir, parece que cada vez que el juicio estético intenta determinar qué es lo bello, no consigue apresar lo bello sino su sombra, como si el verdadero objeto no fuese tanto lo que es el arte, como lo que no es: no el arte, sino el no-arte.

p.70. A poco que observemos como funciona en nosotros su mecanismo, debemos admitir, aunque sea con pesar, que todo lo que nuestro juicio crítico nos sugiere frente a una obra de arte pertenece precisamente a esta sombra y que separando el arte del no-arte, en el acto del juicio hacemos del no-arte el contenido del arte, y únicamente en este calco negativo conseguimos encontrar su realidad.

p.71. Cuando negamos que una obra de arte tiene el carácter de la artisticidad, queremos decir que en ella están todos los elementos materiales de la obra de arte menos algo esencial de lo que depende su vida, de la misma manera que decimos que en un cadáver están todos los elementos del cuerpo vivo, menos ese intangible quid que hace precisamente de él un ser viviente. Pero cuando después nos encontramos frente a la obra de arte, nos comportamos, sin ser conscientes, como estudiantes de medicina que han aprendido la anatomía únicamente sobre cadáveres y que, frente a los órganos palpitantes del paciente, tienen que recurrir mentalmente a su ejemplar anatómico muerto.

p.72. Lo que nos ha sido negado se resume en el juicio como su único contenido real, y lo que se ha afirmado queda recubierto por esta sombra; nuestra apreciación del arte empieza necesariamente con el olvido del arte.

p.73. Metidos en esta laboriosa edificación de la nada, no somos conscientes de que mientras tanto el arte se ha convertido en un planeta que solamente nos ofrece su cara oscura, y que el juicio estético no es ni más ni menos que el logos, la reunión del arte y su sombra.

p.73. Si quisiéramos expresar con una formula este carácter suyo, podríamos escribir que el juicio crítico considera al arte como arte, entendiendo así que, en cualquier parte y constantemente, este juicio sumerge el arte en su propia sombra, considera al arte como no-arte. Y es este arte, es decir, pura sombra, el que reina como valor supremo sobre el horizonte de la terra aesthetica.

p.74 ... del juicio mismo, es decir, que fuese "un concepto con el que no se conoce nada".

p.76... el juicio estético empieza necesaria y precisamente con el olvido de los propios orígenes.

p.76. En el horizonte de nuestra aprehensión estética, la obra de arte permanece sujeta a una ley de la degradación de la energía, la que la convierte en algo a lo que no se puede acceder nunca desde un estado sucesivo a su creación.

p.77. Pero como alguien dijo, la historia no es un autobús del que uno pueda apearse y, mientras tanto, a pesar de este defecto de origen y de lo contradictorio que pueda

aparecemos, el juicio estético se ha convertido en el órgano esencial de nuestra sensibilidad frente a la obra de arte.

p.79. De hecho, la obra de arte ya no encuentra su fundamento -como en el tiempo en el que el artista estaba ligado en inmediata identidad a la fe y a las concepciones de su mundo- en la unidad de la subjetividad del artista con su contenido, de manera que el espectador pueda reencontrar inmediatamente en ella la verdad más alta de su propia conciencia, es decir, lo divino.

p.79. Ahora la verdad suprema de la obra de arte es, como hemos visto en el capítulo anterior, el principio creativo formal puro que desarrolla su potencia en ella, independientemente de cualquier contenido.

p.80. En el juicio estético, el ser-por-sí mismo tiene por objeto su ser-por-sí mismo, pero como absolutamente Otro y, al mismo tiempo, inmediatamente como sí mismo; es este puro desgarramiento y esta ausencia de fundamento lo que deriva al infinito sobre el océano de la forma sin poder alcanzar nunca la tierra firme.

p.80. Si el espectador se presta al radical extrañamiento de esta experiencia y, dejando a tras cualquier contenido y cualquier protección, acepta entrar en el círculo de la absoluta perversión, no tiene otro modo de reencontrarse a sí mismo -si no quiere que la idea misma de arte se precipite en este círculo- más que asumiendo integralmente su propia contradicción El es la absoluta voluntad de ser otro, el movimiento que divide y, al mismo tiempo, reúne a la madera que se descubre violín y el violín, al cobre que se despierta trombón y al trombón, en esta alineación, se posee y, al poseerse, se aliena.

p.81. Si bien es cierto que el crítico conduce al arte hacia su negación, es únicamente en esta sombra y en esta muerte, sin embargo, donde el arte (nuestra idea estética del arte) se sostiene y encuentra su realidad.

p.88. "Sin entrar en la verdad de todo esto, lo cierto es que el arte ya no otorga la satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron... Bajo todos estos aspectos el arte por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado ... Si que se puede esperar que el arte se eleve y se perfeccione cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la exigencia suprema del espíritu".

p.90. Si ahora el artista busca en un contenido o en una fe determinada su propia certeza, se encuentra con la mentira, porque sabe que la subjetividad artística pura es la esencia de cualquier cosa. Pero si se busca en éste su propia realidad, se ve sumido en la paradójica condición de tener que encontrar su esencia precisamente en lo inesencial, su contenido en lo que es exclusivamente forma. Por ello, su condición es el desgarramiento radical; lejos de este desgarramiento todo es mentira para él.

p.91. Frente a la trascendencia del principio creativo formal, el artista, abandonándose a su violencia, puede intentar vivir este principio como un nuevo contenido ante el declive general de todos los contenidos, y hacer de su desgarramiento la experiencia fundamental a partir de la cual sea posible una nueva condición humana.

p.91. ... en la proximidad de un riesgo que lo amenaza más profundamente que a cualquier otro mortal, el artista se queda de este lado de su esencia, porque ya ha perdido definitivamente su contenido y está condenado a morar -por así decirlo siempre al lado de su propia realidad.

p.91. El artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión ni otra consistencia que este incomprensible estar a este lado de sí mismo.

p.92. Ironía significaba que el arte tenía que convertirse en objeto para sí mismo y, al no encontrar ya verdadera seriedad en un contenido cualquiera, a partir de ese momento

únicamente podía representar la potencia negadora del yo poético que, negando, se eleva continuamente por encima de sí mismo en un infinito desdoblamiento.

p.93. Pero también había entendido que, en su proceso destructor, la ironía no podía detenerse en el mundo y, fatalmente, su propia negación tenía que volverse contra sí misma. El sujeto artístico, que se ha elevado como un dios sobre la nada de su creación, cumple ahora su obra negativa destruyendo el principio mismo de la negación: él es un dios que se autodestruye.

p.94. En el límite extremo de su destino, cuando todos los dioses se abisman en el crepúsculo de su risa, el arte es solamente una negación que se niega a sí misma, una nada que se autoaniquila.

p.94 el arte no muere, sino que, convertido en una nada que se autoaniquila, sobrevive eternamente a sí mismo. Ilimitado, sin contenido, doble en su principio, vaga por la nada de la terra aesthetica, en un desierto de formas y de contenidos que le devuelven continuamente su propia imagen y que él evoca y suprime inmediatamente en el imposible intento de fundar su propia certeza.

p.94. La subjetividad artística sin contenido es ahora la pura fuerza de la negación que en cualquier sitio y en cualquier instante solamente se afirma a sí misma como libertad absoluta que se refleja en la pura conciencia de sí. Y, de la misma forma que en ella se abisma cualquier contenido, así en ella desaparece el espacio concreto de la obra, en el que el "hacer" del hombre y el mundo encontraban su realidad en la imagen de lo divino, y el habitáculo del hombre sobre la tierra tomaba cada vez su medida diametral.

p.94. En el puro sostenerse sobre sí mismo del principio creativo-formal, la esfera de lo divino se ofusca y se retrae, y es en la experiencia del arte en la que el hombre toma conciencia, de la manera más radical, del evento en el que ya Hegel veía el rasgo esencial de la conciencia infeliz y que Nietzsche puso en los labios de su loco: "Dios ha muerto".

p.95. Cercado por el desgarramiento de esta conciencia, el arte no muere, al contrario, precisamente está instalado en la imposibilidad de morir.

p.96. La esencia del nihilismo coincide con la esencia del arte en el punto extremo de su destino, cuando en ambos el ser se destina al hombre como Nada. Y mientras el nihilismo gobierna secretamente el curso de la historia de Occidente, el arte no saldrá de su interminable crepúsculo.

p.109. La disponibilidad-hacia-la-nada, aún no siendo todavía obra, es, de alguna manera, una presencia negativa, una sombra del estar-en-obra: es *ενεργεια*, obra, y como tal constituye la llamada de auxilio más urgente que la conciencia artística de nuestro tiempo ha expresado hacia la esencia alienada de la obra de arte.

Así el desgarramiento de la actividad productiva del hombre, la "degradante división del trabajo en trabajo manual y en trabajo intelectual", no ha encontrado remedio, sino que, por el contrario, ha sido empujada hasta su límite. Sin embargo, es también a partir de esta autosupresión de la condición privilegiada del "trabajo artístico" -que ahora recoge, en su irreconciliable oposición, las dos caras de la manzana dividida por la mitad de la producción humana-, como un día será posible salir del pantano de la estética y de la técnica para devolverle su dimensión original a la condición poética del hombre sobre la tierra.

p.111. El problema del destino del arte en nuestro tiempo nos ha llevado a considerarlo como inseparable del problema del sentido de la actividad productiva. Esta actividad productiva en nuestro tiempo se entiende como práctica.

p.116. Todos los intentos que se han sucedido en la época moderna para establecer de forma nueva el «hacer» del hombre, se han quedado siempre anclados en esta interpretación de la práctica como voluntad e impulso vital, es decir, en último término, en una interpretación de la vida, del hombre en cuanto ser vivo. La filosofía del «hacer» del

hombre ha quedado, en nuestro tiempo, como una filosofía de la vida.

p.117. Esta metafísica de la voluntad ha penetrado hasta tal punto en nuestra concepción del arte, que ni aun las críticas más radicales de la estética se han planteado poner en duda el principio que constituye su fundamento: la idea de que el arte es expresión de la voluntad creadora del artista.

p.119. «La reflexión de por sí nada mueve, sino la reflexión por causa de algo y práctica; pues ésta gobierna, incluso, al intelecto creador, porque todo el que hace una cosa la hace con vistas a algo, y la cosa hecha no es fin absolutamente hablando (ya que es fin relativo y de algo), sino la acción misma, porque el hacer bien las cosas es un fin y esto es lo que deseamos.»*

p.123. Que el hombre sea capaz de práctica, significa que el hombre quiere su acción y, al quererla, la atraviesa hasta el límite; práctica es el ir a través hasta el límite de la acción, movido por la voluntad, acción deseada.

p.135. Que la praxis constituya, en este sentido, el género del hombre, significa que la producción que se realiza en ella es también «autoproducción del hombre».

p.135. En el acto productivo, el hombre se sitúa de golpe en una dimensión que está libre de cualquier cronología natural, porque ella misma es el origen esencial del hombre. Liberándose a un tiempo de Dios (como creador primero) y de la naturaleza (entendida como el todo independiente del hombre, del que éste forma parte en el mismo grado que los otros animales), el hombre se sitúa, en el acto productivo, como origen y naturaleza del hombre. Por tanto, este acto de origen es también el acto original y la fundación de la historia, entendida como el convertirse de la esencia humana en naturaleza para el hombre y el convertirse en hombre de la naturaleza.

p.136. El considerar la producción en esta dimensión original y experimentar su alienación como el evento capital de la historia del hombre, lleva a la determinación que Marx da a la práctica a alcanzar un horizonte esencial del destino del hombre, del ser cuya forma de estar sobre la tierra es una forma productiva. Pero, aun situando la práctica en la dimensión original del hombre, Marx no ha considerado la esencia de la producción más allá del horizonte de la metafísica moderna.

p.138. En su origen, la actividad productiva del hombre es fuerza vital, apetito y tensión enérgica, pasión. De este modo, la esencia de la praxis, del carácter genérico del hombre como ser *humano* e histórico, ha vuelto a una connotación natural del hombre como ser *natural*. El continente original del ser vivo hombre, del ser vivo que produce, es la voluntad. La producción humana es praxis. «El hombre produce de forma universal.»

p.139. Este estatus se enuncia cuando su pensamiento todavía se está desarrollando, en el prefacio de *El nacimiento de la tragedia* (1871), un libro «en el que todo es presagio». Dice así: «El arte es la más alta tarea del hombre, la verdadera actividad metafísica». *

p.139. Hay un nihilismo que corresponde a una potencia aumentada del espíritu y a un enriquecimiento vital (Nietzsche lo llama nihilismo activo), y un nihilismo como signo de decadencia y de empobrecimiento de la vida (nihilismo pasivo).

p. 141. Nietzsche entendía que el arte --en cuanto negación y destrucción de un mundo de la verdad contrapuesto a un mundo de las apariencias- también estaba asumiendo un carácter nihilista, pero interpretaba este carácter -al menos en lo que se refiere el arte dionisiaco- como expresión de ese nihilismo activo a propósito del cual iba a escribir más tarde: «Hasta dónde el nihilismo como negación de un mundo verdadero, de un ser, podría ser un pensamiento divino» (W z. M., n'. 15).

p.150. La hora de la sombra más corta, en la que se suprime la diferencia entre mundo verdadero y mundo de las apariencias, también es el deslumbrante mediodía del «Olimpo de las apariencias», del mundo del arte.

p.150. Pero en la esencia del arte, que ha atravesado hasta el final su propia nada, domina la voluntad. El arte es la eterna auto generación de la voluntad de poder. En cuanto tal, se aparta tanto de la actividad del artista como de la sensibilidad del espectador para presentarse como el rasgo fundamental del devenir universal. Un fragmento de los años 1885-86 dice: «La obra de arte, donde aparece sin artista, por ejemplo como cuerpo, como organismo. (...) En qué medida el artista no es más que un gran preliminar. El mundo como obra de arte que se engendra a si misma». "

p.153. " Todo es ritmo, todo el destino del hombre es un solo ritmo celeste, igual que cada obra de arte es un ritmo único, y todo oscila de los labios poetizantes del dios ... " (Holderlin)

p.160. Precisamente porque el ritmo es lo que hace posible que la obra de arte sea lo que es, también en la medida y logos (ratio) en el sentido griego de aquello que adapta a cualquier cosa su propio estar en la presencia. Sólo porque alcanza esta dimensión esencial, sólo porque es medida en este sentido original, el ritmo puede abrirle a la experiencia humana una región en la que se deja percibir como αριθμος y *numerus*, medida calculable y expresable en cifra.

p.161. Sin embargo, el ritmo -tal y como lo representamos habitualmente- parece introducir en este eterno flujo un desgarró y una detención. Así, en una obra musical, aunque de alguna manera está en el tiempo, nosotros percibimos el ritmo como algo que se sustrae a la fuga incesante de los instantes y aparece casi como la presencia de lo intemporal en el tiempo.

p.162. «Conoce qué Ritmo mantiene a los hombres».

p.164. Por lo tanto, el regalo del arte es el regalo más original, porque es el regalo del mismo lugar original del hombre. La obra de arte no es ni un «valor» cultural ni un objeto privilegiado para la αριθμος; de los espectadores, y tampoco la absoluta potencia creadora del principio formal, sino que por el contrario se sitúa en una dimensión más esencial, porque permite que el hombre acceda a su estar original en la historia y en el tiempo.

p.164. Que el arte sea arquitectónico significa, según el étimo: el arte, la poiesis, es producción (τικτω) del origen (αρχη), el arte es ofrecimiento del espacio original del hombre, *arquitectónica* por excelencia.

Mirar una obra de arte significa: ser lanzados a un tiempo más original, éxtasis en la apertura epocal del ritmo, que da y retiene.

En la experiencia de la obra de arte el hombre está sobre la verdad, es decir, en el origen que se le ha revelado en el acto poético.

De ser cierto, el hombre que ha perdido su estatus poético sencillamente no puede reconstruir en otro lugar su propia medida: «Tal vez cualquier otra salvación que no venga de allí, de donde está el peligro, siga siendo no salvadora».

Según Benjamín, el poder especial de las citas no nace de su capacidad de transmitir y de hacer revivir el pasado, sino, por el contrario, de su capacidad de «hacer limpieza con todo, de extraer del contexto, de destruir».

Precisamente porque eleva, hasta convertirlo en un valor, el extrañamiento del pasado, la figura del coleccionista está emparentada de alguna manera a la del revolucionario, para quien la aparición de lo nuevo sólo es posible a través de la destrucción de lo viejo.

El shock es la fuerza de choque de la que se cargan las cosas: cuando pierden su transmisibilidad y su comprensibilidad en el interior de un determinado orden cultural.

8. Hablando en planta (07-06-06)

Roberto G. presenta en Sanlúcar un estudio en el que se constata que las revistas de arquitectura cada vez presentan menos plantas y todavía menos secciones para ilustrar los edificios que divulgan, sustituyendo estas proyecciones comprensivas por fotografías de los edificios y por montajes virtuales tridimensionales. Las revistas de decoración, las publicaciones divulgativas de interiorismo (por ejemplo, las colecciones de Taschen, etc.), las guías turísticas y los libros de historia de la arquitectura hace tiempo que no contienen una sola planta o sección de lo que muestran fotografiado sin personajes habitantes (como las ciudades que salen en las malas teleseries).

*

Ynzenga, que exige a veces a sus alumnos la franqueza de “hablar en planta”, dice que está preparando un artículo para señalar que el dibujo en planta y sección para concebir y presentar la arquitectura es un invento moderno (a partir de la Carta de Raphael Sanzio y Baltazar de Castiglione al Papa León X, en 1515), que se reforzó con la sistematización descriptiva de Gaspar Monge y concitó el entusiasmo de los arquitectos contemporáneos (en especial Le Corbu y otros), pero que está a punto de desaparecer gracias a los programas tridimensionales de ordenador que convierten en una pérdida de tiempo el dibujo de plantas y secciones.

Yo le repliqué, con Boudon y Leonardo, que una cosa es presentar objetos arquitectónicos y otra cosa es concebirlos, fabricarlos, confórmalos. Y le recordé que Leonardo indica que los dibujos en planta y en sección son modalidades idóneas para “pensar” (comprender y tantear) el movimiento y el estatismo respectivamente del objeto arquitectónico en vías de ser conformado en el proyectar. Y también que subraya que la vista de pájaro (dibujo volumétrico desde fuera y desde arriba) es idóneo para mostrar la exterioridad del objeto, al tiempo que especifica que el dibujo en perspectiva es solo útil a los pintores (que representan situaciones humanas en ambientes con aristas).

Ynzenga no me contestó. Si tuviera razón cabe pensar que el proyectar arquitectura puede dejar de ser una actividad reflexivo-tentativa (de pensamiento arquitectónico) para pasar a ser algo así como la determinación de objetos contenedores sin ninguna implicación cognitiva ni conceptual. Proyectar arquitectura empezará a ser un determinar tridimensional de objetos contenedores indiferentes a cualquier contenido comportamental. En este modo de hacer, la vida siempre se podrá incorporar, como vacío escénico, en un interior amorfo dispuesto a recibir cualquier conjunto diseñado (y disponible en un almacén) y específico para las distintas funciones que se quieran incorporar y quepan en el envoltorio.

Este sistema productivo es el generalizado en toda la industria de consumo, que implica entender todos los objetos vendibles como “cadáveres exquisitos” de parcialidades específicas adquiribles en supermercados que se juntan en un marco común.

Hoy se venden en los Vip's libros baratos de habitaciones o ambientes para viviendas (aseos, estares, etc.) que se suponen indicaciones para un consumo de ambientes agregables en el interior de contenedores dispuestos para vivir (viviendas de planta libre, lofts, etc.). Mientras el envoltorio-contenedor sea relativamente amplio, no parece tener sentido que el proyectar arquitectural se ocupe de pensar alternativas de acción. Sólo si nos colocamos en situaciones límites (viviendas de 30 m² para parejas o viviendas fabricadas por componentes o unidades terminadas) parece tener sentido proyectar tanteando (pensando), que es tanto como decir: elaborando plantas y secciones.

Habrá que seguir hablando de esta mutación del posicionamiento proyectivo en la arquitectura.

9. Desde fuera y desde dentro. De la parte al todo y del todo a las partes (1) (07-06-06)

Hemos estado trabajando en el taller llenando contenedores con proyecciones de enseres y personas haciendo cosas diversas. Señalábamos curiosidades acerca de la génesis y el uso socializado de esos enseres y espacios y todos dibujábamos tanteos de organizaciones diversas.

Al contemplar los resultados notificamos que algunos alumnos se habían ubicado tan en el interior del contenedor que habían olvidado los exteriores. Habían estado dibujando como si el contenedor hubiera estado en el interior de la tierra, en un lugar vacío, hueco, sin sustancia ambiental. La situación era la opuesta a la que exhibían los ejercicios que presentaban en proyectos en los que sólo había exterior, con interiores muy poco significados.

La polaridad era radical. Una forma de entender la arquitectura como pura cáscara con interiores circunstanciales y otra en la que no hay exterioridad (ni relación con el exterior) en pos de una especie de película de movimientos, en las tripas de una caja neutral.

Claro que, en todos los casos, los dibujos dejaban ver un posicionamiento de los alumnos como ángeles flotantes que “ven” todo desde la distancia, sin implicarse en la proximidad envolvente.

Si resumimos esta experiencia tenemos que señalar como situaciones previas para proyectar las que suponen: permanecer en la distancia, desde fuera, en la polaridad exterior-interior, y desde las partes a un todo indiferente que a veces es el límite de un contenedor definido a priori o, al menos, con independencia de las unidades a contener.

Esto significa un proyectar des-apasionado, circunstancial, de “fisión semántica”, donde cualquier cosa se puede yuxtaponer a cualquier cosa en la elaboración de un permanente cadáver exquisito aleatorio cuya apariencia se concentra en el espectáculo de su presencia.

Quizás así, por este camino, las pautas convencionales del proyectar cambien a otro registro conceptual e imaginario que todavía no sabemos como manejar.

10. Del todo a la parte (29-04-06)

Hace tiempo que observamos cómo parece haber dos modos de entender el trabajo “conceptivo arquitectónico” que se corresponden con dos modos de producir y, claro, con dos modos de plantear el aprendizaje (la pedagogía) del dibujar y el proyectar arquitectura.

El modo corriente, fácil, el que parece natural, va de las partes al todo. Se proponen unidades que luego se agrupan y se acomodan hasta colmar un conjunto, tenga o no tenga unidad. Yuxtaposición y com-posición desde las componentes, renunciando a la previsión (anticipación) de un sentido global que sancione la agrupación. Trabajo que no busca una historia, ni siquiera una conciliación con lo orgánico autoreferente. Pura accidentalidad tecnocrática, acrítica. Dominio del proceder desde fuera.

El modo raro, difícil e inconveniente, es el que va del todo a las partes, en el que las componentes pierden su consistencia de partes cuando la totalidad no puede anticiparse. Modo de la descomposición, del vaciado, de la espaciación, del borrado, del desde dentro (con un exterior prefigurado).

En el primer modo, los elementos a combinar son meras exterioridades que se manejan como piezas de una construcción infantil. Como el proceder no busca la narración, ni

quiera la franqueza de la aleatoriedad de los tanteos, todo se va orientando hacia la apariencia de lo que se consigue al agrupar. En ocasiones, cuando se infiere el conjunto, sólo se puede concebir como una pieza mayor totalmente homeomorfa con las piezas componentes.

En el segundo modo, la ubicación del autor-actor y su proceder dependerán de la capacidad de cada autor-actor para fabricar, ante cualquier circunstancia, la sustancia de una totalidad material indefinida pero llena de significación, que luego se pueda descomponer según diferentes conjeturas operativo-significativas. En esta modalidad lo difícil es fabricar un medio totalizado lleno de significado en ciernes (pura mediación), un ámbito de sentido común extremado, sin límites externos, entendido desde sus radicales adentros estructurales y organizativos.

*

Nosotros llevamos años ensayando este enfoque en el inicio del aprendizaje en el dibujar y el proyectar arquitectura con distinta fortuna. Hemos empezado bien muchas veces pero no hemos rematado nunca una experiencia que parece necesitar años de maduración.

En este curso (05/06) hemos intentado el siguiente camino en la introducción al proyectar (DAI2):

1º Familiarización con el llenado de un contenedor de vida.

Esta parte ha consistido en buscar narraciones para caracterizar distintas formas de vida, para, después, acomodarlas en el interior de contenedores standard de 12 x 2,4 x 2,4.

El ejercicio consiste en proponer un contenedor (o varios adosados) como escenario donde pueden desarrollarse historias tentativas previamente esbozadas.

La elaboración de narraciones suele resultar muy dificultosa porque no es fácil des-ubicarse de la cotidianidad rutinaria. Además, empezamos a sospechar que no puede haber narraciones que no tengan lugar, como si la escenificación fuera la condición narrativa en la que son posibles los relatos.

Este año hemos optado por evitar la búsqueda de narraciones complejas ("estiradas" en el tiempo vital) ensayando la reflexión verbal de ciertas "condiciones organizativas" (encadres narrativos) vinculadas a situaciones vitales corrientes que, aunque desconectadas de argumentos historiables, proponen características arquitectónicas específicas donde vincular historias.

Hemos propuesto las siguientes situaciones:

- a) La moral sexual en las burguesías europeas. Reflexión acerca de la compartimentación que se plantea en consecuencia a proteger a los hijos de la percepción de las relaciones sexuales de los padres y de cualquier veleidad incestuosa entre humanos. Estos tabúes fuerzan una normatividad que es origen de una extensa clase de leyendas y de la aparición de muros separadores entre locales.
- b) La evitación de molestias derivadas de ciertos actos realizados por distintos componentes de los grupos. En particular la molestia del olor de la exoneración y el cocinado de algunos alimentos y de la invasión de humedad en consecuencia al uso de agua caliente (duchas, lavado, secado). Estas molestias determinan el enclaustrado en habitaciones ventiladas especialmente de los aparatos destinados a estas actividades. Se hizo hincapié en el invento de desarticlar el cuarto de baño en unidades separadas para evitar la jerarquización en el uso de esos servicios.
- c) El almacenamiento y el mantenimiento del decoro, del menaje, las ropas y demás componentes materiales de la casa y la vida cotidiana. La reflexión se hace acerca de la ropa de vestir y su estacionalidad, que obliga a guardar lo que no es posible usar en cada temporada. El componente almacén no suele ser un objeto de atención narrativo. También se pensó en la ropa de casa (de cama y de aseo)

que ha de ser reciclada periódicamente con exigencias de procesado (lavado, planchado) y almacenamiento muy parecidas.

Se trató del menaje, de los muebles y del propio espacio, para considerar que los electrodomésticos han facilitado la vida en una medida incomparablemente mayor que la distribución ambiental. Esta consideración global lleva a una exigencia de toma de decisiones respecto a la forma de organizar las labores que condicionará todos los relatos ubicados en los habitáculos. Evitar limpiar la casa supondrá diseñar sistemas incompatibles con el uso de cierto mobiliario y de accesorios inconvenientes.

- d) El tedio. La vivienda es un lugar para aburrirse, para esconderse, para avergonzarse, para convalecer, para morir. Esta dimensión hace entender la casa como ámbito de la abulia (el televisor, internet, etc.) y la melancolía, de la perversión. Quizás esta angulación resulta impertinente para una sociedad burguesa complaciente, pero tiene alto interés narrativo y escenográfico.
- e) La casa como referente histórico, como fuente del habla, como pretexto que da que hablar. Esta dimensión del vivir en una vivienda está cargada de potencialidad configurativa porque hace aparecer la disposición y disponibilidad de los elementos constructivos como subterfugios argumentales y lúdicos de la casa, como expositores de objetos y obras de arte que se abren a los otros.

*

Se ha hecho gran hincapié en que el llenado del contenedor se efectuara dibujando en planta y sección a los personajes moviéndose en el interior de las cápsulas disponibles en cada propuesta.

*

2º Tanteos de ubicación de los contenidos (llenos ya de funcionalidad)

Esta fase del trabajo consiste en el juego de colocar el contenedor en distintos lugares geográficos, de forma que se ensayen, en cada caso, los revestimientos y protecciones necesarios para aislar la caja del clima circundante y la disposición de acabado exterior para significar la presencia del objeto en el ambiente.

Esta parte del curso se ha desarrollado muy apresuradamente y ha supuesto un primer acercamiento a la significatividad de los edificios, a la adaptación acondicionada bioclimáticamente y a la sostenibilidad. En cursos próximos habrá que hacer mejor hincapié en esta ejercitación.

*

3º La masa de vivir. Generalización del vivir.

Esta parte del curso deriva de la experiencia pedagógica habida en los años 90 con la aparición de "La ciudad radicalizada". La hemos revivido porque nos parecía el único modo de alcanzar un posicionamiento totalizador que nos permitiera plantear la ciudad y sus edificios como desocupaciones o vaciamientos con sentido espaciador de una masa informe genérica e ineludible. Nos parecía el único modo de ir del todo a la parte, impugnando el camino que lleva de las partes a un todo arbitrario e inanalizable.

Pensar en una masa de viviendas autónomas capaces de cubrir toda la tierra de edificación parece una monstruosidad inconfesable. Pero es una monstruosidad razonable y, además, imaginable. Terroríficamente imaginable. Como un infierno. La ocupación total la hemos basado en los sistemas disponibles para agrupar unidades habitaculares en planos superponibles con o sin las limitaciones debidas al contacto con el exterior y a la recepción de luz solar (los esquemas de agrupación han sido sistematizados en un escrito del año 2003 que se repartió a todos los alumnos).

El ejercicio de imaginar una masa indefinida de unidades agrupadas pone los pelos de punta, asusta, y parece absurda. Extraña. Pero impide entender el edificio y la ciudad como un objeto visto desde fuera.

Enseguida se notifica la falta de ámbitos de autogobierno, de abastecimiento, de relación, de Justicia, de atención a la salud, etc., que reclaman vaciados de la masa original para

acomodar los espacios apropiados.

La tensión de la complementariedad se distiende cuando, además, la masa genérica se recorta en tamaño y se ajusta a un lugar geográfico bajo el sol.

La delimitación ya es un perfilamiento, una configuración liminar sobre una topografía y en el interior de un clima que sensibiliza los bordes orientados, los niveles limítrofes (el más alto y el más bajo) el respeto a los accidentes geográficos y la preservación de áreas simbólicas cargadas de historias. Cuando la masa se va acomodando a su ubicación geográfica y a diversas modalidades de vaciado, la presencia del conjunto resulta inesperada, sorprendente y abierta a la conjetura, que es lo contrario a lo que se hace cuando se proyecta partiendo de una figuración exterior.

Con el tiempo de que hemos dispuesto no ha habido ocasión de llegar muy lejos con las propuestas pero, como en otras ocasiones, los alumnos que han soportado estos ejercicios han logrado una comprensión intensa y excitante de lo que supone la vivienda, la ciudad y el proyectar de cara a ambos requerimientos.

11. Sección (06-06-07)

J. Navarro. La habitación vacante (Pre-textos)

Un objeto es una sección (J. Navarro) “Pensar en un objeto como sección en la masa indiferenciada de estratos materiales hace difícil una distinción convencional entre el contexto y su propia e inherente estructura, hace difícil asociar formas a límites y refuerza, a su vez, la noción de diversidad constitutiva”.

“Los componentes de un objeto arquitectónico obedecerían a leyes constitutivas a geometrías e impulsos figurativos que gozaran de autonomía, de una incondicional independencia.

Las decisiones del proyectar responden a la necesidad (voluntad) de hallar un equilibrio entre la vitalidad de las figuras que obedecen a sus propias leyes de las (figuras) que surgen y existen separadas, y aquello que por fuerza ha de orientarse a un fin común (a una configuración unificada).

Una obra, una suma de equilibrios, resultará tanto de lo fortuito como de lo necesario (lo inevitable) pero parecerá estable y fácil, y hará suyo lo que se encuentra a su alrededor.

*

La sección es el corte sincrónico. La disección de lo situacional, la consideración paralizada de una dinamicidad, la “preparación” (transcripción) de cualquier cosa como campo de fuerzas estabilizado.

Éxtasis, ex-tasis, es-tasis. Quietud contextualizada.

La sección arquitectónica es un arte transverso que deja al descubierto el dentro y el fuera, lo interior, el exterior y su límite erigido, elevado, en equilibrio con la gravedad.

La sección arquitectónica contiene la épica y la tragedia de lo arquitectónico; es lo arquitectónico poético, anunciador, congelado en un verso habitable sin tercera dimensión.

También una planta es una sección, pero una sección de un ámbito de movimientos. Una sección-planta siempre está en equilibrio y sólo se somete a las fuerzas violentas de la limitación, que siempre es indiferente a la amplitud soporte de los movimientos que permite. Jugar a la sección es jugar a sentirse envuelto en algo articulado que “pesa”. Jugar a la sección es ensoñar la quietud (tensa o relajada).

Una ciudad en sección es como un observatorio de quietudes, con lo que jugar a la sección-ciudad es fantasear con las diversas quietudes posibles.