

Ernesto L. Francalanci

Estética de los objetos



Entre los estudios filosóficos contemporáneos muy pocos hacen referencia al fenómeno de la estética difusa como característica peculiar de la era postmoderna. Ello se debe a la pervivencia de una idea aún “moderna” de la estética, la cual tiende a atribuir al sujeto la razón del cada vez más vivo interés hacia los aspectos formales de la realidad.



Ernesto L. Francalanci

Estética de los objetos

ePub r1.1

Titivillus 24.11.16

más libros en espapdf.com

Título original: *Estetica degli oggetti*
Ernesto L. Francalanci, 2006
Traducción: Francisco Campillo
Retoque de cubierta: Mi menda

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Introducción

La estética difusa^[*]

Entre los estudios filosóficos contemporáneos muy pocos hacen referencia al fenómeno de la estética difusa como característica peculiar de la era posmoderna. Ello se debe a la pervivencia de una idea aún «moderna» de la estética, entendida en este caso como «filosofía del arte» o como «teoría del sentir», la cual tiende a atribuir al sujeto la razón del cada vez más vivo interés hacia los aspectos formales, frente a los de contenido, de la realidad; de ahí que resulte difícil encontrar en la multitud de estudios filosóficos sobre estética investigaciones que consideren desde el punto de vista social, político y antropológico-cultural su alcance planetario, causado por la difusión de la técnica^[1].

No cabe duda de que podemos encontrar algunos presupuestos de la estética difusa ya en el siglo XIX, en la suma de los estudios filosóficos sobre lo «informe» de Heinrich Wölfflin, sobre la *Kunstwollen*, la «voluntad artística», de Alois Riegl y sobre el «estilo orgánico» de Wilhem Worringer, todos ellos análisis teóricos sobre la forma, que parecen abrir el camino a una estética ampliada, extendida, omnipresente^[2]. Y en las intuiciones que Walter Benjamin recoge en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (donde sostiene la tesis de que «la obra de arte así reproducida es pues crecientemente la reproducción de una obra de arte siempre dispuesta a la reproductibilidad»^[3]) también podemos identificar un primer paso significativo desde la idea de la estética como atributo del arte —que de una dimensión cultural ha pasado a adoptar ahora una dimensión *expositiva*— a otra según la cual la estética se entiende como dimensión implícita en el comportamiento de las «masas». Y es que, al final de su libro, Benjamin ve en la traición a la función práctica de la técnica a cargo del fascismo o de cualquier otra forma de gobierno de tinte imperialista el origen de la estetización de la política en particular y de la vida en general, gracias a la adopción de la estrategia expositiva facilitada por la técnica *reproductiva* de los *media*. La *Teoría estética* de Theodor W. Adorno, por hacer referencia a un texto del que partirán tantos y tantos análisis posteriores, gira en torno al concepto de arte como conocimiento, según el cual la estética se presentaría como «contenido de verdad de la obra de arte misma», coincidiendo en ello con la postura asumida por Lukács: para ambos «la estética no es sino la búsqueda de las condiciones y las mediaciones de la objetividad artística»^[4].

La estética difusa tiene que ver, sobre todo, con la realidad material de las cosas.

La irrupción a partir de la revolución industrial de nuevas categorías de observación, como por ejemplo, y en primer lugar, la del objeto en tanto producto y mercancía, lleva a la filosofía a tratar con la realidad de la praxis y sus implicaciones con la política y la economía. La propia experiencia de lo cotidiano será lo que nos haga constatar la presencia de una esteticidad no necesariamente vinculada a la sensibilidad y la percepción artística. «La llegada de los medios de comunicación de masas y, en general, la importancia creciente de condicionantes informativos y comunicativos ha causado en todo el mundo del arte una increíble metamorfosis»^[5], colmando la realidad cotidiana de una infinidad de elementos formales fundados sobre una belleza también programáticamente antiartística. De hecho, podemos hablar de un «occidental» exceso de belleza, consistente en un ilusorio enmascaramiento anestésico^[*] del *sentido último* de las cosas: «El fenómeno contemporáneo de la *estética difundida* se presentaría, así, como vehículo de la progresiva desensibilizante una inflación de belleza»^[6]. Con gran acierto, Bodei subraya la omnipresencia actual de la dimensión estética, la cual, desbordando la esfera del arte y modificando todos los aspectos de la vida cotidiana, convierte en débiles y efímeras las posibilidades de definición de lo bello. Por consiguiente, *estética y vida cotidiana*^[7] se ven indisolublemente ligadas por el estado de relación tan continua como imperfecta entre sujeto y objetos, eventos, fenómenos, tanto en la forma que deriva de las prácticas *anestésicas* de la cultura digital, como en la que tiene su origen en esas otras conductas *euforizantes* consistentes en la exaltación de comportamientos controlados dentro del ámbito de lo social (*entertainment* y *loisir*).

Otros estudios prefieren afrontar la investigación de la estética del objeto en sí como resultado de un proceso de trabajo^[8]. Giorgio Agamben reflexiona en particular sobre el carácter *fantasmagórico* (fetichista, casi teológico) del producto, tal y como se presenta por vez primera a los atentos ojos del más grande de los críticos de la modernidad, Baudelaire, en tiempos de la I Exposición Universal. Un Baudelaire —nos recuerda Agamben— que consigue captar en las obras de Grandville, el ilustrador que a mediados del siglo XIX y con su estilo presurrealista había dado alma al mundo de las cosas, la manifestación del «el desasosiego del hombre respecto de los objetos que él mismo ha reducido a ‘apariencias de cosas’», desasosiego que «se traduce [...] en la sospecha de una posible ‘animación de lo inorgánico’»^[9]. Y es que Grandville había intuido correctamente la nueva vida que las cosas comenzaban a adoptar; en sus caricaturas, y concretamente en la serie de ilustraciones dedicada a las *Petites misères de la vie humaine*, el artista presencia toda una secuencia de sucesos tragicómicos que manan del uso cotidiano de los objetos, casi como si hubieran dado inicio por su cuenta

a una revolución destinada a afirmar su identidad.

Como subrayó Benjamin a propósito de Grandville, «sus alambicamientos en la representación de naturalezas muertas corresponden a lo que Marx llama ‘los antojos teológicos’ de la mercancía». El lugar en el que tal fenómeno se presenta en toda su impactante desnudez es el de las exposiciones universales, «lugares de peregrinaje al fetiche que es la mercancía (...) [que] trasfiguran el valor de cambio de las mercancías; crean un ámbito en el que su valor de uso remite claramente; inauguran una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar»^[10]. Las fantasías de Grandville «extienden esta pretensión a los objetos de uso cotidiano igual que al cosmos. Al perseguirlos hasta sus extremos, destapa su naturaleza. Ésta consiste en su oposición a lo orgánico. Acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico»^[11]. Aquí se dan ya todos los elementos connotativos del fenómeno de la difusión de lo estético desde las leyes del arte a las leyes de las cosas del mundo, sentidas éstas siempre y en cualquier caso como mercancías (la traición *natural* del capitalismo). Con este análisis puede explicarse no sólo el reconocimiento de una «vida» en los objetos producidos por la técnica, sino también el comienzo de su auténtica y propia organicidad. Apuntaba en este sentido Benjamin: «Su nervio vital es el fetichismo que está sometido al *sex-appeal* de lo orgánico»^[12].

Podríamos decir que las cosas, dotadas ahora de un valor comunicativo originado por ellas mismas, comienzan a *dar espectáculo*. Y será en el paso de la ciudad a la metrópoli, ya intuido por Baudelaire y analizado por Benjamin, donde todo lo existente se convertirá ya sólo en «pura técnica»; de los límites de la metrópoli —«una extensión ilimitada que niega que en su exterior exista un verdadero y auténtico ser»— quedará para siempre excluida cualquier metafísica «moderna», residual; se trata de un «exterior» que ya no puede detentar un fundamento trascendente, puesto que tanto el interior como el exterior de la metrópoli se ven atravesados por esa misma fuerza deshumanizante y homogeneizadora que es la técnica^[13]. Esta técnica penetrante, con vocación difusora, estetiza el universo de la experiencia metropolitana ofuscando al sujeto en el olvido, condenándolo a perder el valor de un origen y a no percibir jamás ningún lugar donde radique la diferencia, y, por último, obligándolo a una repetición continua de sus propios actos, desde el momento en que «si fuera de la metrópoli no hay nada, en su interior todo está condenado a repetirse sin reposo».

Al no existir, por tanto, la posibilidad de un acto *crítico*, que interrogue la diferencia y la represente (he aquí la razón de que el arte muera en la posmodernidad), la estética metropolitana se configura como lo opuesto al arte, es decir, como mero *entertainment*. La experiencia estética «ya no es resultado de una experiencia derivada,

y pasa a ser una experiencia en sentido fuerte y estricto»: en la metrópoli desaparece toda diferencia, incluso la existente entre la obra de arte y el objeto-mercancía, «se produce una estetización difusa, [para la cual] la vida [del “posthombre”] se parece cada vez más a una película, [en la cual] los objetos de la metrópoli dejan de ser simples instrumentos para ofrecerse en una disponibilidad difusa a la estetización»^[14].

El cambio más importante que ha tenido lugar en los estudios teóricos más recientes concierne a la tentativa de redefinir, más que cuestiones filosóficas generales, la metamorfosis de estos «instrumentos» y el estatuto del objeto-mercancía en el panorama productivo de la técnica. Más concretamente, lo que se pretende es analizar la lógica actual del *marketing* que precede a la idea, a la concepción del producto: la venta del mismo en un mercado ferozmente competitivo y de alcance universal condiciona «la forma de las cosas, forma que se convierte en instrumento de una mera lógica del beneficio»^[15], descomponiendo cualquier definición convencional del diseñar en tanto ideación, proyecto, para reconducirlo a la «simple» función de *styling*, o *revestimiento* estético del producto y de *prefiguración* del logotipo. Ya no hay diseñador alguno a quien, si se le pregunta, no exprese una cada vez más apenada nostalgia por los tiempos en los que el *proyecto* aún parecía estar ligado a aspectos de orden ético^[16].

Objetos cuya forma era en un tiempo indiferente (una pinza, un tornillo, una escoba) se idean hoy con tintes estéticos en función de la exaltación de su apariencia y como respuesta a criterios de gusto; es decir, existe la posibilidad de «juzgar un objeto mediante un placer fundado sólo en la ‘forma del objeto’»^[17]. ¿Pero una estética *difundida* por todo lo existente no elimina quizá la diferencia entre sentido y valor, que debería servir para distinguir las cosas, las unas de las otras, pero, también y sobre todo, cada producto, cada mercancía? Si ya nada es sólo una cosa, eso significa que cada cosa contiene una parte excedente, un valor que alude al conjunto y que da forma a la totalidad del ambiente *estético* del hombre, del que la ciudad representa un artefacto único, complejo.

Apariencias anestésicas

La apariencia del artefacto se convierte de por sí en una entidad *económica* y, al mismo tiempo, en nudo de una red comunicativa de *similitudes*: de hecho, todos los productos son familiares en su apariencia, coherentes en su estilo, resultado de la cultura técnica y de la misma ideología; en una palabra: de la misma *Weltanschauung*. No podemos evitar anticipar ahora una reflexión que retomaremos más adelante, y es que el concepto actual de *apariciencia*, al cual nos conduce la observación del aspecto estético, formal y significativo del objeto, está relacionado con el eterno debate sobre lo que se entiende por no-apariciencia: la verdad, el ser, la esencia, la realidad. «Lo que hay tras el velo» es quizá algo realmente inexplicable, indescifrable, incomprensible, si consideramos, de acuerdo con la última etapa del pensamiento nietzscheano, que la apariencia (así como la imagen, la representación) se configura como «el único modo en el que se nos puede dar el ‘mundo verdadero’»^[18]. Por otra parte, ¿de qué se ocupa la estética si no es de la *realidad* de lo que se nos «ofrece a la vista», de aquello que «tenemos ante nosotros»?; en definitiva, ¿de qué otra cosa sino del *prósopon*, de la máscara?, ¿y no ha sentenciado quizá ya de modo definitivo Leroi-Gourhan en sus estudios de antropología que la llamada apariencia no es nada más que la «película de los objetos», esa superficie que delimita, pero también, y fundamentalmente, que sirve de contacto entre la parte más profunda y *cultural* del objeto y su hábitat, es decir, su ambiente antropológico?

Desde el momento en que ese ambiente es resultado de una suma de percepciones subjetivas y de presencias físicas, de localizaciones y de movimientos espaciales, de temporalidades personales, en las que todo concurre al mismo tiempo, todo es ya visible y experimentable, todo lo que aparece *sensiblemente* viene determinado por ritmos y funciones que exhiben una forma; desde el momento en que consideramos este conjunto como un todo formal, todo lo que le pertenece se nos presentará como parte de un sistema de relaciones estéticas establecidas mediante un proceso de significación^[19]. Y es que, en el contexto del rechazo posmoderno a la contraposición entre cualidad y cantidad, la estética posible se configura como «recorrido consciente a través de la ‘gran película efímera’ de los objetos como lugar de manifestación y de comunicación» (y de consumo)^[20]. Más concretamente, «la estética es un conocimiento a través de los sentidos, que capta las variedades de apariencia de las cosas. La estética es el modo ‘en que las cosas aparecen’»^[21].

Desde otro punto de vista, ¿quizá no resulte igualmente cierto que la atención hacia la apariencia presupone, en la mayor parte de los casos, «una mentalidad espiritual e

idealista, que no desea ocuparse de esas dimensiones naturales del hombre que no pueden ser reconducidas al espíritu o a la forma» y que pueden producirle «disgusto de sí»?^[22] Partiendo de estas consideraciones llegamos a una tesis fascinante, según la cual, es a partir de Nietzsche cuando se reconsidera desde sus propios fundamentos teóricos el criterio del juicio estético, que se entrega a «relegar al hombre a un mundo de sueños que considera al displacer como fuente de infelicidad», más que a comprender cómo pasa en su totalidad a formar parte integrante de lo estético, como «experiencia [efectiva] dotada de autonomía propia respecto al ejercicio del buen gusto»^[23]. Lo estético se integra de este modo en su contrario: lo *anestésico* [ital. *anestetico*] se convierte, mediante un juego de palabras, en el fármaco que nos cura de la idea de una estética entendida únicamente como manifestación de lo bello. La estética alcanza, por tanto, a todo fenómeno e intersticio de la realidad.

Autonomía de lo estético

Así que la estética difusa se presenta como un valor autónomo y no como una fenomenología de la ornamentación y lo decorativo; su objetivo se cumple con la superación efectiva de la diferencia entre lo esencial y lo no-esencial, entre la comunicación y el arte. Se trata de una constante que sólo algunas iniciativas «radicales» y eclécticas tuvieron el coraje de desafiar entre 1970 y los primeros años ochenta, no sin riesgo de caer en lo *kitsch*: el «design banale» de Alessandro Mendini o las producciones del estudio Alchimia y de Memphis —bajo el impulso creador de Ettore Sottsass—, estéticas en las que el objeto posmoderno, exhibiendo toda su variante «artesanal» (de pieza casi única: manifestación híbrida de diseño y arte), se presentaba sensualmente decorativo, proponiéndose como gesto contestatario frente al producto industrial, y relanzaba la idea de que quizá aún fuera posible poner en práctica un estilo estético y formal basado en una belleza conceptualmente «artística»^[24]. El diseño actual, escribe Vitta,

trabaja sobre el aspecto estético de los materiales [condensando en el objeto] significados cuya «función» no es sino su aspecto marginal. Lo que importa es el cultivo del «gusto», aunque ya no preocupado por revelar una individualidad, sino por la comunicación de su impronta social de pertenencia^[25].

Diversas formas de arquitectura, *fashion*, cine, diseño, televisión, publicidad se refieren la una a la otra, se aluden recíprocamente, constituyen aspectos diversos de una misma comunicación. Y es precisamente —como más adelante diremos— contra y dentro de este escenario *artefacto* como el arte actual debe reflexionar para poder diferenciarse y recuperar su identidad como valor *crítico*.

La comunicación actual es *reaccionaria*, aunque también simultánea y vitalista^[26]; se ha convertido en instrumento privilegiado de las ideologías, en cuanto carece por completo de cualquier posibilidad de verificación y prueba, tanto en el caso de la publicidad comercial como en el de la transmisión de contenidos políticos concretos, y se ha quedado firmemente enraizada en las reglas conciliadoras del espectáculo social. Justamente en este carácter conciliador y persuasivo de la comunicación se encuentra el secreto de la estética como forma anticrítica de la apariencia, aunque «la voluntad de apariencia y de exterioridad pueda eventualmente ser más profunda que la voluntad de verdad y seriedad»^[27], y aunque lo «estético» —cuyos caracteres de autonomía vendrían marcados por el *charme*, la economía de los bienes simbólicos, la ascesis mundana y la búsqueda de lo maravilloso— pueda llegar a constituir «no sólo la más sólida alternativa a la comunicación de masas, sino también, probablemente, la única

posibilidad de revertir la locura autodestructiva que aqueja a la sociedad occidental»^[28].

El concepto de estética difusa puede encontrar también eco en las ideas de Fulvio Carmagnola y Mauro Ferraresi, para quienes todo objeto-hecho constituye una suerte de objetohechizado: un objeto que expande sus tentáculos a todo el conjunto de los demás objetos mediante una red que circunscribe un culto, precisamente ese culto al objeto-fetichismo de reminiscencias marxistas. Si la estética es el vínculo que liga a todas las cosas «tal y como aparecen», entonces todas las cosas convergen, heterogéneas aunque similares, en su carácter de culto y, por lo tanto, en un universo de sentido: *un sintagma de continuidades y elementos complementarios*^[29].

Objetos inteligentes

Otro tema fundamental en el ámbito de la investigación actual en estética concierne al estatuto de esa nueva población de «objetos» materiales e inmateriales que caracterizan ese ambiente cada vez más *fingido* que nos rodea y en el cual nos hallamos completamente inmersos (objetos que *nos hacen inteligentes* y objetos que *se hacen cada vez más y más inteligentes*). Entre ellos, los *digitales* (al fin y al cabo se trata de objetos, según la caracterización que se nos da de los módulos de información que el ordenador elabora: un archivo escrito, una imagen, un sonido, que, como objetos, se pueden manipular, reproducir, transformar, enviar; que, como objetos, se pueden adherir uno a otro, reconstruir, descomponer) parecen ya detentar cualidades físicas similares a las de sus parientes atómicos. El desarrollo, a través del uso de sistemas de realidad virtual, de ilusiones tri y tetradimensionales y la cada vez más precisa definición de la imagen facilitan el engaño espacial y de perspectiva de la percepción. «Los territorios de lo imaginario y los ‘objetos’ virtuales o híbridos que ahí se sitúan, representan [...] las nuevas fronteras de la producción industrial»^[30].

Al mismo tiempo, los objetos materiales o, a decir mejor, los *artefactos* producidos mediante un proyecto industrial basado en cálculos que los han prefigurado de modo *lógico*, están transformando progresivamente sus vínculos de naturaleza física en vínculos casi exclusivamente de tipo *ontológico*: el panorama de las tipologías, de las funciones y de los estilos no pertenece ya a un orden material, sino a un orden absolutamente trascendental, metafísico o, mejor dicho, *inteligente*. Como se ha dicho, «vivimos en un mundo que se nos presenta cada vez más fluido, complejo, fragmentario y que percibimos como una gran representación *multimedial*»^[31]. Uno a uno, los objetos producidos se van desmaterializando, se convierten en sistemas que interactúan con quien los utiliza no sólo en el plano físico y mecánico, sino también desde un punto de vista cognitivo. Los productos informáticos, los *artefactos* digitales, pierden gradualmente su aspecto medido y funcional para transmutarse en instrumentos conceptuales que influyen en nuestra mente y en nuestros modelos de pensamiento.

Uno de los retos más difíciles para el pensamiento filosófico actual es establecer la relación entre estas dos dimensiones ontológicas de los objetos: su esencia física y su existencia post-física, mejor dicho, metafísica. Y es que el propio concepto de vida se ha extendido a las dinámicas de actuación de los entes abstractos de naturaleza simuladora. Por ejemplo, el proyecto final del Media Lab del MIT de Boston persigue una civilización fundada sobre la auto-replica de las máquinas; aunque —y así lo declaran los propios investigadores^[32]— dentro de no mucho suceda que ya no seamos

capaces de comprender la lógica con la que la máquina programará su propio desarrollo.

Metafísicas

Se trata, por consiguiente, de captar la co-presencia de diferentes y aparentemente contrapuestas ideas de la levedad, de la inmaterialidad, de la abstracción... en una palabra: de la metafísica, de las categorías y figuras del pensamiento también filosófico y teológico que se sitúan sin lugar a duda en un mundo que se encuentra más allá de lo real-físico; en todo caso, en una dimensión distinta, respecto a la material, en una suerte de condición *trans*, de paso, de transición, de mutación y alteración de toda una serie de concepciones culturales y de convenciones lingüísticas, expresivas y estéticas. De hecho, ¿quién «habita» los ciberespacios inmatrimales a los que hace referencia, por ejemplo, la hiperarquitectura actual producida por ordenador: el *ciborg*, el espíritu, el avatar o el clon?

S/S, Soft versus Spiritual: el alma de la computadora (sus programas, su *soft*) contra lo que queda, para algunos, del alma humana. La virtualidad respecto a la virtuosidad. La inmaterialidad del cálculo lógico y la inmaterialidad del «espíritu»: dos metafísicas frente a frente.

La categoría de lo espiritual, a la que muchas vanguardias históricas han hecho y continuarán haciendo referencia en sus obras, presupone lo irreconciliable de la relación entre material e inmaterial y la persistencia de una concepción de un mundo atómico, resistente, opaco, sordo e incompleto, al que se le otorga un sentido y un fin mediante un pensamiento que cultiva lo sagrado y lo simbólico. ¿Pero de qué es *signo* un hombre que vive ahora la repentina desaparición material del mundo y la entrada en escena de una dimensión absolutamente inédita, representada por la realidad virtual, la nueva abstracción producida por el cálculo digital, que adopta lo *soft* como su forma innovadora?

La desmaterialización de la realidad, provocada por las lógicas de la simulación, ha privado de repente a lo espiritual de su contrario, introduciendo así una dimensión distinta de lo metafísico. La «metafísica del espíritu» y la «metafísica de lo virtual» coinciden hoy en una serie de obras artísticas, musicales, arquitectónicas, reflejando diferentes ideas del pensamiento actual, de la ciencia y de las creaciones más innovadoras de la técnica, sobre todo electrónica. Estas dos dimensiones de lo inmaterial, lo espiritual y lo virtual, conviven de manera armónica en las filosofías y actitudes de la llamada *New Age* (el caso del artista japonés Mariko Mori es en este sentido paradigmático), la cual, de hecho, mezcla elementos formales y expresivos de la tecnología más avanzada con sugerencias culturales y populares de religiones más o menos esotéricas y, en cualquier caso, exóticas.

El encuentro entre estas dos diversas *naturalezas*, entes físicos y entes simuladores,

no conlleva desencuentro, sino hibridación, morfogénesis continua, evolución y flujo de sustancias y de ideas, de la una a la otra. Ya nada pertenece sólo a una única dimensión: es la propia existencia la que fluctúa de un estado a otro, metamorfoseándose incesantemente. El aspecto más devastador de tal proceso metamórfico, por el que el concepto mismo de vida se ha visto enriquecido con valores imprevistos (por ejemplo, la existencia de un chip neuronal reabre la cuestión esencial de la propia definición de vida), es la absoluta novedad ontológica del espacio inmaterial, digital, simulador: en una palabra, del espacio electrónico. El aura de lo auténtico y de lo original, señalada por Benjamin, ha sido sustituido por el aura de lo simulado, esa condición de total inmersión en un mundo de imágenes que ha dado lugar a la adopción de un número enorme de nuevas estrategias para intentar redefinir la realidad.

Tras la llegada de la realidad digital (el conjunto de los fenómenos y productos de la cultura digital) la experiencia del mundo ha cambiado profundamente. Y no me refiero tanto y tan sólo a la experiencia perceptiva como a un sistema de relaciones que ha transformado en un único momento —me atrevería a decir *estético*— el conocimiento y el disfrute de dos mundos en interfaz, el atómico y el digital. Ha cambiado precisamente porque a la realidad atómica y material se le ha superpuesto otra completamente distinta, a la cual nos obstinamos, sin embargo, en considerar análoga a la precedente. Muy al contrario: de ella sea quizá imposible la *experiencia*, ya que el sujeto se encuentra inmerso en una dimensión esencialmente *numérica*, que ha transformado en realidad totalmente *virtual* todo lo que podemos experimentar con nuestros sentidos y con el sistema fisiológico y cultural de nuestra mente y nuestro cuerpo.

Como ejemplo tenemos la influencia de lo digital sobre la teoría y la práctica arquitectónicas, que se está haciendo cada vez más determinante, tanto por lo que respecta al aspecto técnico del proyecto como por lo que atañe al resultado estético y formal: el sueño digital produce fantasmas plásticos, ectoplasmas y localizaciones desorientadoras (¿qué orientación puede haber en una dimensión sin coordenadas cartesianas?). La inteligencia artificial ha pasado a ser, de asistente en el cálculo, a estructura de decisión, proyección y forma independiente y paralela: filosofía, nuevo sistema de pensamiento, que ve renquear tras de sí al viejo y superado modelo cultural biológico. Y es que la cuestión es, paradójicamente, la adecuación del obsoleto cuerpo humano a la información global.

Estética ciberespacial

La magnitud a la que la estética actual debe en primer lugar enfrentarse es, por tanto, al ciberespacio. Una de las más convincentes definiciones del ciberespacio (término acuñado por William Gibson en una celebrada novela de ciencia-ficción de mediados de los ochenta, *Neuromancer*) es la que nos ofrece Michael Benedikt^[33]: una realidad artificial, multidimensional, generada por computadora y a la que se accede a través de una red global de control, que expresa el máximo logro actual de la tecnología informática. El conjunto de los datos que constituyen el inmenso tráfico de información que transita por los nudos de esta red planetaria proviene de fuentes diversas: de la ciencia, del arte, de la economía, de la cultura; y además constituye el fundamento de la comunicación de nuestro tiempo.

Es justamente este mundo constituido por la red informática —que envuelve todo el planeta y tiende a hacer converger las distintas tecnologías audio, vídeo y telecomunicativas— el que constituye la verdadera dimensión «virtual» de nuestra época, en el sentido de que a la realidad física se le superpone y se la sustituye por una realidad diferente, invisible e inmaterial, pero al mismo tiempo concreta y aún más eficaz en el intercambio simultáneo e interactivo de informaciones, de comunicaciones, de datos. Así como en la historia de Norteamérica el *Far West* representaba el mito de la aventura y la conquista, el ciberespacio representa hoy el mito de una nueva frontera que hay que alcanzar y colonizar, considerada no por casualidad en sus interpretaciones más radicales y «contraculturales» como auténtico lugar de existencia telemática, preferible a la física y la televisiva.

Dos aldeas globales —y ya no, por consiguiente, sólo aquella otra televisiva prevista por McLuhan en los años sesenta del pasado siglo— se extienden superponiéndose por nuestro planeta, ambas capaces de producir, controlar y alterar informaciones. La crisis actual de los *media*, empezando por el televisivo, nace precisamente de los efectos perversos del enorme poder conquistado por las *networks*, un poder de modificación de la realidad tan profundo que ha creado incluso en los propios usuarios la paradójica conciencia de su falta de fiabilidad. Si tenemos en cuenta la entidad de esta revolución tecnológica, política y existencial, productora de una realidad paralela, por algunos definida precisamente como artificial, el fenómeno concreto de la auténtica realidad virtual —que, como se sabe, consiste en una especie de viaje polisensorial al interior de un espacio gráfico multidimensional— se nos presenta, en cualquier caso, magnificado.

No por ello la realidad virtual —entendida como el conjunto de los programas e instrumentos que permiten la inmersión en un espacio digital, en el cual es posible

moverse en tiempo real entre otras imágenes simuladoras e interactuar con ellas— debe ser menos estudiada y analizada en sus características y en sus implicaciones conceptuales y filosóficas, y, por lo que nos concierne, estéticas. Es incuestionable que, aunque la realidad virtual está aún lejos de satisfacer nuestro gusto estético, educado por siglos de cultura artística, el mundo de la simulación contiene el testimonio de un cambio irreversible en la concepción del tiempo y del espacio, fundamentos esenciales de la concreción en una forma determinada de cualquier tipo de representación.

Imaginación virtual

Todo sistema de representación, ya sea mediante iconos, indicios o símbolos, es siempre el resultado de una serie de condicionantes culturales muy complejos. Con la realidad virtual sucede algo sorprendente respecto a la tradición evolutiva de los modelos conceptuales de representación: por primera vez, tal sistema se convierte en una prótesis en la que interactúan sujeto y objeto *en el interior de la imagen misma*. Ya no hay distancia entre quien percibe y lo percibido. La paradoja de esta experiencia extrema de virtualidad consiste justamente en la necesidad de viajar al interior del reino ilimitado de las imágenes con los ojos bien abiertos, condición obligada para controlar un viaje del que somos tanto pasajeros como pilotos. Se trata de la primera vez en la historia de las representaciones en que al hombre, en la aparente libertad ilimitada de su viaje, se le inflige la condena de no poder cerrar sus ojos, es decir, de no poder imaginar; de modo que el viaje electrónico nos lleva al interior de unos territorios que durante miles y miles de años sólo han sido atravesados por la imaginación fantástica, por los sueños y por el arte.

Uno de los aspectos aparentemente secundarios, y sin duda menos investigados, de la realidad virtual es el que constituye su compleja relación con el arte y, más en general, con la imaginación y la estética. Más allá del uso específico que algunos artistas hacen actualmente de la realidad virtual, queda aún por discutir la cuestión fundamental de si tal innovación no constituye ya de por sí la más significativa, aunque aún naciente, forma de expresión artística de nuestra época.

Sólo algunos autores, como Howard Rheingold o Myron W. Krueger^[34], han intentado, aunque no sin ciertas dificultades, hacer explícita la relación entre los dos mundos, el virtual y el artístico; una relación que, en cualquier caso, parece más interesante y fructífera que la que tradicionalmente se ha venido planteando entre el concepto de mundo simulado y el de mundo real, como insiste Benjamin Woolley en su ensayo *El universo virtual*^[35]. Si la postura mantenida por Woolley en su libro —cuyo título resulta ya de por sí significativo, en cuanto alude a una *multiplicidad* de dimensiones simuladoras posibles— es de una resuelta desconfianza hacia la experiencia virtual lograda con los sistemas electrónicos actuales, la tesis fundamental de Krueger es que la revolución electrónica de la imagen es signo de una especie de «necesidad de nuestra época», marcada por el paso de una cultura de imágenes estáticas a otra de imágenes dinámicas, susceptibles de simulación y que abre extraordinarias posibilidades de penetración en mundos aún inexplorados.

Krueger sostiene, por lo tanto, que esta llegada de una nueva estética fundada sobre la interacción entre hombre y máquina presenta todas las características de una

auténtica forma de arte original, un arte que es activado por el protagonista mismo de este nuevo espacio perceptivo, psíquico y de comportamiento (aunque en su excurso histórico olvide algunas anticipaciones ofrecidas a caballo de 1960 por los movimientos gestálticos y cinéticos europeos). Además, Woolley se detiene en el carácter mistificador de la realidad simulada y virtual, reflexionando sobre la génesis de dicha tecnología, nacida de la confluencia en un breve espacio de tiempo de acontecimientos como la contracultura californiana de los sesenta, los programas militares del Pentágono y las campañas comerciales entregadas únicamente a la fabricación de productos de entretenimiento.

Sin embargo, Woolley se propone afrontar la cuestión más general de qué se entiende hoy por realidad, adoptando una postura frecuente en los autores que se han dedicado de modo no estrictamente filosófico al problema de lo virtual. Y es que hablar en términos de simulación, artificialidad y virtualidad da lugar a numerosas complicaciones conceptuales. Sin embargo, la definición de realidad virtual puede considerarse un oxímoron e inexplicablemente contradictoria: si algo es real ¿cómo puede ser al mismo tiempo virtual? La cuestión no puede ser resuelta sin dar cuenta de la relatividad histórica del concepto de realidad. Si se trata de una convención generada también por el tipo de desarrollo cultural y tecnológico de una sociedad y de una cultura, nada impide que en la cultura postindustrial actual se esté verificando una profunda mutación del concepto de realidad mismo.

Si consideramos el modo en el que estos temas se encaran en el ámbito de la divulgación científica, sobre todo norteamericana, nos daremos cuenta de lo poco que el pensamiento filosófico actual se ha comprometido en la descripción de las categorías conceptuales implicadas en las nuevas experiencias sensoriales y lógicas causadas por la revolución informática. A la evolución de las tecnologías ha correspondido siempre una modificación de los conceptos estéticos. Si en toda época y cultura al arte se le ha confiado la tarea de construir un mundo diferente, contrapuesto al cotidiano —en otras palabras, una realidad diversa— y si tal objetivo parece hoy asumido por los métodos de construcción tecnológica del mundo artificial, simulado y virtual, una enorme diferencia separa al reino de lo fantástico, creado «analógicamente» por la pintura, el cine y el teatro de la dimensión «digital» verificada en la computadora.

Dado que el uso principal de los programas de simulación e «inmersión» es el lúdico y sólo en segunda instancia el educativo y científico, es evidente que precisamente esta función de entretenimiento no puede evitar adoptar aquellas características formales propias típicas de los lenguajes estéticos, pero lejanas del aparato conceptual de la filosofía del arte: asistimos de este modo a una especie de liberación en la superficie de formas e imágenes que ya no exigen una decodificación

semántica, quedando así privadas de la profundidad simbólica y poética.

De hecho, el objeto de la investigación informática y electrónica es el de alcanzar la máxima *interactividad* posible entre el hombre y la máquina, proponiéndose llevar a cabo dentro de un espacio de tiempo no lejano algunas de las previsiones propias de la ciencia-ficción de autores como Bradbury y Gibson: no una realidad diferente, sino una síntesis de realidades diversas, un mundo en el que la diferencia entre el pensamiento lógico humano y el lógico artificial sea cada vez más imperceptible. Para conseguirlo se hace, por tanto, necesario olvidar el vocabulario filosófico del arte, optando por soluciones estéticas de carácter más decididamente formales y comprensibles para todos.

Interfaces estéticas

El concepto mismo de estética cambia radicalmente en la hora del paso de la era atómica a la digital y, más concretamente, del gobierno de lo real al de lo virtual. La virtualidad da lugar a la necesidad de una refundación teórica de los sistemas descriptivos, analíticos y filosóficos en su totalidad, a partir del reconocimiento de la modificación semántica de los conceptos de *verdad* de una representación, de *realidad* objetiva, y también de *predicación* espacial y temporal.

Así, por ejemplo, el término «imagen», si se hace con referencia al mundo de lo digital, debería dejar de usarse, desde el momento en que ella ya no nos dirige a un precedente real, a un modelo preexistente, a una realidad de carácter físico, sino que queda desligada de cualquier referencia física posible: es información autónoma de sí misma. ¿Es posible mediar en la relación entre la realidad y lo virtual, entre lo material y lo digital? Por vez primera, nuestra relación con los objetos acontece a través de mediadores no-naturales y, en el caso específico de la tecnología elaborada en el ámbito informático y de los medios, a través de *interfaces*. Para poder funcionar, cada interfaz debe responder a criterios de máxima sencillez y, al mismo tiempo, de placidez perceptiva. La relación entre nosotros y los «objetos» (hemos de tener en cuenta que la totalidad de los entes, materiales e inmateriales, las cosas y las palabras, son, a causa de una lógica que posterga la información, igualmente *objetuales*) se ha hecho esencial y funcionalmente *estética*. Y es que es posible, tal y como afirma Giovanni Anceschi,

imaginar los objetos ya no como instrumentos protéticos, prolongaciones del cuerpo o de la mente, sino como «otros», distintos de nosotros, como instrumentos a la vez que *partners*: se están asemejando cada vez más a un cuarto reino que cabe añadir a los reinos mineral, vegetal y animal^[36].

La coexistencia fluida (armónica desde el punto de vista estético) entre estas diferentes categorías de lo existente da lugar, por consiguiente, a cambios radicales en la ordenación general de las relaciones y los comportamientos, de los juicios y las definiciones semánticas de los signos. Nuestra relación con los objetos es de este modo el resultado final de una evolución en lo simbólico que ha transformado el universo de las cosas en un sistema *artefacto* de productos y mercancías, haciendo mucho más compleja cada tentativa de interpretación; la cultura eminentemente tecnológica de nuestro tiempo ha provocado una serie de cambios irreversibles no sólo en los modelos de vida, sino también en las maneras de interpretarlos, representarlos y darles sentido.

El desplazamiento del análisis estético hacia objetivos más circunscritos y definidos no es casual, sino que viene determinado también por la necesidad por parte

del mundo industrial de encontrar para sus productos una justificación de orden formal, desde el momento en que recurrir a teorizaciones y sistematizaciones de tipo ético o moral resulta definitivamente inviable.

Estética y posmodernidad

Para entender plenamente el carácter inédito, «difusor», que ha adoptado la estética en nuestros días, se hace imprescindible recurrir a una serie de análisis puntuales^[37], partiendo de los de Fredric Jameson y David Harvey, de quien nos ocuparemos más adelante, relativos a la definición de la posmodernidad.

Frederic Jameson, desarrollando un original y profético pensamiento marxista, ha contribuido quizá más que ningún otro estudioso a hacer popular el término «posmodernismo», un fenómeno que puede ser entendido como resultado de la lógica del tardo-capitalismo o capitalismo multinacional del consumo: un exceso en la producción de bienes, en su mayor parte superfluos, caracterizados por su calidad formal y su capacidad de atracción. Los análisis actuales de Jameson sobre la hipersaturación de la cultura estética de los productos se acercan mucho a los realizados por Jean Baudrillard, quien ha insistido mucho sobre el exceso *pornográfico* de mercancías ilusorias y simuladoras, imágenes y signos sin sustancia que, cancelando cualquier distinción entre lo real, lo aparente y lo imaginario, pueblan el ámbito de nuestra vida, corrompido por lo que podríamos catalogar como una auténtica psicopatología de la opulencia.

Para ser exactos, Jameson habla de modo explícito del fin de la cultura «alta» y del auge de un «populismo estético» caracterizado por el emerger de formas, categorías y contenidos de la industria cultural de masas (o comercial) y por la consiguiente fascinación por todo lo que en ella hay de degradado (*kitsch* y desechos) y que, no obstante, aparece dominado por un extraño tipo de «tonalidad afectiva». Entre los elementos constitutivos más determinantes del posmodernismo pueden enumerarse: la falta de profundidad, que se extiende a una nueva concepción de la imagen como simulacro («copia idéntica de un original que nunca ha existido», según la tesis platónica); el debilitamiento de la importancia y del significado de la Historia; la evolución incesante de unas siempre nuevas tecnologías productivas y reproductivas, con las que cualquier aspecto de la vida no tiene más remedio que contar; la estrecha dependencia de la técnica respecto al nuevo sistema económico mundial.

Imagen

En ciertos aspectos, la postura de Jameson se acerca a la de Guy Debord y a la de Daniel Boorstin —no citado por Jameson—, autor de *Image. A Guide to Pseudo-Events*^[38], quien ya en 1961 afirmaba que el consumidor moderno no puede dejar de constatar su adicción a un mundo ya totalmente transformado en pura imagen de sí mismo. Según Debord, que en el mismo año había escrito *La sociedad del espectáculo*^[39] —en cuyas tesis profundizaría después, en 1988, con sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, texto precedido de una célebre introducción de Giorgio Agamben^[40]—, la civilización contemporánea era esencialmente una sociedad de la imagen, más propiamente definida como «sociedad del espectáculo». Para Boorstin, quien analiza los efectos de la artificialización de la realidad, producida sobre todo en América, la imagen se define en cambio como un «pseudo-evento», un *happening*. Una coyuntura en absoluto casual, sino planificada con mucha anticipación a partir de estrategias de tipo «político»^[*]: «The American citizen thus lives in a world where fantasy is more real than reality, where the image has more dignity than its original»^[41] (El ciudadano americano vive en un mundo donde la fantasía es más real que la propia realidad, donde la imagen tiene más prestigio que su original).

Para Boorstin, el pseudo-evento exhibe una serie de características decisivas para su estética: no es espontáneo, sino siempre organizado con antelación o, cuanto menos, solicitado por alguien; está programado con el fin de ser reenviado o reproducido y, con este objetivo, modelado en función de su reproducibilidad en los medios; su éxito es directamente proporcional a la cantidad de atención que en esos medios consiguen despertar. Además, las relaciones temporales implicadas en el evento son ficticias o adulteradas; la información se ofrece como si fuese ya parte del pasado y de la historia; su relación con la realidad es intencionadamente coyuntural y ambigua y su interés viene determinado precisamente por tal incertidumbre; la pregunta «¿es cierto?» es la menos importante de todas, mientras esa otra de «¿qué significa para ti?» ha adquirido un nuevo valor, en el sentido de que ya no nos interesa saber el significado de la cosa en sí, sino lo que piensan sobre ella aquellos con quienes hablamos.

Los situacionistas, y Debord en particular, vieron por primera vez —¡era el 68!— el espectáculo como un valor negativo (son los primeros que hablan de «deriva urbana») y definen, por tanto, la simulación como una negación del sujeto en busca de la «vida auténtica», tal y como había dicho Boorstin. Sólo en un segundo proceso el situacionismo comprenderá el papel de los *simulacros*, gracias también a las enseñanzas de Baudrillard, quien llevará hasta sus extremas consecuencias la intuición

heideggeriana del primado de la técnica^[42], causante de un trastorno sin precedentes por lo que se refiere al significado mismo del simulacro. Éste, sea espectáculo o imagen, deja de ser para siempre no-auténtico para hacerse evento o fenómeno neo-real liberado de un origen y, podríamos añadir, liberado para siempre también de su original^[43].

Acumulaciones espectaculares

En este punto no podemos eludir la referencia a la tesis sustancial del situacionismo y de Debord en particular:

La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación^[44].

La paráfrasis marxiana es evidente.

La imagen es, por tanto, el fundamento de la comunicación, el médium a través del cual acontece al mismo tiempo lo real y su interpretación, lo representado y su representante, el objeto y el sujeto, el significante y lo significado. No obstante, que el mundo se haya —tal y como ya había dicho Heidegger— «reducido todo él a imagen» no explica completamente el poder que esa imagen detenta en sí. Más poderosa, más peligrosa que la palabra, la imagen vence en el plano de la inmediatez y de la retórica: en el plano de la *evidencia*. No es casualidad que una de las características de la cultura posmoderna sea la pérdida progresiva del uso de la palabra en favor de la capacidad persuasiva de la imagen. Y es que la estética se difunde mediante visiones. Pero tengamos siempre presente que en el mundo de la visión nada es inocente, como nos ha enseñado el psicoanálisis y Lacan en particular. Por ello, la imagen (estéticamente proyectada) constituye el fundamento de cualquier estrategia política, la esencia misma de la apariencia y de la aparición, el alma de la persuasión y de la publicidad: pura estética.

El análisis del *way of life* americano, y más en general del occidental, en el que precisamente predomina la lógica de la imagen a la hora de caracterizar los pseudo-eventos, ya había sido realizado en 1947 por Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la ilustración*^[45], donde muchos de sus pasajes anticipan los análisis sociológicos de McLuhan, de Boorstin y de Debord. Horkheimer y Adorno, últimos rapsodas del racionalismo ilustrado, pusieron en relación, llegando a conclusiones verdaderamente inquietantes, el modelo propagandístico ideado y adoptado por Goebbels (quien había captado el aspecto publicitario del nuevo arte) con el forjado por el nuevo *landscape* metropolitano y pre-pop de Norteamérica. El carácter artificial de la industria cultural americana de la época había puesto en evidencia el inexorable final de la cultura misma, en cuanto «mercancía paradójica, sujeta de tal modo a las leyes del comercio que ya no puede ser comerciada», concretada tan ciegamente en el uso «que ya no puede ser usada», transformada en *amusement* ideal, independientemente de sus

contenidos, todos ellos homologados en la purificación que el espectáculo garantiza a su legión de espectadores.

Al poner en relación el capitalismo americano y la ideología nazi, Horkheimer y Adorno sostenían que «la actual fusión de cultura y entretenimiento no se realiza sólo como depravación de la cultura, sino también como espiritualización forzada de la diversión»^[46]. Ya vista como posmoderna por el pensamiento anticipador de estos filósofos, la industria cultural, entendida como resultado de una programación propagandística más que como una actividad crítica y constructiva respecto al gusto de las sociedades, se funde con la llegada de la cultura neocapitalista, con su *réclame*, o con las estrategias omnívoras y piratas de la comunicación comercial, fundamentalmente *estética*. La publicidad se convierte no sólo en el arte por excelencia, sino en el elixir de la vida para el comercio, el cual, para expandirse, no tiene siquiera necesidad de las mercancías y productos reales, pues se sustancia en la pura estética.

Encontramos ya en estas observaciones todos los tópicos que tratarán quienes, más de medio siglo después, se ocupen de la sociedad del espectáculo y de la continuidad indivisible entre realidad y ficción simuladora; entre hechos, crónica de los mismos y publicidad. El análisis de Horkheimer y Adorno constituye toda una profecía: de hecho, en el capítulo de su *Dialéctica* dedicado a la industria cultural podemos leer a propósito de los primeros medios de comunicación (estamos en 1947 y la televisión está dando aún sus primeros pasos) que «el carisma metafísico del *Führer* inventado por la sociología de la religión ha revelado ser al fin como la simple omnipresencia de sus discursos en la radio, que parodia demoníacamente la omnipresencia del espíritu divino»^[47]. El hecho de que el discurso penetre por doquier hace que su contenido se sustituya por su ser *on air*. La técnica se transmuta en psicotécnica, en persuasión moral, gracias a la estética del mensaje.

Auténtico asalto al dominio de lo doméstico y lo privado, la estética difusa se hace intrusiva allí donde llega la voz transmitida y comunicada por canales etéreos y alcanza el reflejo publicitario de lo externo. Muerte de lo interno, de lo privado y de lo interior, secuestro y muerte del *sujeto*, pero también del *individuo*, precisamente cuando ese individuo parece verse exaltado desde el punto ideológico por los medios y la publicidad.

Estas reflexiones bien pueden concluir con el despiadado análisis que Ballard haría en 1969 de una reciente reedición de *Mein Kampf* («uno de los libros más importantes del siglo xx») de Hitler, «un psicópata semiculto que heredó los espléndidos sistemas de comunicación»^[48] de nuestro tiempo (fig. 2). Un diagnóstico que, con anterioridad, Orwell, en una reseña igualmente sorprendente del libro «maldito», había realizado a partir de la propia imagen del *Führer* situada en la cubierta: «un rostro patético, de perro: la cara de un hombre sometido a agravios intolerables» que nos permite comprender cómo en ese resentimiento animal, en ese comportamiento que no tiene nada de «humano», pero que pretende parecerlo —si no, incluso, «más que humano»—, se esconde la razón del mal absoluto que después se concretará en personas y actos. Según Ballard, Hitler, a diferencia de sus contemporáneos

está completamente al día, y se sentiría tan a gusto en los años sesenta (y probablemente aún más en los setenta) como en los años veinte [...] Ciertamente, la sociedad nazi parece una curiosa profecía de la nuestra: el mismo incremento de la violencia y las sensaciones, el mismo lenguaje de la sinrazón y la misma tendencia a novelar la experiencia^[49].

La gran invención mediático-publicitaria de sistemas como el fascismo, y sobre todo el nazismo, y la reedición del imaginario clásico griego como el estilo propio de toda una escenografía de las grandes concentraciones de masas reforzaban —como lo confirma David Harvey en su trabajo sobre la crisis de la modernidad^[50]— al modernismo reaccionario que ponía el acento sobre la fuerza del mito y de su estética de «la sangre y la tierra, de la raza y la madre patria, del destino y el lugar [...]: la aplicación de este sentido estético particular a la política alteraba el curso de la historia»^[51] de todo Occidente.

De acuerdo con el análisis de Harvey, podemos decir que la estetización de la política abre con el nazi-fascismo una página completamente inédita por la cualidad y la cantidad de sus efectos, fundiendo la teoría de la estética con la teoría social y trastornando con ello las categorías del espacio y del tiempo. El espacio arquitectónico-urbanístico (ideado *cinematográficamente* para Berlín por el arquitecto Albert Speer) alberga a ordenadísimas masas de adeptos, religiosamente agrupados en formaciones, y a desfiles, geométricas alineaciones «militares», circunscribiendo un tiempo inmovilizado en la veneración absoluta del jefe, en unión mística con él. *Olympia*, de Leni Riefenstahl (1936), la célebre película sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, ilustra con una concluyente claridad la estrecha relación entre cuerpo físico, cuerpo social y cuerpo político, causado por el ideal común de una armonía de belleza y una esteticidad omnicomprensiva^[52].

El lenguaje de la belleza es el lenguaje de una realidad sin tiempo o, mejor dicho, de una realidad que necesita desvalorizar el tiempo para permitir al poder que, gracias a esta estrategia, cree su imagen de esencia absoluta y de eternidad. El espectáculo actúa sobre la multitud, y son la misma la multitud y los medios de comunicación los que lo ponen en escena: una relación indisoluble, que demuestra cómo la ideología se transmite más por los significantes que por los significados, degradando la ética a simple manifestación corruptora y persuasiva.

De un modo totalmente convincente, la estética del poder absoluto, atravesando y modelando todo espacio, todo tiempo, al igual que todo ente y sujeto, se transforma en una fuerza omnipresente. Con la actualización de la estrechísima relación entre medios de comunicación, apología de la belleza y control ideológico y político, la estética se convierte en un auténtico «virus» que se alimentará progresiva e irreversiblemente del cuerpo social. Se verifica en la estética una especie de implícita y constante «clasicidad vírica», en la medida en que «clasicidad» tiende a significar la «forma suprema de limitación del discurso, del rechazo precavido a la palabra de los demás. La idea de un discurso hecho de una vez para siempre y que proporciona a cualquier

otro discurso posible no sólo las formas, sino también los contenidos»^[53]. En este sentido, la presencia de una estética constante en el mundo de los productos, de la comunicación, de la información, de las mercancías y, más en general, en cualquier aspecto de la vida hace posible la adhesión a una serie de formas y percepciones reconocibles y descifrables universalmente.

Tales espectáculos, organizados por todo tipo de dictaduras, se presentan como ceremonias lúdicas, pero, en realidad, constituyen auténticos actos de consenso del poder basados en un sometimiento ideológico^[54]. Los espectáculos deportivos inducen estímulos competitivos, voluntad de conquista, exaltación de la fuerza, sentimiento de pertenencia a una idealidad común y a una comunidad ideal; los de entretenimiento, precisamente a causa de su neutralidad política, proponen modelos de comportamiento social basados en el vestuario, las costumbres y las convenciones/convicciones de los enormes números de espectadores, oyentes, asistentes directos o indirectos. Aquí la «comunicación visual» transforma la estética en auténtica ciencia.

Re-medium

Si queremos hacer referencia a la responsabilidad de los medios no podemos obviar a Marshall McLuhan, quien realizó uno de los análisis más agudos y provocativos de la sociología contemporánea, sobre todo con su *El medio es el mensaje*, escrito en colaboración con Quentin Fiore en 1967^[55]. Para McLuhan, tecnología y medios se encuentran en estrecha interdependencia, hasta el punto de sospechar que la técnica misma es un medio; si la comunicación es el motor de la cultura, siendo el modo mediante el que todos los hombres entran en relación recíproca, entonces el tejido mismo de esta cultura viene determinado y constituido por el conjunto de los medios. En nuestros días, después de que hayan pasado tantos años desde que elaborara sus tesis^[56], una publicación del MIT editada por Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation*^[57], vuelve a discutir sobre sus postulados principales proponiendo una integración: el medio es aquello que «remedia», es decir, aquello que traduce, remodela y reforma otros medios, tanto en la forma como en el contenido. Podemos decir que una estética difusa va pasando de un medio de comunicación a otro, validando así una vez más la tesis de que las imágenes no son sino imágenes de imágenes.

Los puntos fundamentales del pensamiento de McLuhan podrían ser sintetizados de este modo: la distinción —objetivamente muy difícil de reconocer y de delimitar— entre medios calientes y fríos (calientes, es decir, aquellos que imponen el punto de vista del emisor; fríos, como por ejemplo la televisión, que requieren una alta participación por parte del público); la identificación entre medio y mensaje (en el sentido de que un mensaje parece real sólo en cuanto es producido por un medio); el reconocimiento de que el medio, en cuanto mensaje, tiene la función de «masajear» las conciencias; su influencia es totalmente independiente de los contenidos transmitidos, pues aquélla proviene de su estructura generativa íntima; todas las tecnologías, y por tanto todos los medios, son extensiones de alguna facultad humana psíquica o física; la aceleración tecnológica de los medios transforma de modo vertiginoso todas las formas de relación humana, de comunicación y de interrelación; una de las funciones más solapadas de los medios consiste en segregar «mensajes biológicos», unos «antídotos», destinados a mantener el equilibrio en el seno de un organismo —la sociedad— bajo la amenaza continua del desorden; los medios fríos, como la televisión, aumentan las posibilidades de socialización de los hombres y su interrelación con el mundo, tendiendo a la formación de una especie de «aldea global»; el contenido de un nuevo medio es, en su origen, un medio ya existente: el contenido de la escritura supone la

palabra, el cine supone la fotografía y la novela, la televisión supone el cine, el ordenador —añadimos nosotros— supone la televisión, la escritura, la música y la palabra; a los artistas compete la tarea de anular el efecto anestésico de los *media*.

La responsabilidad de los medios de comunicación en la propagación de informaciones tendenciosas y dirigidas, apenas atenuada por el crecimiento continuo de la inteligencia (¡!) de los receptores, hizo que uno de los más grandes epistemólogos de nuestros días, Karl R. Popper, poco antes de su muerte, escribiera un breve pero intenso ensayo titulado en italiano *Cattiva maestra televisione*. Este pensador sostiene que la televisión, el medio por excelencia, es tan «peligroso» que, para producir sus programas, y quizá también para seguirlos, sería necesario poseer un permiso, igual al que nos permite conducir un automóvil. Con una anticipación inquietante, Popper afirma:

Una democracia no puede existir si no somete a control la televisión o, más concretamente, no podrá resistir durante mucho tiempo sin que el poder de la televisión sea totalmente dejado al descubierto. Lo creo así porque tampoco los enemigos de la democracia son totalmente conscientes del poder de la televisión. Pero cuando se den cuenta plenamente de todo lo que pueden hacer con ella, la usarán de todos los modos posibles, incluso en las situaciones más delicadas. Pero entonces será demasiado tarde^[58].

Todo esto nos sitúa, inesperadamente, frente a la «peligrosidad» de la propia estética, ya que los medios se sustancian formalmente gracias a ella. Sus contenidos se reducen a su percepción formal sin permitir una interpretación semántica, moral o ética.

Cut-up

David Harvey, en su libro *La crisis de la modernidad*, ha analizado el desarrollo posmoderno desde el *fordismo* a la acumulación flexible del capital, advirtiendo en su evolución negativa respecto a la modernidad (llamada, más concretamente, «modernismo»), para así atribuir al término el valor de un movimiento cultural) una serie de cambios. Desde el punto de vista estético, los principales son la sustitución de la forma (conjuntiva, cerrada) por la antiforma (disyuntiva, abierta); de la jerarquía por la anarquía; del *logos* por el silencio; del objeto artístico como obra acabada por el proceso (*performance, happening*); de la creación por la deconstrucción; de la concentración por la dispersión; de la semántica por la retórica; de la metáfora por la metonimia; de la selección por la combinación; de la raíz por el rizoma; de la profundidad por la superficie; del tipo por el mutante; de lo genital/fálico por lo polimórfico/andrógino; de la determinación por la indeterminación; y, finalmente, de la ética por la estética.

Harvey apunta cómo la estética, en posición relativamente estable en el período modernista y *fordista*, «ha dejado lugar al fermento, la inestabilidad y las cualidades transitorias de una estética posmodernista que celebra la diferencia, lo efímero, el espectáculo, la moda y la mercantilización de las formas culturales»^[59]. A estas características de lo posmoderno deben añadirse otros fenómenos inquietantes concomitantes a él. Y es que lo posmoderno ve cómo desaparecen las contraposiciones dialécticas más significativas de la modernidad. Entre éstas, la diferencia semántica y conceptual entre lo interior y lo exterior, entre lo visible y lo invisible, entre lo decible y lo inefable; entre esencia y apariencia, entre verdadero y falso, entre realidad y simulación; entre lo manifiesto y lo reprimido, entre lo auténtico y lo no-auténtico, entre original e imitación, entre unicidad y copia, entre singularidad y serie; entre significante y significado.

También François Lyotard ha constatado en más ocasiones, pero sobre todo en su *La condición posmoderna*^[60], la desaparición de los otrora considerados grandes modelos interpretativos de la modernidad: la historia, la religión, la política; una desaparición que —añadimos nosotros— se suma a la pérdida del mito moral de la ciencia, sometida por la labor *performativa* de la técnica^[61]. Si la paranoia del mundo moderno era, tal y como nos recuerda Harvey, la continua frustración por no poder alcanzar un futuro mejor, la esquizofrenia del hombre posmoderno es consecuencia de la fragmentación del sujeto en una multiplicidad de papeles y comportamientos, con frecuencia irreconciliables entre sí. Así que ya no hay *blow-up*, engrandecimiento progresivo de

un detalle, análisis interminable... como diría Freud; sino *cut-up*, destrucción y recomposición de los fragmentos: *blob*. Miles de conexiones telemáticas y televisivas, redes neuronales de un mismo cerebro, todo el planeta.

Sólo la astuta cultura estética de la conocida como *New Age* ha sabido combinar armónicamente todas estas cuestiones, fundiendo la nostalgia por lo preindustrial y lo primitivo con la atracción por los mundos inmateriales y fingidos de la tecnología. Y es sobre todo la música *New Age*, mediante la adopción de filosofías meditativas que no desdeñan, no obstante, los símbolos más significativos de la cultura *yuppie*, desde el flamante BMW hasta los vinos franceses y el sonido electrónico, la que ha puesto del revés la compleja e intrincada experiencia musical del *jazz*, de la música clásica y del *rock*, en una dimensión que ya no desea tener nada de experimental. Relajante y restauradora, la música *New Age* se convierte en toda una metáfora de una orientación estética, artística y cultural que pretende llevar al sujeto a una condición de total abandono en manos del producto, de la mercancía, y de su representación publicitaria e ideológica.

En un libro de 1990, titulado *Enigmas. Egipto, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*, Mario Perniola afirma que el estado actual de la cultura está caracterizado por una especie de «efecto egipcio», en el sentido de que, como era típico de la cultura egipcia, también la nuestra parece tener «la tendencia a anular en una única dimensión temporal lo antiguo y lo nuevo, situándolos uno junto a otro y dejando abierta la contradicción que de ello resulta»^[62]. El ejemplo que Perniola aduce para confirmar su tesis es el de la tecnología televisiva, la cual nos permite actualizar, hacer *presente*, todo cuanto pertenece a tiempos distintos; la co-presencia en la comunicación televisiva de sucesos del pasado con otros actuales induce una pérdida del sentido de la distancia temporal: «el presente se ha convertido en un pasado que retorna enseguida, y el pasado en un presente potencial que puede ser actualizado en cualquier momento»^[63]. También los «tiempos» se ven sometidos al principio vigente de intercambio de sus valores: pasado, presente y futuro puestos en juego como figuras marginales en la escena actual. Perniola insiste particularmente sobre el carácter cambiante de nuestra época, para la que las tradicionales categorías dialécticas, como alto/bajo, masculino/femenino, luminoso/tenebroso, vida/muerte, orgánico/inorgánico, parecen caminar hacia un monstruoso enredo combinatorio.

La cosa que siente

La técnica actual es productora, aún antes que de funciones, de «apariencia de belleza»: toda la historia del diseño, desde mediados del XIX hasta hoy, puede ser reinterpretada mediante el estudio de la progresiva importancia que han ido adquiriendo las mercancías gracias a la inserción en su interior de una nueva esencia energética, que ha sabido transformarlos en entidades dotadas de una fuerte atracción. Esto no quiere decir, en absoluto, que la belleza se haya convertido en el principal objetivo del proceso proyectivo en la industria, ya que ella participa ahí sólo como idea abstracta, como fantasma preexistente a la existencia misma del producto. Esto es lo que ha cambiado verdaderamente: las *cosas* (las *mercancías*) se han metamorfoseado conquistando una sensibilidad que en origen era propia sólo del ser vivo, una especie de inteligencia autónoma y un perturbador *sex appeal* —cuando no, incluso, una apariencia teológica— en esos lugares hacia los que multitudes peregrinan para a practicar una auténtica «religión del consumo»^[64].

La idea fundamental que Perniola, partiendo de Benjamin, ha desarrollado consiste en la constatación del encuentro entre la sexualidad de lo inorgánico y el hacerse «cosa sentiente» de lo humano (unidos por un sentimiento «sin deseo»); en lo cotidiano, es el *look* del cuerpo posmoderno el que demuestra el cambio radical de lo humano (atención: no evolución, sino *catástrofe*): «maquillaje, tatuaje, gimnasia, *hair dressing*, dietética, aeróbic, *body building*, cirugía plástica e ingeniería genética son los pasos sucesivos de un camino que conduce al *hombre casi cosa*»^[65].

Históricamente, el placer estético, en su acepción etimológica griega, estaba vinculado al principio de la *belleza* (*to kalón*, en contraposición al de conveniencia, *to prépon*); hoy, aquél se ve determinado fundamentalmente por lo *conveniente*, es decir, por aquello que atañe al mismo tiempo al sujeto y al objeto, armonizando de modo ilusorio las relaciones entre ambos: su encuentro no despierta ya la ansiedad del reconocimiento de lo sublime como fuerza sumergida en lo profundo de las cosas, sino el convencimiento de una adecuación recíproca de la cosa sensible respecto a un sujeto insensible y de un sujeto que se ha hecho casi «cosa que siente» con el objeto mediado por la imagen.

La estética se nos presenta, por tanto, bien como una *cualidad* intrínseca a la metamorfosis de las cosas o bien como una *técnica*: como una estrategia de relación y de comunicación (muy evidente en la conocida como *vision oriented* del proyecto y también en la transformación de los centros comerciales e incluso de los propios edificios culturales, administrativos y de negocios en auténticos contenedores

transparentes) que se sitúa en oposición tanto frente al *proyecto industrial* como al *arte*.

La época de la mutación

Las últimas tres o cuatro décadas se caracterizan de modo tan distinto respecto al periodo precedente, definido todavía por los criterios propios de la modernidad, que no pueden ser siquiera adjetivados con un apelativo que haga referencia en cualquier grado a la misma: la propia definición de era posmoderna puede ser acusada de vicio nostálgico. La era *post-human* —tal y como ha sido llamada, tan feliz pero también tan angustiosamente—, un tiempo como el nuestro, tiempo de alteraciones genéticas y de pérdidas de la identidad corporal, no es sólo una época posmoderna: es también una época de *efecto-futuro*, un escenario de ficción puesto del revés en nuestra realidad cotidiana.

En el progreso de la tecnología y de la ciencia y, más en general, sobre todo en el pensamiento occidental, ha intervenido un factor que ha producido una especie de salto cultural, una *tmesis*, una fractura más o menos evidente en la historia de estos últimos años: ninguna de las grandes crónicas modernas tiene conexión con esta realidad posthumana, por mucho que en esta cultura tan diferente se presenten, quizá por vez primera, en toda su extraordinaria y, quizá por mucho tiempo aún, irrepetible grandeza. No se trata, por tanto, sólo de un salto cultural entre esta época y la precedente, sino también de un modo distinto de entender la cultura misma.

Si estamos de acuerdo en que cada época puede definirse gracias a los acontecimientos que la han caracterizado en mayor grado, ¿cuáles son los que han marcado de manera más significativa nuestra época actual?, ¿y esos acontecimientos contemporáneos pertenecen al mismo tipo de sucesos que han influido sobre etapas históricas precedentes? Por vez primera asistimos a la llegada de una serie de novedades (científicas y tecnológicas, sociales, políticas, económicas y culturales) tan originales e inéditas que no podemos encontrar nada que las relacione con lo sucedido en el pasado. El estatus mismo del arte en el seno de esta nueva realidad es algo que debe discutirse en profundidad. Por primera vez en la historia de la civilización humana quizá ya no sea el arte lo que defina y caracterice una época.

Época *de la* mutación, y no época *de* mutación; como si, precisamente, estuviera en marcha un cambio tan profundo y total que fuera un día recordado como un periodo sin precedentes a causa de la entidad de las transformaciones radicales operadas en el conocimiento y en los modos de vida, tanto por lo que hace referencia al individuo como por lo que atañe a la sociedad. Una época caracterizada por la presencia de entes, formas y cuerpos que en un tiempo sólo pertenecían al imaginario literario y fantástico y ahora constituyen testimonios monstruosos de una metamorfosis irreversible. La estética actual da muestras de una fenomenología coherente y

coexistente con las características específicas de la mutación difusa, la cual concierne a todo aspecto de la vida biológica y social del hombre, dominada por sorprendentes y catastróficas actuaciones de la ciencia y de la técnica, o, mejor dicho, de la tecnociencia, que imponen a la teoría estética la necesidad de afrontar inéditos escenarios vitales; escenarios que, a su vez, son causa de problemas no sólo de índole ético, sino sobre todo de orden filosófico y epistemológico.

En el marco de una evolución cultural y de costumbres tan acelerada y dominada — como afirma Paul Virilio— por la velocidad, pueden aparecer los monstruos, «siendo la verdad la primera víctima de la celeridad»^[66]. Podríamos decir hoy que no es el sueño de la razón, sino el exceso de la misma, es decir, el exceso de cálculo, lo que produce monstruos, representados por la «extraordinariedad» de tantas invenciones tecnológicas y científicas; una suerte de complaciente estética de la «monstruosidad», hecha posible y agudizada gracias a la anestesia de nuestros sentimientos.

Monstruosidad de lo atroz de nuestros comportamientos y, al mismo tiempo, monstruosidad de la nueva mitología tecnológica. Las nuevas formas biológicas, las llamadas «quimeras», es decir, la hibridación de células de animales diversas, entre ellas la humana, plantean la cuestión de los límites de lo posible, la superación del último tabú, allí donde el fantástico mundo creado por el protagonista de la famosa novela de Herbert G. Wells, *La isla del doctor Moreau*, puede hacerse realidad. Un paisaje habitado ahora por *nuevas* criaturas (clones, híbridos, monstruos genéticos...), por *nuevos* productos (la información, sobre todo, la cual no sólo produce la manipulación de dinero, sino que *es* ella misma dinero), por *nuevos* materiales («con memoria de forma», por ejemplo, o los piezoeléctricos), por *nuevas* dimensiones (como las que han abierto las máquinas virtuales), por *nuevas* ciencias (en el sentido de que la ciencias actuales se mezclan ya con la ciencia-ficción)^[67], por *nuevas* tecnologías (caracterizadas por un ínfimo consumo, como si se tratase de trabajar con *ready mades*, y un alto grado de *ensimismidad*)^[68].

Realmente, aquí la estética se enfrenta con el «mundo nuevo» de la época de la técnica: un mundo completamente *reconstruido* y en el que el hombre podría en un futuro ser dominado por otras formas de vida más poderosas y competitivas, derivadas de la fusión de las tres ciencias destructivas de nuestro tiempo: la robótica, la biogenética y la nanotecnología. Tecnociencias cuya peligrosidad radica en el hecho de que no hay compromisos, medidas, normas capaces de mantener la investigación dentro de los límites de una razón dirigida por un fin humanitario, por un objetivo social, por una visión coherente de las necesidades del planeta^[69]. Se harán verdad las más oscuras predicciones de la ficción, demostrando que todo el horror descrito

estéticamente por el cine o la literatura tiene quizá la función secreta o inconsciente de prepararnos para tal destino mediante su prefiguración, promoviendo nuestra progresiva adaptación cultural al mismo.

Lo que descompone todo el pensamiento tradicional es que nos encontramos por vez primera frente a creaciones y criaturas totalmente artificiales: el reciente diseño robótico, biogenético y nanotecnológico proyecta incesantemente la «nueva carne». El *Homunculus* electrónico sale del esoterismo mágico para hacerse efectivo en una secuencia abstracta de cifras, *Homo technologicus*^[70]. En la era que magistralmente Benjamin pronosticaba como la de la reproducibilidad técnica, el propio hombre acaba siendo él mismo un objeto reproducible: un *replicante*. Desde luego «eso» no será todavía exactamente igual a su original, por errores en la programación y sobre todo por la modificaciones provocadas por el ambiente, por los acontecimientos y las imponderables leyes de la casualidad; pero es indudable que junto al carácter biológico del hombre también ha entrado en crisis, para siempre, su significado en cuanto individuo.

En este punto se impone una observación *política* que parte, a su vez, de una reflexión de carácter *estético*: ¿qué *aspecto* dar, cuando sea posible intervenir en la programación genética de sus caracteres físicos y fisionómicos, a ese futuro clon humano sino el ya prefijado por la estética *fashion* y la publicidad? Y es que la belleza no es, sin duda, más que un programa.

El centro de la estética

¿El concepto de estética difusa presupone un centro de difusión desde el que se origina o bien un mayor número de lugares, en los que se manifiesta simultáneamente?; en definitiva: ¿monocentrismo o policentrismo de la estética?

A favor de la primera hipótesis convergen algunas reflexiones: sobre todo el poder penetrador de los fenómenos formales y estilísticos (determinados y marcados por la lógica capitalista típicamente occidental), de la técnica (que, de medio, se ha transformado en fin), y de la consiguiente producción de mercancías (en su paso, propio de nuestra época, de productos a marcas, esas marcas cuya componente *esencial* Naomi Klein no duda en definir como *espiritual*^[71]), de su difusión publicitaria y de la totalidad del sistema mediático. En segundo lugar, y teniendo cuenta la estrecha relación existente entre capitalismo y Occidente (donde nació y se ha difundido, desde la «modernidad» europea a la «posmodernidad» americana), tenemos a la conocida como «occidentalización del mundo», que ha causado una especie de *imperium* cultural sobre la totalidad del planeta^[72].

Un *imperium*, «trama ontológica en la que se entretajan todas las relaciones de poder, tanto las relaciones políticas y económicas como las relaciones sociales y personales»^[73], que resulta evidente incluso en sus detalles aparentemente más inocuos, por ejemplo el hecho de que casi toda la humanidad date su historia en la era cristiana y partiendo del horario GMT. También el intento de una hora Swatch —un revolucionario desplazamiento del tiempo desde el espacio a la red, un *Internet time*, en el que se ha dividido el día en miles de unidades iguales para todos los lugares de la tierra, independientemente del ciclo noche/día— resulta extremadamente significativo; así como la regulación del propio reloj, a cargo de los *business jetmen*, siguiendo el de sus sedes neoyorkinas.

Un *imperium* que bien podríamos adscribir a la progresiva colonización *blanca* de todo el planeta, cuyo paisaje, transformado *turísticamente*, ya no resulta legible en sus connotaciones de civilización e historia como signo de una cultura y por esto «pierde su historicidad y acaba estetizado»^[74]: el concepto de no-lugar nace precisamente de esta reflexión. En medio de esta vorágine de sentido que constituyen los lugares transformados en puro artificio —como destaca Marc Augé—, las cosas acaban reduciéndose todas a imágenes, a «cosas para ver», a superficies que rozar, a formas carentes de densidad: no obstante, y a pesar de su, por así decirlo, desmaterialización, «el usuario del no-lugar está con ellos (o con los poderes que lo gobiernan) en una relación contractual»^[75].

Los efectos de tal colonización, que han de entenderse como resultado de un contrato que acoge y aúna de modo indisoluble en los ex-lugares a usuarios de toda condición social y de toda proveniencia, se resumen en la estandarización global del imaginario tecnológico occidental. Todo ello independientemente de los lugares de producción de cada objeto y gracias a la concentración de los centros de comunicación mediática: tengamos en cuenta, por ejemplo, que casi todo el mercado de la información mundial está en manos de cuatro agencias americanas y europeas (Associated Press, United Press, Reuter, France-Press).

El Occidente estético

Considerando el término «estética» en su acepción neutra, como han hecho Terry Eagleton y posteriormente Mario Perniola, lo *estético* puede entenderse «como una dimensión socio-antropológica del modo de ser occidental»^[76]. En la geopolítica actual, «Occidente» da nombre a un inmenso territorio que comprende Europa occidental, los Estados Unidos y, para algunos, paradójicamente (en consciente contraposición con la India y China), Japón^[77]: cualquier definición de estética no podrá evitar tener en cuenta esta enorme extensión geográfica y al mismo tiempo antropológica y cultural.

La esencia de la producción mundial de «signos» es septentrional, occidental, blanca; produce estereotipos a los que se adaptan incluso los lenguajes formales aparentemente más distantes de Occidente: los ojos iluminados de los manga japoneses (deudores de la gran lección disneyana) derivan de una afortunada invención gráfica del matrimonio americano Walter y Margaret Keane; para el imaginario cinematográfico indio el ideal de lo masculino es un hombre occidental corpulento; muchos famosos de color intentan modificar su pigmentación; adolescentes japonesas se someten a intervenciones quirúrgicas para modificar la forma de sus párpados...

Las causas de la globalización estética son numerosas: el final de las distinciones de clases; el paso del proyecto de objetos de uso al proyecto de la «forma-producto»; la universalización de los productos, provocada por el progresivo acercamiento, en lo que afecta a los modelos de consumo, entre Occidente y Oriente, entre Norte y Sur; la incesante y progresiva deslocalización del trabajo; la invasión y la homologación del mensaje publicitario; el turismo de masas; el poder del que gozan los medios de comunicación para convertir en satélites los más diversos lugares; la estandarización del imaginario.

Las lógicas de aceleración innovadora en el contexto de un horizonte mundial, las leyes de mercado y la privatización de la investigación, sobre todo occidental, han causado sin duda que la técnica, que de medio e instrumento se ha transformado irreversiblemente en fin, parezca tener como único objetivo el de volver a entregar al poder económico (al capitalismo) un mundo totalmente *artefacto* y, por lo tanto, libre de su propia contradicción^[78]. Dirigida de este modo, la técnica vehicula mediante la esteticidad de sus productos la ideología de una sociedad maternal y gratificadora, la cual, sustituyendo toda instancia social por la puesta en circulación de un inagotable supermercado de bienes, crea la ilusión de responder a toda necesidad.

Al fetichismo del producto descrito por Marx («cuanto más elaborado su producto,

tanto más deforme el trabajador»^[79]) se han unido el de la producción y el del consumidor, como nos lo recuerda el sociólogo Arjun Appadurai: el de la producción, marcado por el espectro de la fábrica (o la industria), que se nos presenta como un fantasma ilusorio (Nike, por ejemplo, no *fabrica*, en realidad, nada), ya que el conjunto de deslocalizaciones, desterritorializaciones y de relaciones transnacionales que efectiva y finalmente fabrica el producto queda oculto; el del consumidor, quien cada vez más aparece en la política publicitaria como actor ético mientras, en realidad, acaba por ser él el elegido, punto final de un proceso que lo relega a puro *simulacro* (a la Baudrillard) y a inconsciente consumidor de estética. Un proceso que ya fue bien entendido, perfectamente reconocido, por la conciencia más profunda de la modernidad, Rousseau, tal y como podemos deducir de una relevante cita del mismo que, a su vez, recoge Enrico Castelnuovo:

Plantad en el centro de una plaza una estaca coronada de flores, reunid a su alrededor al pueblo y tendréis una fiesta. Aún mejor: haced que los mismos espectadores sean los actores, que cada uno se contemple y se ame en los demás para que todos se sientan más unidos^[80].

La distinción de clase

La estética está *visible* en cualquier intercambio económico como simulación perfecta del placer, atisbo ilusorio de la participación en la belleza mercadotécnica que la técnica ha producido: una vez más se hace realidad la relación *alienante*, en el sentido marxista, entre el trabajador en cuanto «productor real de mercancías» y su potencial disfrute de las mismas.

Uno de los efectos de la caída del comunismo ha sido la desaparición de la cuestión de las clases sociales en las reflexiones políticas de la izquierda occidental, a pesar de la constatación de la presencia en el mundo del trabajo de un número cada vez mayor de extracomunitarios, muchos de los cuales se encuentran ya parcialmente incorporados; y a pesar del crecimiento inconmensurable de la diferencia entre ricos y pobres, así como también del hecho de que en la franja social conocida durante un tiempo como proletariado se sitúan ahora estratos cada vez más sólidos de asalariados y mileuristas. El final de las diferencias de clase es, por tanto, sólo una cuestión *ideológica*: de hecho, desde que el hombre se ha sumergido en el proceso de producción sólo como instrumento económico del capital, más bien como «capital humano» del que sacar provecho, él será siempre, si prescinde de su conciencia, la «clase», o bien el depósito marginal y alienado sobre el que construir riqueza, en vez de un individuo cuyos derechos —tal y como contempla la Constitución Europea— deberían ostentar la supremacía incluso sobre los de la comunidad, los de la sociedad y los del estado. Se ha convertido, por tanto, en la clase (o *multitud*^[81]) de la que se aprovecha el neocapitalismo internacional a través del mecanismo irreversible de superposición de las lógicas de mercado sobre las lógicas de la naturaleza, de lo social, de lo cultural y la lógica de la propia vida. Ciertamente, frente a estas nuevas formas de servidumbre y esclavitud, cuya entidad se constata fácilmente en la desproporcionada relación numérica existente entre quienes detentan la riqueza y los pobres, la cuestión de la estética asume una trágica relatividad.

La división *social*, pero ahora también —en mi opinión— *antropológica*, entre los que se encuentran conectados al flujo de las redes y los que quedan excluidos de ellas constituye la base de estos escenarios medioevo-postfordistas^[82]. En una situación como ésta, la imagen de ciudad-estado-fortaleza (según las previsiones, a la vuelta de las próximas dos décadas tomará cuerpo una red de megalópolis que se superpondrá a la de estados-nación), «enmafiada»^[83] y multinacionalizada, se asemeja de tal modo a las previsiones de la ciberliteratura que nos hace pensar que quizá ella pueda tener cierta responsabilidad en su ideación.

La estética urbana

Según el análisis de Harvey en el libro anteriormente citado, la estética de la ciudad contemporánea queda perfectamente ejemplificada en una película como *Blade Runner* (1984), la obra maestra de Ridley Scott. Para Harvey, *Blade Runner* supone la representación más significativa del carácter de incertidumbre y de fragmentación urbana, de decadencia y de hipergigantismo arquitectónico, de caos y de poder organizado, en una continua fusión de niveles y significantes discontinuos en los que lo orgánico y lo artificial conviven en una relación estrecha; una escenificación, en suma, «que nos muestra, como en un espejo, muchos de los rasgos esenciales de la condición posmoderna»^[84].

La mejor percepción de la ciudad y de sus extensiones a lo largo de la historia (metrópolis-megalópolis-*sprawl*) es sin duda la que nos ofrece su representación, es decir, aquello en lo que se ha transformado *estéticamente* gracias a la técnica. Un «espectáculo» o, mejor dicho, una fascinadora coincidencia *final* entre economía, técnica, estética e información. En este espectáculo todos estamos implicados y todos somos partícipes, no importa cuál sea el punto de observación en el que nos situemos. Todo el espacio exterior a la ciudad no es sino un retal, si bien extenso, de un continuo industrial (la fábrica sólo se ha desplazado) y postindustrial, que se extiende hasta allí donde la información alcance. Y es que no existe ningún «no-lugar»: todo ha sido permeado por la técnica en sus formas materiales e inmateriales, una técnica de naturaleza esencialmente económica, que difunde electrónicamente cada proceso y cada proyecto a escala mundial mediante distintas y cada vez más eficaces reconfiguraciones del sistema político al que pertenece.

La ciudad se somete a la inexorabilidad de esta «teoría de la representación»: en el nuevo horizonte de sentido creado por la técnica, la ciudad se reproduce incesantemente a sí misma, desmaterializándose cada vez más. Por esta razón, la ciudad debe en primera instancia *autorrepresentarse* para luego ser *percibida*. Debe *sintetizarse* conceptualmente en imagen y pasar de una dimensión atómica a otra «bítica». En el tránsito de una dimensión a la otra, la ciudad «comienza a vacilar y debe, por lo tanto, ser totalmente reconcebida»^[85]. Sólo así, cuando se haya transformado *técnicamente* en imagen («el sentido en el que se mueve la tecnología no es tanto el dominio de la naturaleza por las máquinas, cuanto el específico desarrollo de la información y de la comunicación del mundo como imagen»^[86]), la ciudad será visible, describable, narrable, medible, permitiendo de este modo ser comprendida en su complejidad política: galaxia de mercancías, de servicios y de individuos en

interacción incesante, activada por el fluido proyecto reconfigurador de lo económico. Sólo en tanto red, red que transforma la economía en información y viceversa, es como la ciudad aparece en toda su lógica. Únicamente en el marco de esta lógica es como cada elemento constitutivo, entre ellos el individuo, aparece definido en su representación exacta y en la precisa función que le ha sido asignada, a su vez, por la economía. La técnica crea un horizonte de sentido cuyo fin es, paradójicamente, crear justificación y solución a la masacre que ella misma ha causado.

Como ha argumentado Andrea Branzi, vivimos en una ciudad donde ninguno de las propuestas funcionales pensadas hace pocas décadas subsiste:

[...] fábricas abandonadas, oficinas transformadas en viviendas, viviendas reconvertidas en lugares de producción y comercio; todo en nuestras ciudades se ha diluido, ha cambiado, transformado. El gobierno de las ciudades ya sólo se desarrolla a través de los microsistemas de los objetos, de las tecnologías ambientales, de la producción de los componentes de interiores: la arquitectura actual no consigue volver a desempeñar papel alguno, si no es mediante episodios altamente figurativos, aislados del contexto, arquitecturas marca para empresas comerciales o culturales destinadas, en cualquier caso, a la provisionalidad del mercado. De modo que podemos decir «arquitectura sin ciudad, en vez de ciudad sin arquitectura»^[87].

De modo que cuando se constata que no sólo el paisaje metropolitano al que estamos habituados, sino toda la sociedad, también en sus comportamientos más cotidianos, han pasado a formar parte de la inmensa simulación estética de un espectáculo, cada elemento individual de este escenario apocalíptico no puede ser vivido sino como entidad desrealizada y, precisamente por ello, carente de toda responsabilidad e incluso enormemente placentera, exenta de complicaciones éticas y de compromisos morales.

Con mucha frecuencia la realidad supera a la ficción y resulta ser más fantástica que su propia simulación: si la película de Peter Weir, *El show de Truman*, imagina a un personaje seguido desde su nacimiento y durante sus primeros treinta años por decenas y decenas de cámaras escondidas en el interior de su casa, de su puesto de trabajo, acompañándolo en sus pasos por la ciudad y en todas las situaciones en las que puede llegar a encontrarse, también la pequeña ciudad en la que fue filmada, Seaside (Florida, *vid.* fig. 1) —proyectada en 1984 por Robert Davis, quien tenía la intención de fundar una comunidad ideal— vivió esta experiencia con una implicación directa. Una ciudad completamente «artificial», pero de vida armónica y tranquila, en el centro de una gigantesca doble simulación: es el *set* de la película, pero es al mismo tiempo una ciudad real (como igualmente real, en una duplicidad alucinante, será la segunda de esas pequeñas ciudades, construida en 1996 con un nombre absolutamente emblemático: *Celebration*, producto —¡qué casualidad!— de la fantasía del presidente de la Disney,

Michael Eisner)^[88]. Increíble coincidencia, que sólo la posmodernidad podía ofrecernos, entre el significado utópico que estas ciudades tienen —con sus normas de cultura *middle-class*, magníficamente orquestada, en el caso de Seaside, precisamente por el filósofo de la arquitectura Leon Krier, quien se ha erigido en su garante ideológico— y la dimensión terrorífica, a lo Stephen King, para entendernos, que atraviesa estos paisajes urbanos, nacidos *tras el fin de la inocencia* provocada por la máquina mediática, de la que precisamente la Disney ha sido una de sus mayores responsables.

Arquitectura en estética

La arquitectura actual tiende cada vez más a constituirse en exquisitez tipológica, forma extraña a su contexto, anárquicamente autónoma respecto al total de la *forma urbis*, a la que dota de toques de exquisitez «escultórica». «En nuestra época, la de la totalización estética, la arquitectura se hibrida con las artes»^[89]. De ello nace el cada vez más frecuente turismo estéticometropolitano, el cual se focaliza en torno a *visiones* arquitectónicas, como si fueran auténticas apariciones, transformándolas en lugares de teofanía, de peregrinación (pensemos en lo que ha supuesto, y en parte continúa siendo, el Museo Guggenheim de Bilbao, proyectado por Gehry).

La arquitectura posmoderna es aparición, fantasma metafísico: monstruo y apariencia, fantasía e incubo. Abstracción *de la* materia, invención formal, núcleo estético hipertrofiado; en otras palabras, arte en exceso. Imaginaria. Simbólica. Metafórica. Imagen del poder, símbolo de la técnica, metáfora de la vida. De la rigidez del orden al *fluxus* del desorden, de la composición a lo descompuesto, de la *règle* a la desregulación y al fragmento: de lo trilitico a lo virtual, de la construcción a la deconstrucción, de lo mórfico a lo teromórfico (*téras, monstruo*). Apotropaica.

Parafraseando a Robert Venturi («journalist like spectacular architecture: it makes their job easier»); los periodistas adoran la arquitectura espectacular: hace su trabajo más fácil), los arquitectos proyectan sus edificios pensando en una percepción mediática inmediata: la obra debe exhibir siempre un elemento de reconocimiento estético y formal del que se pueda hacer una «descripción». La realidad de este extremo desafío (en el doble sentido de extremo: vanguardista, pero también final, terminal, testamentario), representada por la arquitectura efectista, es un espectáculo proyectado hacia el cielo, más que sobre el horizonte de los acontecimientos y necesidades humanos. Por ello se hace necesario que no nos sintamos atraídos irremediabilmente por ella: su órbita es centrípeta, agujero negro, implosión política, aunque aparezcan simbólicamente como objeto de luz, como cristal reflectante o transparente. Por todas estas razones la arquitectura posmoderna toma *des-medidas* simbólicas, monstruosas, que se hacen percibir con efectos casi místicos. También, y sobre todo, cuando finge ser cuerpo: haciéndose transparente o reflectante, en el primer caso exponiendo obscenamente su vacío interior; en el segundo revistiéndose de las imágenes de otros cuerpos que pueblan el horizonte urbano.

En ambos casos se trata de una teología de la epifanía. Plantear la cuestión del cristal, transparente/reflectante, significa pensar en el enigma, el lugar codiciado e irresoluto que se encuentra entre el cielo y la tierra, entre lo material y lo espiritual: en lo opaco-turbio, contra la gracia, delicadeza, discreción de lo aparentemente frágil.

Afirma Daniel Libeskind: «It seems to me that architecture is, in fact, the machine that produces the universe that produces the gods». (En realidad, me parece que la arquitectura es el mecanismo que genera ese universo que, a su vez, genera a los dioses). Ello nos hace volver a reflexionar sobre la forma. ¿En una época en la que el «grand style» ha muerto para siempre, puede la forma salvarnos? La cuestión oscila: de la ética a la estética (difusa). Responde Eisenman: «La única postura verdaderamente crítica que puede adoptarse es respecto a la adecuación de las infraestructuras, o sea, oponerse a la tentativa de homologación general. El único modo de hacerlo que conozco es mediante la forma».

Cada nueva arquitectura *desmesurada* contemporánea impacta en cuanto resulta descontextualizada respecto a *su* ciudad: éste es la causa del *shock*, del sentimiento de admiración y temor, de sorpresa y fascinación, de atracción y repulsión, que cada aparición arquitectónica *extrema* provoca en nosotros. La inesperada constatación de que lo que se yergue ante nosotros es una incisión en el cuerpo histórico de la ciudad, un problema que le impide de modo definitivo (aquí está el fin de la modernidad) «presentarse como verdad» y, al mismo tiempo, la abre a nuevas perspectivas discontinuas y a nuevos consumos. La paradoja estética del rascacielos: en su acentuada verticalidad enuncia la máxima concreción de la construcción especulativa, firmando con su perfil el *skyline* del provecho económico.

El desierto de lo real

La estética difusa se expande por redes y flujos. De ello es de lo que nos ocupamos: fuera de la estética no se encuentra sino el «desierto de lo real». La referencia a Zizek no es casual, ya que no podemos dejar de plantearnos con él la pregunta por lo que queda de lo real; si ello pertenece ya totalmente a la realidad virtual o si existen todavía posibilidades de maniobra más acá de la simulación: si todo se ve atraído por el reino de la simulación, ésta aleja para siempre a lo simbólico de lo real; lo real aparece de este modo privado de su contraposición, y la confusión, ya analizada por Lacan, entre «Real, Simbólico e Imaginario» se hace irremediable.

En otras palabras: la realidad pertenece ya a un Imaginario al que recurrimos sólo para demostrar la legitimidad de ciertas maniobras políticas: lo Real adopta así, ineluctablemente, la figura del Otro, del Mal, del Enemigo. La estética entonces ejerce de dueña y señora, asumiendo la forma edulcorada de la mediación entre los opuestos: podríamos decir que entre el Yo y el Otro podemos encontrar un camino de entendimiento a partir de un reparto *formal*, más que sustancial y estructural. La estética es la sustancia fenomenológica y no estructural de la relación con lo existente.

La estética se suma así a otros *flujos culturales globales* que ya conocemos: tecnologías, dinero, bienes, gentes, informaciones, imágenes, y —tal y como han sido delineados sintética y eficazmente por el sociólogo indio Arjun Appadurai^[90]— los *ethnoscapes* (el conjunto variado de personas que, diferentes entre sí por sus fines, origen, condiciones, conviven en los mismos lugares del mundo o lo atraviesan bajo directrices constantes), los *technoscapes* (los productos *universales* creados por la tecnología tanto mecánica como informática), los *mediascapes* (las nuevas visiones del mundo producidas por los medios, ya compartidas por poblaciones de diferentes países), los *finanscapes* (una lógica financiera resultado del capital global que se mueve en los mercados internacionales), los *ideoscapes* (concatenaciones de ideologías predeterminadas por premisas-promesas de racionalización democrática de todo el planeta).

Aunque se hagan realidad a través de disyuntivas, estos sistemas tienden a superponerse en lugares geográficamente relevantes, allí donde se realiza y se consume —frente a países que aún deben encontrar su forma de supervivencia material— la máquina de producción sobreabundante, cultural e ideológica del capitalismo avanzado. La estética de la que estamos hablando, concretada en idénticas formas de vida y análogas *Weltanschauungen*, habita estos lugares de privilegio, sociedades complejas bullentes de valores heterogéneos, pero, sobre todo, caracterizadas por la cultura del consumo y el derroche: la estética se difunde exactamente allí hasta donde se extienden

estos dos aspectos catastróficos que determinan la existencia de auténticas comunidades estéticas intercomunicadas y politeístas.

Hemos de reconocer, definitivamente, que la estética difusa es *política*; nos conforta una reflexión de Baudrillard presente en su *Sueño de la mercancía*: «La difusión de los productos y las técnicas publicitarias desempeñan un enorme papel ‘político’: aseguran perfectamente la sustitución de las ideologías precedentes, morales y políticas [...], evitando su represión»^[91]. Podemos no creer en el producto, pero no podemos evitar ser atraídos por su imagen; es decir, por su estética, la cual desempeña una función reafirmante, materna y euforizante, precisamente en cuanto no requiere ser interpretada, sino deseada y disfrutada. Una estética, por tanto, que aleja la realidad de las cosas-productos, sustituyéndola por la inmaterialidad de su apariencia seductora y simbólica.

Se plantean, de este modo, a nuestra consideración nuevos escenarios que tienen como fondo al *horizonte ilimitado* de la técnica y de la empresa capitalista. Este horizonte global, bajo acusación por parte de quienes sostienen que la internacionalización de los mercados y de las mercancías produce unas pérdidas proporcionales de identidad y cultura locales, ¿qué es sino una *función de la técnica*? Poco a poco, conforme el hombre lleva a cabo conquistas técnicas, éstas, a su vez, producen agrandamientos del mercado receptor de estas conquistas, transformadas a su vez en mercancías. La globalización (el conocido lugar único) anula de golpe cualquier posible horizonte, desde el momento que la perspectiva del capitalismo es esférica: su mirada, dirigida hacia el infinito, siguiendo la curvatura terrestre, sorprende al analista por la espalda. El círculo se cierra.

Logotipos estéticos

Las leyes del mercado internacional no conocen horizontes, fronteras, límites: su expansión es obra del logo, la fórmula sagrada que instituye e impone reglas de comportamiento global. Dos libros, *No logo. El poder de las marcas*, de Naomi Klein^[92], y *La era del acceso*, de Jeremy Rifkin^[93], resultan fundamentales para el análisis de este fenómeno. Ellos sostienen, con puntos de vista diferentes pero convergentes en sus conclusiones, que en el mundo de la industria y del comercio la producción cultural ha comenzado a ofuscar el horizonte de la producción material^[94], una producción que se sirve de todas las estrategias de lo estético para formalizarse en lo ideológico.

Para Naomi Klein el producto pasa siempre a un segundo plano respecto a la marca, «y la venta de la marca integra un nuevo componente que sólo se puede denominar espiritual», un acto que supera la materia y los límites de la empresa: de hecho, los productos vencedores crecen transfiriendo su estética desde las cualidades formales a las conceptuales^[95]. La marca «que se expande» no es ya experiencia, sino «estilo de vida», concreción cotidiana de una estética difusa dotada de un código de comportamiento colectivo, si bien alucinatorio. Como prueba de ello, desde la mitad de los años noventa, firmas como Nike, Polo y Tommy Hillfiger no se conforman con poner su marca a sus productos, sino «también a la cultura del entorno, por medio del patrocinio de eventos culturales» y de un proyectarse en el mundo reivindicando algunas partes del mismo como puestos de vanguardia de su nombre comercial^[96]. De hecho, las marcas ya no pueden conformarse con dar su nombre al producto, «sino que deben proponer ciertos valores, un estilo de vida, una estética e incluso una ética y una visión del mundo»^[97].

Las propias ciudades se han convertido en el mejor testimonio de la estética difusa gracias a la ocupación de todas las superficies posibles con su publicidad, bidimensional y tridimensional, pintada o de neón: la ciudad se hace forma a sí misma, gigantesca obra conceptual de la publicidad, expansión vírica de las marcas y extensión cinematográfica de la comunicación empresarial, que da testimonio de «la plena integración [entre arte y publicidad] entre marcas y cultura»^[98]. La marca, término que adecuadamente Klein traduce como «logo», se ha convertido en sinónimo de «mundo imaginario» en el que el consumidor se reconoce *estéticamente* y se reproduce, reuniéndose con sus iguales en lugares de integración social, perfectamente definidos por Marc Augé como «no-lugares», pero en los que todo el alcance estético de la época encuentra su caldo de cultivo: parques temáticos, museos, tiendas.

Paisajes mediáticos

Si quisiéramos sintetizar cuál es la configuración de nuestros paisajes actuales, deberíamos comenzar recordando que, como afirma Rifkin:

En la reestructuración radical hacia la nueva economía global tecnológica, en la que la humanidad en su marcha hacia la era del acceso va dejando atrás los mercados y el intercambio de la propiedad, son elementos notables el nacimiento de la economía-red, la continua desmaterialización de los bienes, la reducción de la importancia del capital físico, el ascenso de los activos intangibles, la metamorfosis de los bienes en servicios, el desplazamiento de la producción como primer objetivo del comercio por las cuestiones de *marketing* y la mercantilización de las relaciones y experiencias humanas^[99].

Hoy no se comercializan mercancías *materiales*, sino, sobre todo, consignas, logos; es decir, palabras, siglas, lemas autorreferenciales, que ya no transmiten una información directa. En el horizonte metropolitano brillan luces que no iluminan el sentido, sino los sentidos. Esta ciudad, llena de luz, ya no ilumina. Han caído mitos, ideologías y creencias seculares. El mercado se ha globalizado y está sustituyendo gradualmente el concepto mismo de propiedad, como indica Rifkin, por el de acceso, adelantando por la derecha al principio capitalista de posesión: resulta mucho más provechoso utilizar discontinuamente y a placer ciertos bienes que continúan perteneciendo a un propietario, pagándole su alquiler, que verse comprometido con una propiedad que, de cualquier modo, está destinada a una obsolescencia más o menos rápida y a un mantenimiento constante.

Entre todos estos nuevos paisajes, me parece fundamental subrayar el que a nosotros nos interesa de modo particular, pues concierne de manera directa a la comunicación visual: lo que hemos llamado *mediascape*, el horizonte de flujo cultural de las imágenes *mediáticas*.

El *mediascape* proporciona —a través del cine, la televisión, los videos y «DVD's», periódicos y revistas, pantallas, publicidad urbana— un vasto repertorio de imágenes, historias y paradigmas a espectadores de todo el mundo. Para muchos de ellos, colectivos enteros, el mundo de los productos, el publicitario y el imaginario, las crónicas de sucesos y las políticas constituyen valores estrechamente mezclados, análogos e intercambiables: metrópoli postindustrial, comunicación mediática y consumo espectacular constituyen un nexo inseparable y destructivo de la sociedad civil.

El paisaje actual es un post-paisaje, un escenario en el que cada uno recita un papel prefijado por la dirección financiera, económica y comercial internacional. Por otra parte, y como demostración de lo anterior, la metrópolis actual se encuentra ya casi

totalmente cubierta de enormes espacios publicitarios que la transforman en una pantalla continua (en una sucesión ininterrumpida de logotipos), que constituye el nuevo horizonte multinacional de la posmodernidad.

La estética difusa representa la (di)solución de lo imaginario en lo real o, más concretamente, la prueba de la desaparición de la diferencia entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, después de que todo nuestro imaginario nos ha sido sustraído a causa de haberse hecho realidad en forma de espectáculo (toda la realidad «tiene ya estructura de una *fiction* porque ha sido construida simbólica y *socialmente*»^[100]).

El espectador percibe los paisajes urbanos o extraurbanos de las películas americanas como escenarios familiares y sigue la narración como algo que pertenece a un mundo ya vivido: Manhattan, el Gran Cañón del Colorado, Las Vegas, el desierto californiano, todo es exactamente tal y como anteriormente lo había visto en el cine. Pero si, por una parte, las formas «americanas» de ciudad, de naturaleza y de comportamientos individuales y colectivos son idénticos a los que aparecen en películas, en telenovelas y en vallas publicitarias, por otra, no es menos cierto que todo el universo americano se ha dejado asimilar gradual e inexorablemente, cada vez más, *show* tras *show*, imagen tras imagen, novela tras novela, a su propia reproducción mediática en un reflejo alucinante y perverso. La estética de la representación y la del mundo se persiguen hasta el punto de confundirse por completo y para siempre.

Fue extraordinaria la conciencia alemana, ya en los años veinte, de la irremediable supremacía del cine americano o, para ser más exactos, de su imponente aparato, el cual da lugar al advenimiento de un estilo fulgurante de adornos accesorios, de potentes medios de sugestión, de efectos sonoros, de rutilantes imágenes visuales, de una estética que penetra directamente en el corazón de los espectadores: en definitiva — como escribe Joseph Roth en 1924— «ha comenzado la hipertrofia del marco»^[101]. En el estreno de *Rosita*, de Lubistch, «los espectadores abrieron de par en par sus ojos y sus bocas: América se les venía encima, de golpe, como una repentina catástrofe y con las puertas de emergencia de la sala averiadas». Pero el momento culminante, observaba agudamente Roth, ya había sobrevenido en el momento de la entrada, «en el éxtasis de la *réclame*», es decir, en los anuncios publicitarios anteriores al comienzo de la película, a los que seguirían, sin solución de continuidad, los noticiarios de la semana, «que mostraban, como continuación de la publicidad, a cierto general en el momento de depositar una corona bajo el monumento de un héroe». La estética del espectáculo y la publicitaria habían llegado, por tanto, a sobreponerse a la realidad y a su crónica, atrayendo a éstas para siempre hacia el interior de su lógica.

La profecía de la sociedad estética

¿Qué peso tiene el arte dentro del actual rizoma de saberes?; y, sobre todo, ¿existe aún la posibilidad de una creatividad artística en un panorama artificial ya acabado desde el punto de vista estético? Ésta es la pregunta esencial. Se trata de pensar si es todavía posible hoy anteponer a un mundo dominado por una estética talmente *global* unas formas *antiestéticas*, características de la esencia simbólica y enigmática del arte, capaces de conseguir «corromper» el sistema ideológico, persuasivo y adormecedor que el poder ha puesto en escena para su propia supervivencia.

No es casualidad que Maldonado, en uno de sus últimos libros, retomando una conocida sentencia de Joseph Beuys, intentara volver a proponer al artista el deber de convertirse en «científico de la verdad»^[102]. No obstante, es indudable que la raíz del problema ya no estriba en ejercer una función crítica y analítica, fin en sí misma, sino en la posibilidad de identificar cuál es el territorio del arte en una época que quizá ya no posea las condiciones de referencia otrora fundamentales para la cultura moderna. De hecho, ya Lyotard sostenía que el ocaso del proyecto moderno no debía considerarse como resultado de la decadencia de una época y de un cambio cultural imprevisto, sino como una ineluctable consecuencia del proceso evolutivo de las «tecnociencias»^[103].

Como hemos recordado, la crisis de la modernidad y su deriva —así llamada— «posmoderna» tienen como signo distintivo la superación de la contraposición de numerosas dicotomías de categorías conceptuales en otro tiempo fuertemente diferenciadas: artístico/estético, auténtico/falso, original/copia, superficial/profundo, decorativo/estructural, dicotomías que permitían al arte jugar entre sus intersticios, en sus pliegues. Respaldado por la certeza epistemológica de estas contraposiciones, el arte... ¿se permitía crear lo inquietante!

Un cambio profundo ha trastocado la cultura contemporánea, de la que el arte es, a todos los efectos, un indicador fundamental, un sismógrafo. A pesar del uso de instrumentos cada vez más técnicos, la obra de arte, que tenía, todavía en años muy recientes, la presunción de ser la expresión más directa y convincente de la libertad inventiva del hombre, no ha tenido más remedio que reconocer una dramática pérdida de competitividad respecto a otras formas de creatividad, evidentes en todo texto comunicativo, en todo artefacto, en todo evento mediático.

El proyecto estético de las vanguardias no ha cambiado el mundo; la profecía de una sociedad estética^[104], propuesta por la vanguardia y por todo el movimiento moderno en contraposición al agobiante horizonte industrial de productos sin *arte*, ha sido derrotada por un proceso de fagotización progresiva por parte de la tecnología, de

la fabricación de mercancías, de la publicidad y de los *media*. Todos los sistemas de producción y comunicación se han apoderado de la herencia artística vehiculando sus cualidades estéticas como valor añadido al producto. Por su parte, la investigación artística actual ya no se plantea el problema de la representación, sino de su poder frente a la dimensión tecnológica de lo artificial. Nuestro tiempo no sólo ha perdido la conciencia del mundo, como totalidad de los hechos, como universo regulado y respetable, sino que ha perdido incluso la nostalgia y el recuerdo: todo lo que vemos pertenece ya a una prefiguración publicitaria que ha acelerado la evolución artificial de la vida y de los comportamientos.

La estética de las tecnologías comunicativas, en síntesis, la estética de la comunicación, ha desplazado la atención analítica desde el campo de las artes al de la producción industrial, en particular a la mediática^[105]. Se ha dado lugar así a una crisis irreversible de los principios de creatividad, subjetividad y expresividad, a causa del cambio acontecido en nuestra época en la *técnica*, la *tecnología* y las *neo-tecnologías*, cambio que ha desplazado decididamente el significado de la estética hacia los *procedures* y los *significantes* de los medios. Estamos sin duda ante un fenómeno de estética de la comunicación, pero hay también una responsabilidad directa sobre la comunicación a la hora de difundir una estética degradada y populista, desde el momento en que la comunicación se sitúa en el extremo opuesto al arte, el cual, como es sabido, no tiene ninguna tarea persuasiva. Al arte corresponde el papel de la Esfinge, del inquisidor; somos nosotros los interrogados por la obra, somos nosotros quienes debemos responder a su eterna pregunta: ¿ahora que me ves, comprendes realmente quién eres tú?

El fenómeno artístico mismo pertenece hoy a una dimensión muy vaga e incierta, puesta en discusión por una serie de causas: la irrupción de una creatividad extra-artística, de tipo científico, caracterizada por una estética predominante; el proyecto tardo-capitalista de una hiperestetización de las mercancías y de los medios de comunicación y reproducción; el proceso global de la espectacularización de lo social; la llegada de nuevas familias de imágenes, de tipo estimulativo y digital, que se unen a las de tipo analógico; la sustitución gradual de una percepción visual por una percepción tele-visiva; y, por último, la irreversible mutación filosófica respecto a la interpretación global del mundo y de nuestra relación con la realidad, en un deseo *inconsciente* de evasión de la vida cotidiana a la que toda una industria del *amusement* promete proporcionar alimento.

La revolución digital, por su parte, está transfiriendo al ciberespacio, como mercancías, todas nuestras experiencias culturales: los mensajes provenientes de todos los tipos de comunicación se encaminan hacia su integración en ese único médium,

porque este instrumento se ha convertido en algo tan convincente, diversificado y maleable que es capaz de asumir para sí, multimedialmente, toda posibilidad de invención lingüística. Por este motivo el ciberespacio se está convirtiendo en un ambiente de «*eXistencia*» tan omnicomprendivo que comienza a llevar a una situación crítica todos los ritos residuales de desplazamiento físico, de encuentro y de entretenimiento (las redes que tratan con nuestros deseos son el terreno abonado para la hipermodernidad^[106]). Es cierto que masas enormes de personas se desplazan para acercarse a un punto de concentración llamado *loisir* o *entertainment*, donde lo estético se difunde como un virus de un cuerpo a otro; pero este lugar, como afirma Perniola, es un punto en el que la salida y la llegada coinciden perfecta, orbital y obituarimente; un *viaje del sí al sí*.

Se hace necesaria una nueva sociología del *loisir* a partir del reconocimiento de que tal «placer» se concreta, se proyecta y se realiza ya no en el *tiempo libre* (ese tiempo que, como dice la palabra —aunque muy pocos se hayan percatado de ello—, se recortaba del trabajo asalariado para con ello reponer energías y poder así volver al mismo), sino en el *tiempo liberado*, el que podemos dedicar a actividades diversas y de manera autónoma. La mejor ocasión para llevar a cabo esta *liberación* es la noche, allí donde los mecanismos de atracción demuestran en grado máximo su fuerza; allí donde toda percepción y todo éxtasis estético son múltiples y refinados, inéditos e irrepetibles, «cibercizados» y, al mismo tiempo, socializados.

La fenomenología del *loisir* produce una nueva percepción de la realidad y del tiempo, haciendo de los fenómenos estéticos algo elástico y flexible: «¡Probad a cambiar las representaciones del tiempo y cambiaréis el mundo!». Ésta bien podría ser la expresión con la que afrontar el problema de la reorganización de los tiempos diurnos y nocturnos: tiempos que se superponen, se mezclan, que se encuentran sometidos a transposiciones cada vez mayores, de tal modo que dejan de ser reconocibles como momentos separados, como contextos sociales y culturales caracterizados por su discontinuidad.

Ante el deslizamiento de un tiempo en otro se confunden las prácticas sociales, se contaminan las reglas del comportamiento público, se violan los recintos institucionales de las interacciones y de los intercambios mercantiles, se dispersan los significados de mundos y universos simbólicos tradicionalmente muy bien diferenciados^[107].

Aquí la estética anuncia su enésima disensión respecto al arte: «la diversión, liberada enteramente, sería no sólo la antítesis del arte, sino también el extremo que lo toca»^[108]. Porque, al fin y a la postre, la diferencia entre arte y estética puede también contemplarse bajo este punto de vista: «las obras de arte son ascéticas y sin pudor; la industria cultural es pornográfica y ñoña»^[109]. Ésta despliega hasta sus últimas consecuencias su estrategia del placer, como un deseo nunca del todo apagado, sino siempre procrastinado a otro momento, en un impulso que permite la reproducción continua de un bienestar momentáneo.

En la tradición posmoderna, la estética, en tanto opción antagonista de la ética, se convierte en la única dimensión totalizadora de la realidad, manifestándose como *estésica*, es decir, como belleza de los sentidos, como exposición total, «obscena», de la belleza; *maquillage*, en la acepción de Virilio, como estética de la desaparición^[110]: enmascaramiento y mimetización para sustraerse, como en el campo de batalla, a la

mirada del enemigo. Disimular, disfrazar el cuerpo que combate para así vestirse del secreto que le permitirá luego el ataque por sorpresa (*maquillage* y *maquis* tienen idéntico significado): alterar la naturaleza, o retornar al refugio del matorral, equivale a sustraerse a la obscenidad de la mirada *crítica*^[111].

Less Aesthetics, More Ethics

El arte ha agotado ya la función, que desde hace milenios le había sido confiada, de contraponerse al mundo con su capacidad proyectiva o destructiva: *proyectiva*, si se tenía en cuenta este mundo caótico y desordenado sobre el que cabía imponer orden mediante procesos de abstracción y espiritualización, y, sobre todo, mediante prácticas de carácter constructivo; *destructiva*, si se concebía el mundo como lugar de una regularidad exasperante sobre el que proyectar la fuerza devastadora de lo inconsciente, de la libertad anárquica de la creación y del juego (lingüístico).

En un mundo en el que la amenaza, pero también la fascinación, de la enorme aceleración temporal producida por las máquinas de cálculo y por la superación de un golpe, sin solución de continuidad, de los límites de la propia realidad para sumergirnos en una dimensión totalmente simuladora y simultánea, el arte podría presentarse como una suerte de última y paradójica garantía de realidad. De hecho, el realismo extremo del arte actual parece querer que lo real aparezca en todo su olvidado esplendor^[112].

El *shock* que la obra de arte residual continúa provocando es, paradójicamente, aún más poderoso que antaño: el poema, el cuadro, la escultura, estallan, deflagran en este «desierto de sentido», presentándose como formas ajenas venidas de otro mundo. Una paradoja, porque al arte —al que durante siglos le había sido reclamada la función de crear mundos imaginarios, fantásticos, irreales, utópicos e ideales, que habían de contraponerse a la vida cotidiana— parece que se le puede pedir hoy la tarea de señalar el modo en el que escapar de la dimensión del espectáculo, de la estética difusa y de ese «sentir artificial» al que se ve inducido el sujeto tecnológico. Muchas exposiciones internacionales de los últimos años parecen signo de esta tendencia: *Poetics/Politics*, en Kassel (1997), *Less Aesthetics, More Ethics*, en Venecia (2000), *Platea dell'umanità*, también en Venecia (2001).

Pero la verdadera tendencia antiestética actual se encuentra en otros lugares: *Post Human*, comisariada por Jeffrey Deitch en 1992; *Sensation*, por Adams, Jardine, Maloney, Rosenthal y Shone en Londres (2001); *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*, a cargo de Rosenthal en Londres (2001). En definitiva, *Au delà du spectacle*, como rezaba el título de una muestra (comisariada por Philippe Vergne) proveniente de Minneapolis y que en inglés suena de manera ligeramente distinta: *Let's Entertainment*. En todas estas exposiciones se esconde toda una muchedumbre de monstruos, porque lo monstruoso (lo *inmirable*, lo Otro) permanece como el único lugar donde el arte puede sobrevivir, haciéndose insoportable, «hostil». Muestras que han marcado el paso del gobierno del escándalo al del horror: muchas de las obras

expuestas pretendían que no se las mirara. Sólo así podían demostrar que huían del *entertainment*, de la diversión, para poner en evidencia, a través de un proceso autorreflexivo y analítico, la resistencia del sujeto a desaparecer: el interés obsesivo por el cuerpo que caracteriza a estas obras está provocado por la necesidad del artista de representar lo único que posee de modo trágicamente obtuso: su cuerpo. Y nada más. Y a corto plazo.

La cuestión viene de lejos: ¿la comunicación artística es sólo visual, es decir, ha de entenderse de modo restrictivo como goce del ojo (Goethe llama al efecto de la obra de arte figurativa *Augenweide*, un «alimento de los ojos») o es esencialmente invisible, es decir, conceptual, ética, moral? Si ya todo reside en la transparencia total (como dice Baudrillard), si todo habita en lo visible (en la pornografía de lo explícito), no queda sino hacerse invisible, incluso *inmirable*.

La lucha del artista —quien pone en juego el sentido mismo de su existencia, llegando incluso a utilizar su propio cuerpo de manera *extrema*— es en la actualidad contra el mundo artificial creado por la técnica, un mundo que no ha sido alterado por el proyecto revolucionario de las vanguardias, sino por la filosofía industrial y por las lógicas neocapitalistas de las nuevas formas de economía, que se han valido para la representación de la herencia cultural del arte, convirtiéndolo en sustancia apetecible y, por tanto, en una parte añadida (plusvalía... estética) a su propio producto. El nuevo «estilo internacional» de la creatividad ya no inventa de la nada sus formas, sino que ensambla representaciones ya dadas de la realidad, reelaborando y volviendo a combinar materiales expresivos preexistentes.

El espectáculo es tecnológico

El espectáculo actual no es el de la naturaleza, sino el de la *técnica*. Este es el punto esencial de todo nuestro argumento. La naturaleza no posee en sí nada de bello, nada de espectacular, nada de estético: somos nosotros quienes le damos esos valores modificándola continuamente, representándola, consumiéndola. El descubrimiento del espectáculo, que radica en lo *antinatural* (más que in-natural) de la ciudad transformada en metrópoli, se remonta al primer gran *crítico* de la modernidad, Charles Baudelaire, a quien se le atribuye la primera definición coherente de la vida *mundana*. «Mundano» quiere decir «dentro del mundo» civilizado, es decir, regulado por las leyes del beneficio, del intercambio de productos, de su ininterrumpida exposición gracias a la iluminación nocturna de los escaparates, que hacen de los bajos de los edificios una única galería de ofertas. Una vida, por tanto, totalmente urbana aquella en la que se mueve el dandi, el viajero mundano, que aborrece la naturaleza y se siente atraído sentimentalmente por la técnica: sólo ella es capaz de producir *maravilla*, la nueva actitud cultural producto de la visión posromántica de la modernidad, de la que Baudelaire, en su artículo sobre el *Salon* de 1859, se convierte en extraordinario e insuperable intérprete.

El deseo de maravillarse y de ser sorprendido es más que legítimo. «It is a happiness to wonder», es una alegría maravillarse; pero también «it is a happiness to dream», es una alegría soñar —escribe—. Pero, cuidado, el *flâneur* de Baudelaire va en coche de caballos y no en tren. Aborrece la naturaleza tanto como el progreso. Vive una vida suspendida entre la melancolía de la inadaptación y la intuición del advenimiento de la era moderna. Ama lo artificial, pero rehúsa dejarse fotografiar. No obstante, comprende que todo el universo visible no es sino un depósito de imágenes y de signos a los que la imaginación debe atribuir un lugar y un valor relativo. El capítulo del *Salon* que Baudelaire dedica al paisaje termina, no por casualidad, con una alusión a la maravilla técnica del momento, el diorama: «Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme una visión útil. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro en los que encuentro, artísticamente expresados o concentrados trágicamente, mis sueños más queridos». Como apuntaba Benjamin, Baudelaire había comprendido perfectamente que el hombre se había convertido ya en «caleidoscopio provisto de conciencia»^[113].

En 1859, Oliver Wendell Holmes escribe el primero de sus revolucionarios artículos sobre la fotografía, intuyendo cómo ella representaba decididamente el síntoma y el símbolo más significativo de la transformación de la ciudad en metrópoli y de la materia en imagen. De hecho, es mérito de la fotografía el que la forma se haya

divorciado para siempre de la materia, produciendo un irresoluble «enigma metafísico»^[114]. Anticipando las tesis de Benjamin, Holmes sitúa a la fotografía entre las fuentes artificiales del placer, junto a la arquitectura y la moda, tres categorías específicas que se nutren de lo artificial o, más concretamente, tres categorías que se inscriben en la «decadencia del valor cultural a favor del valor expositivo». Ese paso hacia el valor expositivo viene determinado por la progresiva evolución —desde la fotografía al cine— de la técnica, la cual perfecciona progresivamente la calidad de la representación y su significado hasta llegar a producir una auténtica reinvención de la realidad. No obstante, según una bien conocida metáfora benjaminiana, aquel que se sirve del cine para reelaborar lo real ya no puede comportarse como un pintor, quien contempla el mundo desde una «perspectiva de la distancia», sino que debe precipitarse dentro, exactamente como lo hace el cirujano, que no puede limitarse sólo a poner las manos sobre el cuerpo que interviene, como lo haría un médico, sino que debe introducirse en él llenándose de sangre.

Un nuevo sistema de percepciones del mundo (de la moda, de los productos, de la metrópolis, en definitiva de todo lo que ya se nos presenta *bajo la forma de una imagen y de comunicación visual...*) acelera la pérdida de lo natural a favor de un imparable predominio de lo artificial. Uno de los más singulares parques temáticos «a la americana», el *Disneyland Paris*, ha presentado como una de sus atracciones más innovadoras una especie de diorama puesto del revés, un cine circular en el que los espectadores se sitúan en el centro. Una de las películas proyectadas estaba dedicada —¡qué casualidad!— a la visita de Julio Verne a la Exposición Universal francesa de 1859; durante su recorrido por el lugar donde todos los productos se presentan como anticipaciones innovadoras del futuro, se procuró que Verne se encontrara con Wells, el autor de la célebre novela *La máquina del tiempo* (1895). Precisamente en esta máquina se hará entrar al propio Verne para permitirle hacer su viaje al futuro y descubrir nuestra condición de viajeros inmóviles en torno a quienes rueda el viaje sin tiempo de la metafísica digital, que pone en el mismo plano circular pasado, presente y futuro. En efecto, el espectáculo es circular, total, cósmico.

La transformación de las cosas en *espectáculos en venta*, es decir, el descubrimiento de que cualquier cosa puede ser concebida y comercializada como producto que puede ser comprado, acontece en el mismo momento en que el obrero consigue ver por vez primera, al visitar la primera gran Exposición Universal de Londres, en 1851, el producto de su trabajo ya no como parte de un todo, sino finalmente como una obra completa y acabada, cuya percepción global le había sido impedida y cuyo goce real le será siempre imposible. La imagen final de su trabajo se le presenta al trabajador como una entidad esencialmente fantasmagórica e inalcanzable

y, por lo tanto, como objeto de deseo, un deseo que nunca podrá ser apagado, un deseo que adopta la forma obsesiva del fetichismo. ¿Y quién es fetichista sino aquel que, no pudiendo gozar de todo el objeto de su deseo, se contenta con un pequeño detalle en el cual verter su ansia de posesión? Por estos motivos, el producto acabado se presenta a esos ojos como «definitivo», inalcanzable, intangible y, por tanto, atisbo metafísico, inmaterial y abstracto, resultado de la transformación de los productos del trabajo humano en una fantasmagórica «apariencia de cosas», como diría Marx^[115].

El obrero asiste, por tanto, a la gran transformación alquímica producida por el capital: en el transparente y luminoso palacio de cristal de Paxton, que cubre y encierra en su interior no sólo los distintos pabellones internacionales, sino también el propio Hyde Park, haciendo que se convierta en el interior de un invernadero, se pone en escena el extraordinario espectáculo del carácter fantasmagórico de la mercancía y su omnipresencia. La exposición se convierte, efectivamente, en *espectáculo universal*, en el sentido de que todo el mundo se encuentra allí representado por una serie de muestras en una especie de eclecticismo posmoderno. Producción artesanal, artística y mecánica se confunden o, mejor dicho, se ven confundidas mediante un doble movimiento de espectacularización, la *puesta en el escaparate* del mundo indiferenciado de las mercancías, entre las cuales se encuentra también la obra de arte; y el estilo decorativo, que da uniformidad a todo producto, por muy distinto que sea, en una misma estética decorativa.

Ante la constatación de esa efectiva e irreversible espectacularización del mundo, un gran número de artistas contemporáneos denuncia, con obras «terribles», ese insoportable cortocircuito que acontece cotidianamente en las dimensiones de la realidad, de lo imaginario y del espectáculo. Obras terribles, precisamente porque sólo con la fuerza de su provocación podrán intentar diferenciarse de la mezcla de realidad y espectáculo: del cine, que se inspira en la televisión; de la televisión, que se inspira en lo virtual; de lo virtual, que se inspira en la vida; de la vida, que se inspira en la *performance* continua, en una dimensión planetaria, gobernada por las leyes del mercado y por el poder ya *indomable* de la técnica. Muchas exposiciones realizadas en la última década del siglo^[116] dan testimonio de un desplazamiento inequívoco del arte hacia una interpretación «apocalíptica» del futuro: el extremo dramatismo de la prefiguración contemporánea intenta hacer comprender la entidad de los cambios en marcha dentro de la sociedad y dentro de la forma misma de la ciudad, en la que, cada vez más, cristales de cuarzo, transparencias perfectas del mal, se alzan al cielo, alejando la previsión de la explosión «bladerunneriana» de la civilización por medio de una cada vez más controlada anestesia del cuerpo social^[117].

El artista contemporáneo trabaja en el interior de un escenario en rápida evolución, tomando conciencia del hecho de que él mismo también ha cambiado, sea interiormente, sea en su relación con los demás y con las «cosas». Pero, en vez de dejarse sumergir por la entidad de tales cambios, que lo rodean y lo implican, disfruta de la energía producida por el conjunto de esas innovaciones, sobre todo tecnológicas y científicas, para así aumentar su propia conciencia de hombre mutante. Una subjetividad muy fuerte, a modo de reacción frente a la progresiva desrealización operada por la sociedad del espectáculo, conduce al artista a opciones cada vez más radicales, las cuales, en analogía con lo que sucede en ciertas manifestaciones de arrojo deportivo, parecen desafíos extremos frente sí mismo y sus límites.

Si en los años sesenta lo que estaba en cuestión era sobre todo la relación entre arte y vida y, más concretamente, la relación que se establecía entre el artista y el espectador (recordemos la célebre *performance* de Marina Abramovic y de Ulay, quienes, apoyados desnudos en la jamba de una puerta, obligaban a los espectadores a pasar entre ellos; *vid.* fig. 6^[118]), una tensión igualmente fuerte y significativa nace en la actualidad del encuentro entre el cuerpo humano y el cuerpo de la máquina y, en sentido más amplio, entre biología y tecnología. Como guardianes del umbral actual, situados entre la condición humana y la mutación *post human*, se encuentran situados hoy,

esperando nuestro paso y nuestra redefinición estética, la escultura de carne y la de silicio, el cuerpo físico y el tecnológico, del que Stelarc se ha convertido en el testimonio más famoso. No se trata ya de un artista que pretende realizar obras que comuniquen, sino de un sujeto, de un yo, que quiere comunicarse directamente, haciéndose, eventualmente, él mismo obra, y que para conseguirlo usa cualquier estrategia; siente que la comunicación —de tipo directo, performativo y narrativo— es la última posibilidad del hombre para reafirmar su identidad en la dimensión de un mundo convertido sólo en «pura» información, sólo en «abstracta» digitalización. Justamente a causa de la dimensión prevalentemente inmaterial de nuestro sistema de relaciones, en una situación de alucinante coincidencia de *esteticidad* difusa y *anestesia* social, el artista siente de modo cada vez más dramático la urgencia de reactivar formas de relación humana más directa y más *corpórea*.

No obstante, ningún lenguaje resulta lo suficientemente poderoso, *total*, como para conseguir representar la complejidad caótica de esta época de mutación. Ya no hay lugar para el «grand stile», es más, podríamos decir que no hay estilo posible: sólo la mezcla de lenguajes, de disciplinas y modelos, puede permitirnos dar forma a la insaciable necesidad de comunicación, para así permitir que fluya una energía más profunda e antropológica. Y es que, si bien es cierto que todos nos hemos convertido en *seres digitales*, por tanto en fenómenos de la información^[119], también lo es, a pesar de todo, que dos seres humanos charlando uno frente a otro constituyen una extraordinaria prueba de comunicación compleja e hipersensorial difícilmente imitable por una máquina.

Los objetos e instrumentos que nos rodean dan testimonio de una propensión a su desaparición física y a la sustitución de las partes de su composición químico-física por información. El propio cuerpo humano, desde un punto de vista biológico, es ya un organismo insuficiente para entrar en relación con el mundo exterior. Su obsolescencia biológica se compensa con innumerables y cada vez más ramificadas prótesis de naturaleza electrónica. Nuestro cuerpo, gracias a la calidad de las nuevas prótesis tecnológicas, se ha convertido en un cuerpo parcialmente digital. Tras la pérdida de credibilidad de la religión, de la política, de la historia, de las ideologías, el sujeto posmoderno tiene nuevamente el deseo y la necesidad de comunicarse con sus semejantes y, *para comunicarse, utiliza también, si es necesario, el arte*. El arte se ha convertido, por esta razón, sólo —o, cuanto menos, sobre todo— en una estrategia... contra la estética difusa.

La estética de lo doméstico

Si en un tiempo las «cosas» que pertenecían al ámbito de la decoración se veían transfiguradas por el verdadero y único habitante del *intérieur*, el burgués, quien asumía la tarea cultural de cambiar la naturaleza misma de los objetos sustrayéndolos de su carácter de producto y, por tanto, de simple objeto de uso, y atribuyéndoles un valor simbólico de *amateur*, hoy la relación entre habitante y cosas se ha vuelto del revés: el conjunto de estos objetos ya no expresa el carácter íntimo de ese «lugar adonde el arte huye» que es el *intérieur* del que hablaba Benjamin^[120], sino todo lo contrario. Todas estas «cosas» pertenecen al *extérieur* o, lo que es lo mismo, a los espacios de producción y comercio y de las infinitas vías de distribución y consumo de las mercancías, espacios en los que un habitante moderno encuentra, siempre y en cualquier lugar, las mismas formas, las mismas materias, las mismas ideas. Cada objeto particular de este sistema de cosas es instante de un flujo, ganglio de corrientes relacionales que vinculan constante y simultáneamente espacios y dimensiones diversas, atravesando paredes, ventanas, fachadas, convertidas en tabiques transparentes de ese inmenso almacén planetario y estético que custodia la eternamente tornasolada exposición universal de los productos.

La atracción estética de los productos es tan potente, tan universal, que hace que el individuo anhele poderlas disfrutar al menos en pequeñas porciones, lo cual basta para alimentarse de su energía difusora: son las cosas, por tanto, las que contienen al inquilino dentro de su órbita estética, perdiendo su significado inicial decorativo y transformando la casa en un modelo estético estructurado como una acumulación de fuerzas, que eximen al sujeto de la responsabilidad de la elección final. Si cada producto está hoy enraizado en el ambiente humano a causa de razones externas capaces incluso de ignorar al sujeto, a ese sujeto, privado de la responsabilidad *cultural* de la cosa, no le resta entonces sino intentar dar respuesta al deseo únicamente *cultural* de la cosa, estrechando con ella una alianza más sensual que racional, corpórea más que espiritual, emotiva más que lógica. La técnica ha puesto el alma en las cosas, dotándolas de una sensibilidad casi orgánica. A este respecto el diagnóstico de Mario Perniola es ejemplar:

Darse como una cosa que siente y tomar una cosa que siente es la nueva experiencia que se impone al sentir contemporáneo (...) Lo que suscita inquietud y constituye un enigma es precisamente la confluencia en un único fenómeno de dos dimensiones opuestas, como el modo de ser de la cosa y la sensibilidad humana: aparentemente las cosas y los sentimientos ya no combaten entre sí, sino que han establecido una alianza gracias a la cual resultan casi inseparables y a menudo indistinguibles^[121].

Como ya había dicho Benjamin, con una enorme capacidad de predicción: «el fetichismo. Fundado en la atracción sexual de lo inorgánico. El culto de la mercadería lo pone a sus servicio»^[122].

Las cosas han adquirido alma, se extienden más allá de sus límites físicos para abrirse a magnitudes conceptuales mucho más complejas. La estética difusa, en tanto desbordamiento de la estética misma desde su condición de cualidad formal de lo «material» a la de fenomenología de los entes inmateriales, puede encontrarse en nuestro entorno más inmediato y doméstico, poblado de cosas muy corrientes, habituales, familiares, en medio de las cuales nos movemos y vivimos, pensando que ellas están exentas del proceso destructivo o cambiante que está mutando toda la gama de artefactos y su uso. Por costumbre confiamos en que tienen una suerte de persistencia estilística y formal, o cuanto menos funcional. La puerta, la ventana, la mesa, la silla, la cortina, por poner los ejemplos más inmediatos, parecen continuar respondiendo al fin para el que fueron creadas: poner en comunicación dos espacios, permitir a los rayos del sol entrar en el interior, apoyar en superficie plana algo que nos sirve para el trabajo, para escribir, para comer, sentarse cómodamente, velar la luz...

Pero incluso las cosas más banales que ocupan nuestro mundo físico exhiben los signos de una metamorfosis gradual que las desplaza a un plano de sensibilidad conceptual, que contienen *in nuce* una historia más extensa que su eventualidad. No podemos pronunciar una palabra que designe una cosa sin que ella no presuponga también otras referencias semánticas: las cosas se deslizan dulcemente, por así decirlo, desde el plano cotidiano de la experiencia al plano de lo mental, en una continuidad que permite la convivencia de dimensiones aparentemente incoherentes. La estética difusa se manifiesta como tal a partir de la percepción ya no sólo formal de la apariencia de los objetos, sino del reconocimiento de su progresiva hipersignificación e implicación conceptual y semántica, de su interrelación, de su grado de pertenencia a la totalidad material, física, del mundo y a la inmaterial de la lógica. Una puerta ya no es sólo una puerta, y así sucede con una ventana, una silla, una mesa y todos los objetos que caen bajo nuestra observación y que usamos.

Las palabras con las que designamos objetos de uso común son las mismas que definen fenómenos que pertenecen a la lógica conceptual de los sistemas de cálculo: las cosas encuentran en ciertos casos una correspondencia en la otra realidad, la inmaterial, con los mismos términos (*windows, desk, pencil, bottom, backdoor, explorer, web...*). Lo inmaterial al alcance de la mano. La imprevista desgravitación de la materia provocada por la influencia de lo digital tiene consecuencias en su representación, la cual se hace compleja desde el punto de vista formal debido al exceso de planos semánticos que arrastra consigo.

La ventana, la puerta, la silla, la mesa, la cortina —las cosas más inmediatas que pueblan nuestro horizonte doméstico, y de las que nos ocuparemos en los próximos capítulos—, a consecuencia de estas reflexiones generales, se convierten en «figuras», es decir, ideas simbólicas, unos signos de correlaciones culturales, emblemas prestados a una antropología del habitar y del ser, connotados literariamente, que presentan una evolución metamórfica similar a la que, progresivamente, está transformando cualquier artefacto en una máquina sensible y un producto inteligente: en «thinks that think». Comportamientos, fenómenos, relaciones, intercambios y comunicaciones, cosas, objetos, productos y mercancías, además de como hipercategorías (naturaleza, realidad y sujeto), son igualmente definibles «bajo especie estética».

La estética posmoderna asume del objeto su relación con lo externo, su hacerse presente sin pasado (el pasado del objeto es su «trabajo») y relacionarse con el sistema global de lo artificial; la estética moderna, en cambio, veía en el objeto la irresoluta tensión entre trabajo y producto, y su forma, «resuelta estéticamente», aparecía como un superávit proyectivo. Una silla posmoderna vierte en la imagen publicitaria (el logo) todo lo estético: la hace espectáculo; la silla moderna recurre al arte (a la historización del arte) para garantizar su imagen estilística: la hace drama.

La salida de lo estético del arte ha supuesto todo un cambio de época, que comienza a aparecer cuando lo moderno focaliza la conciencia de que el futuro ya no puede ser prefigurado y organizado ni por el arte ni por la política, sino por lo económico. Lo moderno abandona el proyecto utópico de refundación del mundo de la necesidad obligado por la violencia de la técnica a dar valor a las cosas en cuanto mercancías: artes y oficios, estéticas y proyectos, se entrecruzan y se confunden en el Art-Guild, Art-and-Craft, Vuchtemas, Wiener Werkstätten, Deutsche-Werkbundt, Bauhaus. En cada lugar del mundo hay una huella de la jactancia racional de la técnica moderna. Es la coronación del sueño expansivo de Occidente mediante colonizaciones progresivas, que se potencia gracias a la industria a mediados del siglo XIX: *La silla con muchacha desnuda y pequeña mona*, el conocido cuadro de Gauguin (rodeada de una naturaleza salvaje, la modelo posa sentada en una silla descuadrada), hace explícita la naturaleza del *asentamiento* colonial en una naturaleza ya artificial, llamada exótica.

En la moderna colonización *blanca* del planeta, desde las Américas a las Indias, al África, aparece siempre la misma silla *portátil* —expuesta a la frescura del blanco pabellón cubierto— que eleva el plano de la postura cuarenta centímetros por encima del suelo, en el que se han agazapado los indígenas: silla que mide, sólo con desplegarse, la distancia y la misión universal del *poder*. Estética *versus* *éthos*, ética connotada en su raíz clásica con la *étnos*, la multitud, el pueblo. Aquí, en la inconmensurabilidad política del *étnos*, en la imposibilidad política de una ética de la *multitudo*— si no es para normalizaciones, órdenes, regímenes— la sustitución por la estética, por lo apetecible, justifica de modo definitivo el fenómeno de atracción por las cosas transformadas en mercancías con distintos niveles de calidad, de comercialización y de consumo.

Para la *multitudo*, no el proyecto y la cosa, sino una casual cosmología de ofertas que llegan al sujeto desde infinitos actos productivos. El vínculo moderno, que relacionaba el objeto producido estéticamente (el diseño) con un sujeto sensible, se deshace en el hacer estéticamente intercambiable cualquier mercancía. Es el sujeto

quien ha sido hecho *ausente*, privado de la facultad del juicio, de la posibilidad de elección, es decir, de crítica, frente a la homogeneidad estética planetaria de la mercancía. Publicidad no significa verdad ni horizonte de sentido. El producto está ya totalmente consumado en la estrategia de su triple conversión en espectáculo: atracción, prefiguración, simbología. La estética difusa tiene el poder de arreglar y suavizar los conflictos que subyacen a cada uno de estos nudos: la ética de la producción, la ética de la comunicación, la ética del uso.

La estética actual, por tanto, transfiere el concepto de lo bello de un punto a otro de su estrategia difusora: dimensión de la mercancía, dimensión de la comunicación, dimensión del consumo. De hecho, es la del espectáculo la energía que permea esta fuerza persuasiva y omnipresente en su difusión global, la cual —al final se comprende— ha cumplido perfectamente su objetivo: a través de la conciliación de los conflictos llevada a cabo mediante el recurso a la belleza, hacer circular el mismo *éthos*, es decir, la misma *serenidad* en cada sujeto implicado, desde el proyectista al trabajador, al comunicador, al usuario final, en una circularidad sin interrupciones ni contrastes. Una circularidad que suaviza cualquier hiato entre sujeto y objeto, unificados gracias al mismo estado de sensibilidad y tensión recíproca: el sujeto se ve a sí mismo cada vez más como una cosa que siente, la cosa cada vez más como un objeto que desea, a la búsqueda de su sujeto, al que preselecciona *técnicamente*.

Al realizarse *éticamente*, la estética se inserta perfectamente en el proyecto de la técnica, cuyo horizonte de sentido es antagonista respecto al elaborado por el político, quien tiene como fin hacer lógicas las relaciones, evidenciando sus nexos, sus causas, sus implicaciones, sus efectos, sus tensiones, y planteando sus soluciones *dialécticas*. Se difunde el «placer», ésta es la «dicha» de lo estético en sus diversas deslocalizaciones, desplazando su objetivo del arte a la vida y de la política al espectáculo: la estética se difunde allí donde la tensión (artística, social, política) retrocede. Todo se hace transparente, ninguna fricción ni opacidad en el engranaje de la maquinaria estética de la técnica.

La estética difusa es, en conclusión, una empresa incompleta; podría suponer la salvación de la humanidad, sumergiéndola en la *felicidad*, si caracterizase el modo de vida de cada individuo sobre la tierra, en cuanto, una vez que ese sujeto se hubiera liberado de las dificultades de su propia supervivencia y la de su prole, estimulado a un comportamiento ritualizado continuo, comprometido en una fiesta perenne de ciencia, música, danza y artes, no tendría ya tiempo para pensar en guerras y en conflictos personales y colectivos, haciendo real el viejo sueño social de una humanidad satisfecha. Una humanidad que pudiera reapropiarse de la técnica, volviendo a transformarla en un medio, y redistribuyendo la infinita riqueza del mundo en la utopía

política de la equidad.

I

La silla

El viaje inmóvil

La silla permite un viaje inmóvil, el viaje de una mente excitada por la lectura y por la escucha, mientras, protegidos por nuestro entorno, contemplamos con los ojos de la fantasía lugares lejanos y distintos; pero esta experiencia pertenece al tiempo de la historia y del mito, al tiempo del pasado, cuando el cuerpo participaba todo él, apasionadamente, en el espectáculo. En el presente, en el tiempo digital de la velocidad, de la simultaneidad y de la simulación, la silla ya no es imprescindible para esos viajeros virtuales, internautas, privados de toda sensorialidad, precipitados en el agujero negro de la información pura, en la que no son necesarios ni las artes, ni los cuerpos, ni la gravedad, ni las emociones. Si nos movemos por el espacio infinito (somos, por vez primera, una generación extraterrestre y ya no sólo planetaria) no encontramos sino información, que hace del cuerpo algo obsoleto, liberándolo de la permanencia meditativa y dispersándolo en redes y más redes. La oposición clásica entre sujeto y objeto —sujeto que ve y representa simbólicamente el objeto de su observación y habla del mismo— se ve superada hoy, también por vez primera, por la experiencia directa de la inmersión en un espacio interactivo formado por infinidad de programas de simulación, en los que el sujeto ya no está situado fuera del objeto que ve, sino que le pertenece por entero, imagen entre imágenes, con las cuales se confunde.

El desplazamiento del sujeto posmoderno hacia lo inmaterial pasa a través de la descomposición de su cuerpo, el cual se hace cada vez más inorgánico, y del cambio de los átomos de la carne a los *pixels* de la imagen. De lo material a lo inmaterial, de lo tangible a lo intangible, de lo diferente a lo indiferenciado. Nuestro cada vez más frío sentir, que impide a nuestra carne dejarse calentar, nos aleja también de cualquier peligro de corrupción, ya que nuestra inmortalidad está garantizada por la posibilidad de clonación, y nuestra identidad es conformada por la mediación digital de cuerpos que se hablan y se comunican sólo electrónicamente. He aquí toda la crisis del pensamiento actual, en su crecer a lo ancho, pero aún no en profundidad, en su entrelazarse con otros pensamientos de superficie, redes en suma: en su incapacidad de hacer que un eje vertical, crítico y moral, se cruce con la realidad.

El paso de la modernidad a la posmodernidad ha acaecido sin haber causado a

nadie fatiga o esfuerzo alguno: es nuestra responsabilidad la de habernos hecho transportar en un viaje espacio-temporal sin oponer ninguna resistencia, desconcertados por una visión del mundo que se nos presentaba cada vez más serena, definida y armonizada estéticamente. Este paso nos ha llevado al lugar de los no-lugares, al espacio de lo no-vivido, al tiempo del sólo-presente. Hemos destruido aquella silla creada para la reflexión y hemos permitido a la técnica que nos ideara un viaje sin retorno a un mundo total e irreversiblemente artefacto.

Si ya no somos dueños del lugar y el tiempo de la reflexión sobre las cosas, cada una de ellas portadora de significados simbólicos e históricos, nos vemos inducidos a percibir todo cuanto nos rodea como una extensión uniforme de formas estéticas sin densidad. En el tiempo de la información, incluso los objetos estéticos más inmediatos, aquellos que constituían el signo de la constancia material del entorno doméstico, se desvinculan de sus relaciones con el habitar poético del mundo para convertirse en formas de producción tecnológica, sometidas al proceso progresivo de pérdida de significado al cual la técnica los está condenando.

Esthétique industrielle

La silla, cuya historia «productiva» constituye el paradigma de la relación entre estética y diseño, es objeto de una industria que produce formas sensibles en las que prevalece significativamente el aspecto sobre la adecuación funcional; se convierte, por tanto, en metáfora de toda la tipología de las mercancías producidas por la industria a partir de los inicios del siglo XX, cuyo fin será el de insertar en el proceso productivo de la máquina la componente estética como valor *intrínseco*. Sólo posteriormente, a partir de la segunda mitad de los ochenta, esta componente estética se convertirá también y sobre todo en valor *extrínseco*, infraobjetual, determinado por la acelerada difusión y omnipresencia de la técnica a nivel mundial, que induce a la industria a acentuar las características filosóficas de la producción, provocando con ello comportamientos y conductas con significados universales.

Estética, por consiguiente, no tanto como forma externa, exodérmica, sino como intrusión profunda y estructural (lenguaje-cuerpo) en la materia misma de la cosa. Cosa transformada genéticamente desde su interior a través del complejo concurso de vectores-fuerza interactivos, puestos en movimiento por la *Esthétique industrielle*, organigrama sinérgico de las más variadas disciplinas, saberes y prácticas (diseño + arquitectura + artesanado + informática + semiótica + arte + sociología + publicidad), sin que ninguna de ellas haya sabido, a pesar de todo, entender la estética como guía epistemológica de un proyecto. ¿En qué otra dimensión conceptual y sensorial si no en la estética se inscribe el «proyecto», si su forma ejemplar, que es la arquitectura, se propone como máquina condensadora y al mismo tiempo irradiante de líneas superfluas de fuerza, y es tal que puede modificar itinerarios, consumos, comportamientos a escala «ultraurbana»? La arquitectura: única disciplina capaz de traducir en formas el imaginario colectivo creando metáforas.

De una silla a una arquitectura; como si dijéramos de la cuchara a la ciudad, el recorrido ha sido esbozado estéticamente en otro lugar, tal vez *ex cathedra* teológico-histórica... La silla «tipifica», se define típica, estilística y formalmente, es decir, es siempre una cifra semiótica, que representa la «sillidad». La tipificación implica doblemente la dimensión de lo estético: la estética de la función y la función de lo estético. La pequeña utopía versus la *performance* del objeto. Aquí se entrecruzan, proporcionando espectáculo, lo moderno y lo posmoderno, la sociedad-cultura del proyecto y la sociedad-cultura de la simulación.

Obra única

La silla presupone siempre una serie (ninguna silla se hace ya a mano, como ejemplar único, excepto la magnífica obra de Alessandro Mendini, *Proust's Armchair*, de 1978, aunque en realidad se trate de una silla pomposa, casi un trono). La decoración expía la culpa de este carácter serial: ¿el hecho de que en torno a una mesa se encuentren cuatro sillas exactamente iguales responde a una necesidad de orden, de simetría espacial y de democracia social o a una ineluctable rendición a la fabricación en serie de los productos?

Infinitas series de sillas posibles (ya Erich Dieckmann, en 1930, diseñaba lúdicamente para una especie de futuro archivo digital todas las formas prototípicas de la silla). No obstante, cualquier variación estilística no puede prescindir del respeto a las siguientes condiciones: debe ser fabricada para sentarse (aquí lo radical tendrá la última palabra), debe tener un respaldo (¿puede fabricarse una silla que tenga sólo respaldo? Nos responde Jan Armgardt con su *Model N.º JA46G*, 1991: una única silueta vertical con asiento ahuecado, para apoyar en la pared), debe tener una sola plaza (las variaciones de dos asientos son *exclusivas*: Nanna Ditzel, *Bench for Two*, *Model N.º 2600*, 1990), debe ser «móvil» (el estatismo prolongado se convierte en tortura). Debería tener las patas en contacto con el suelo, pero es posible la suspensión, desde la hamaca a la semiesfera de Eero Aarnio, *Bubble Chair*, 1968.

El conspicuo número de variantes en su construcción que adopta el diseño moderno (¿cuál es el punto exacto en el que la silla, alargándose, se hace *chaise longue* o bien, relajándose, sillón?; ¿y es sillón, por ejemplo, el *Sacco*, 1968 de Piero Gatti, Cesare Paolini y Franco Teodoro?) nos lleva a comprender cómo la definición de la silla, más allá de las condiciones someramente descritas, conlleva una cuestión de límite: cualquier exceso en la solución formal de uno de los elementos constitutivos y estructurales del mueble puede provocar «catástrofes» más o menos memorables^[123].

El artista Lucas Samaras, por poner un ejemplo significativo, realiza 25 «sillas desfuncionalizadas» (*Chair Transformation*, en parte en el Whitney Museum de Nueva York, 1969-70)^[124] tan diferentes entre sí, tan llenas de adornos y elementos escultóricos y tan lejanas del arquetipo de una silla, que por su hipersignificación formal niegan la posibilidad de pensar un ideal de silla al estilo platónico: la decoración, por tanto, menosprecia y menoscaba la idea esencial. La provocación conceptual de Samaras, derivada de la lección que aprendiera de Rauschenberg, quien en su tiempo había unido una silla a un cuadro, plantea la cuestión de si una silla en la que no es posible sentarse sigue siendo todavía y para siempre una silla: ¿hasta cuándo es la forma la que manda? Esta consideración nos lleva a reflexionar sobre el

conocimiento.

Banquete

El saber, la poesía y el canto, tanto en Oriente como en Occidente, han sido transmitidas por interlocutores sentados. Los alumnos de la doctrina del texto canónico de las *Upanisad*^[125], que pretende enseñar el método para conquistar una autonomía espiritual sin tener que recurrir a ritos concretos, aprenden el método en pequeñas reuniones, *sentándose* junto al maestro. *Sad-*, sentarse; *ni*, devotamente; *upa*, al lado: éste es el secreto de las *Upanisad*.

Las enseñanzas, las historias y los juegos dialécticos de Sócrates nos han llegado a través de los diálogos platónicos: en el *Banquete* se discute sobre los puestos en los que sentarse. La anécdota es bien conocida. Durante la cena, mientras Sócrates habla a sus amigos, se oye de repente un gran alboroto en la puerta, unas voces alteradas: Alcibíades «completamente borracho y sin parar de gritar» aparece en la sala y, mientras todos le dan la bienvenida y lo invitan a tomar asiento, se da cuenta de la presencia de Sócrates, quien permanece imperturbable. Se acerca junto a él y se sienta a su lado desplazando a Agatón, del que tenía unos celos desesperados. Durante la reunión, en la que se había hablado sobre el amor, Sócrates había intervenido sosteniendo que el Amor no es bello ni feo, sino una dimensión compleja de naturaleza más cultural que sentimental. La llegada de Alcibíades desvía la conversación hacia hechos concretos: Sócrates ruega a Agatón que vuelva a sentarse en su lugar, junto a él. Siempre ha sido y será así y Alcibíades debe admitirlo: todos los comensales competirán siempre por estar lo más cerca posible del maestro, y no por amor —ya que desde un punto de vista físico Sócrates se asemeja más a un fauno o a un sileno— sino por afecto o estima. Sólo a él le espera el lugar central en cada convite. Es el ansia de escuchar, de aprender, de comprender, lo que decide, por tanto, la asignación de un lugar en la mesa, y no los buenos modales o los ritos sociales.

También las enseñanzas de Aristóteles tienen que ver con los lugares donde sentarse. A diferencia de lo que nos hace pensar la leyenda, que nos habla de lecciones que se impartían al tiempo que se paseaba (peripatéticas) por alamedas umbrosas que conducían a través del jardín al pequeño templo de Apolo Licio, Aristóteles necesitaba pizarras, libros, hojas de apuntes, cuadernos, útiles de diverso tipo, bancos y sillas y aprendices fijos para llevar a cabo, intentándolo una y otra vez, las primeras demostraciones científicas del pensamiento occidental. Aristóteles adoptaba un método directo: dictaba las lecciones y los alumnos tomaban notas, siguiendo una costumbre decididamente «académica». Al ser la escuela aristotélica una comunidad científica a todos los efectos, es probable que sólo los alumnos que hubieran superado un cierto nivel pudieran dialogar directamente con el maestro y acompañarlo en ciertos

momentos de la jornada, exactamente tal y como sucede hoy en los campus universitarios de mayor prestigio.

La lección se imparte en un espacio cerrado, pero sólo por razones técnicas; sentados uno frente a los demás y, en casos excepcionales, uno junto a otro, separados y unidos por los útiles de trabajo que permiten compartir una experiencia. Cada enseñanza presupone un oyente atento, sentado, copartícipe. Por ello el alumno se convierte en actor de una *performance* en el escenario de una disciplina.

Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe; pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama *investigar*^[126].

Con estas palabras concluye Roland Barthes su *Lección inaugural*. Y, a pesar de todo, más allá de la disposición y laproximidad de los interlocutores, una ley superior convierte, desde tiempo inmemorial, al saber, a la poesía y a la música en una comunicación, un intercambio que tiene lugar en lugares exclusivos.

El concierto campestre

El concierto campestre del homónimo cuadro de Tiziano^[127] —que representa las ideas fundamentales del *Banquete* platónico, llegadas a Venecia desde la Toscana del neoplatonismo de Marsilio Ficino y desde la propia Academia platónica— se interrumpe cuando aparece, al fondo, un pastor que se acerca curioso. Él no tiene nada que ver con lo que está sucediendo en la escena central y que implica a personajes *sentados*: están tocando una música y concertando juntos, también en el sentido estricto de «concertar», algo elevado y compartido en secreto. De nada sirve el acto ritual que lleva a cabo la mujer situada en primer plano, que vierte agua lustral en la fuente^[128]. El encantamiento se ha roto. Oídos impuros han contaminado la escucha. Y, lo que es más grave, han devuelto al paisaje su realidad como naturaleza, una realidad que la música había liberado transformándola en algo escénico y espectacular. Y es que, al estar sentados, la naturaleza se nos presenta como cuadro sublime, como éxtasis inmóvil, dimensión medible, no amenazadora ni temible.

El propio Manet, en su *Déjeuner sur l'herbe*^[129], retoma el motivo del grupo de amigos *sentados* en el suelo (una postura no exenta de implicaciones simbólicas) en el claro de un bosque: la mujer desnuda, mientras sujeta su mentón con la mano, gira la cabeza y la dirige hacia nosotros, haciéndonos copartícipes del significado, también éste exclusivo y cómplice, de la escena. También a nosotros se nos invita a participar del acto que tiene lugar: un coloquio, si no una lección, que el personaje situado a la derecha parece estar impartiendo al tiempo que extiende su mano hacia las otras dos personas. Este gesto es clave, aunque no conozcamos su verdadero propósito. Como todos los gestos, está en estrecha relación con la palabra, a la que sirve de amplificador o de sustituto. ¡Palabra y gesto demuestran que no es necesario levantarse de la silla, moverse del lugar en que se está hablando, para demostrar la verdad de una idea o para ir a coger la cosa a la que se está haciendo referencia! En efecto, la técnica nace de un simple gesto o de una palabra. La técnica nos permite continuar sentados, mientras una máquina, de tipo lingüístico o simbólico, actúa en nuestro puesto. Disciplinas y sistemas de ideas como la filosofía y la teología no son sino viajes inmóviles. En la otra parte de la experiencia se encuentra el viaje al exterior de la biblioteca, ese viaje que nos lleva a perdernos en el bosque del mundo, pero que, al fin, nos guía hasta ese claro al que se dirigen todos los senderos.

Todo esto nos permite plantear la cuestión del saber, del aspecto sedentario del saber, antes de que éste se traduzca en efecto y, por lo tanto, en viaje y en acción; pues el saber, por sí mismo, sólo puede provocar distancia respecto a la totalidad de la vida.

Nos hace evocar el tema goethiano del *Fausto*, cuando éste, «inquieto, sentado en un sillón delante de un pupitre» confiesa su deseo de vivir otras experiencias «y [poder] con ello conocer lo que en lo más íntimo mantiene unido el universo [...] no viéndome así precisado a hacer más tráfico de huecas palabras»^[130]. Perfecta y definitiva comprobación de la teoría en la práctica. Pero la teoría desempeña un papel fundamental para poder luego poner en práctica una vida. Ahora bien, «¿qué profesor nos dice cara a cara la verdad?»^[131].

¿Cómo se transmite el saber, con la lección o con la práctica?, ¿son profesores o maestros?, es decir: ¿se aprende a través de quien hace del saber una profesión o gracias a quien con su comportamiento se convierte en modelo de vida?^[132]. Parece obvio sentenciar que no es la escuela sino la vida nuestra verdadera maestra. No obstante, la vida no enseña si no es construyendo teorías; son éstas las que mediante lecciones magistrales permiten poner al mismo nivel vida y teoría. En otras palabras: ¿puede el saber institucionalizarse, hacerse *cátedra*? Nietzsche, en su conferencia *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* (estamos en 1872, a un año de distancia de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*)^[133], plantea la amplia cuestión, ya tratada por Burkhardt (quien estaba sentado entre los asistentes y era en particular el destinatario de las palabras del primero), de la transmisión del saber y, en consecuencia, de la insuperable contraposición entre cultura y estado; para ser exactos, entre la capacidad individual del saber y el presuntuoso acatamiento a las tradiciones por parte del «pueblo»: ¿qué enseñar a esta «masa» —se pregunta Nietzsche—, y, sobre todo, desde qué cátedra?

Nietzsche imagina estos temas planteados por un viejo filósofo que está dialogando —cosa curiosa— precisamente en el claro de un bosque con un discípulo. La cuestión que lanza el filósofo es la siguiente: «Ningún hombre tendría inclinación por la cultura, si supiera lo increíblemente pequeño que es, en definitiva, el número de las personas que poseen una auténtica cultura»^[134]. Si las cosas son realmente así, ¿de qué vale la enorme inversión energética y económica que hacemos para potenciar nuestra cultura y la de los demás en las escuelas? No podemos evitar insistir («pegados a la silla») sobre el profundo significado que posee la transmisión del saber, pues éste sólo puede enseñarse en una dimensión antropológico-cultural común a todos los sujetos implicados: de otro modo sería una presunción misionera. La cultura precede al enraizamiento de un saber. Éstas son las condiciones absolutas que permiten escribir un libro y leerlo, anclándose a la silla de estudio. Como diría Barthes en su famosa *Lección inaugural*, dedicada al significado de la literatura, «la literatura no dice que sepa algo, sino que sabe de algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe

mucho sobre los hombres»^[135]. La literatura enseña en tanto amalgama de saberes depositados que entran en circulación promoviendo otros saberes ulteriores. La literatura es siempre ensayística. Difunde *memos* (unidad virológica de información).

Sentarse uno frente a otro para comunicarse de manera inmediata: el diálogo como método de interactividad política y cultural. Entre quien habla y quien escucha se plantea siempre un intercambio infinito de datos y signos. Aquí y ahora: quien enseña aprende; quien aprende, a su vez, enseña, también cuando calla. Aquí, ahora, todo el saber de quien enseña y de quien escucha se entrecruza: se combina. Hablante-oyente, maestro y alumno, devoran el mundo interrogándose recíprocamente. Es necesaria la frontalidad entre quien habla y quien escucha, pero casi nunca directa: entre ellos se interpone una mesa, un escritorio, una superficie de trabajo, sobre la cual se halla depositado idealmente el objeto de la pregunta y del diálogo (toda mesa es... anatómica).

El ideograma chino que traduce el concepto de sentarse y de meditar, *tso*, representa, no por casualidad, dos sillas estilizadas situadas una frente a otra. Una obra de Michelangelo Pistoletto, entre las menos conocidas, parece inscribir este mismo ideograma dentro del marco de un cuadro-instalación destinado a ser colgado en una pared; se trata de dos sillas y una mesita, realizadas en madera, que se presentan en sección, como si fueran rodajas de materia emergentes de un fondo totalmente neutro^[136].

Para la IX edición de la *Documenta* de Kassel, la artista croata Marina Abramovic compone un ambiente en el que se reconstruye idealmente un aula escolar; en lugar del «maestro» se sitúa un gigantesco cristal de cuarzo y en lugar de los alumnos un grupo de pobres taburetes^[137]. Ésta es la lección: en tanto inteligente, el maestro, «una mente cristalina», no puede hacer nada frente a la insignificancia de una escuela que ya ha quedado atrasada respecto a las características enormemente avanzadas propias de la era de la información. El mismo modelo físico «hablante y oyente» se ve superado por la inmaterialidad de los cuerpos que se comunican a través de la red.

Joseph Beuys realiza en 1985 una escultura (*Stuhl mit Fett*) formada por una silla recubierta de grasa natural, símbolo de la energía orgánica y animal implicada por necesidad en la escucha: una obra que cabe relacionar poéticamente con las *performances* pedagógico-políticas consistentes en impartir lecciones que tienen la misión de difundir los principios de una Universidad Libre Internacional, según la cual la creatividad debería ser concebida como una ciencia de la libertad, y el saber humano debería proceder esencialmente del arte.

Los jugadores de ajedrez

Casi nunca dos cuerpos sentados uno frente a otro carecen de una línea que los separe, de una defensa, de un baluarte. Porque de eso se trata: dos cuerpos no se enfrentan jamás sin escudo en el campo de batalla en el que se desarrolla el juego lingüístico. Duchamp no puede eludir la cuestión: su abandono del arte y su consiguiente dedicación exclusiva al ajedrez se suceden sin solución de continuidad. ¡Y es que Duchamp siempre había sido un artista *de mesa*! Su arte anti y postretínico presupone un vertiginoso movimiento de las circunvoluciones cerebrales al tiempo que, al alcance de la mano, se encuentran todos los instrumentos útiles para el pensamiento, las piezas del juego, la pipa, el habano, el cigarrillo (en orden de importancia simbólica para una historia de la vanguardia hecha humo...). Y es que sólo se fuma sentado, porque la nicotina activa procesos que agudizan la reflexión. La silla está, por tanto, conectada con la estética más o menos energética de ese humo (la posición recostada del fumador de opio queda fuera de toda discusión).

Los dos jugadores de ajedrez se convierten en emblemas del cuerpo a cuerpo entre dos lógicas lingüísticas que se enfrentan estratégicamente, sustituyendo las maniobras por los movimientos. Disponerse a tomar asiento (sentarse en la mesa de negociación) hace que disminuya la altura del encuentro, evidencia lo obtuso de lo físico, demuestra la estupidez de la fuerza, introduce el diálogo como solución. Sentarse alrededor de una mesa evoca y presupone una presencia política.

Aún más: el sentarse atribuye convencionalmente al que toma asiento un carácter digno, *histórico*. Los «comedores de patatas», los «jugadores de cartas», las «majas en el balcón» han alejado de sí toda tensión para asumir una postura historiable, es decir, fácilmente reproducible, tal y como lo hacen los innumerables retratos de la historia del arte: el dogo, el papa, el gentilhomme, el contable, la mujer ante el espejo, el bebedor de ajenjo, el pianista, el literato, el pensador.

L'objet femme

De todos modos, el ser que está sentado es un ser inestable, sólo momentáneamente detenido, con su cuerpo plegado en una serie de ángulos rectos que quizá puedan convertirse en agudos al aumentar su contracción (la *Zig-Zag* rietveldiana parece cerrar neuróticamente las piernas bajo el propio asiento), o que quizá, con mayor frecuencia, se alarguen abriéndose al abrazo (es entonces cuando la silla inicia su metamorfosis en sillón, «organificándose»). La condición y la postura del cuerpo en reposo se encierran entre dos extremos opuestos, la horizontal dulzura del *diwan* oriental (y aún antes del *triclinium* romano, y de la alfombra nómada, usada para dormir, comer, conversar...) y la rigidez de la silla occidental, que anuncia una predisposición del cuerpo a un juego de segmentaciones y ángulos rectos.

En el suelo las piernas se recogen, se estiran, se cruzan, abandonadas, se hacen uno con un lado distendido del cuerpo, desaparecen debajo del mismo al estilo japonés o se abren en flor en la postura del loto budista. Encima de la silla, las piernas se doblan exactamente por la mitad, en una contracción innatural que obedece a la geometría y al artificio: las piernas y el torso son verticales, mientras los muslos son horizontales. El sentarse occidental busca reglas, comportamientos, urbanidad, estilo: el cuerpo sentado debe estar ya predispuesto culturalmente al medio que lo acogerá para una conversación, una comida, un espectáculo, un juego. El individuo sentado de manera educada mantendrá las piernas cerradas y sin cruzar, la espalda no tocará el respaldo y el cuerpo se apoyará sobre la parte anterior del asiento.

Se trata de una regla impuesta sobre todo a la mujer, cuya entrada en la sala de estar burguesa pertenece a la historia de las «apariencias» sociales. Ella debe convertirse en una suerte de cuerpo inorgánico, confundirse con el resto de enseres, justo en el mismo momento en que éstos comienzan a presentarse como formas híbridas compuestas de madera, metales, animales y plantas. Las obsesiones del Modern Style colocan mujeres y flores casi por doquier, en sillas, lámparas, empuñaduras de bastón, pitilleras. El cambio es éste: *de la femme objet à l'objet femme!* En el siglo XIX, los obreros, carpinteros y artesanos que fabrican los compases que deben llevar de un sitio a otro en su caja de herramientas dan con frecuencia a estos instrumentos la forma de las piernas de una mujer; su apertura debía ofrecer sensaciones libidinosas, como las que proporcionaba el asiento sobre sillas con patas perfiladas con aspecto femenino^[138].

En estas sillas la burguesía se somete al sentarse para el retrato, pictórico y fotográfico, que evidencia su rigidez —por así decirlo— social. Inmóvil sobre un mueble, la burguesía en el poder fija así su memoria, fundiendo en un único cuerpo dos organismos, el de carne y el «industrial», cuyas partes coinciden lingüísticamente para

así duplicarse: piernas del cuerpo y patas de la silla, brazos y brazos, trasero y asiento, espalda y respaldo, pies y patas (las enraízan en el suelo, con felicidad, entre otros, Adolf Loos, *Chair for the Café Museum*, 1898; Josef Hoffmann, *Armchair*, 1899; Otto Wagner, *Armchair for the Paris Exhibition*, 1900; Louis Majorelle, *Chair*, 1900; incluso con los muelles listos para el salto, Gaetano Pesce, *543, Broadway*, 1993).

Las reuniones espiritistas, tan de moda en los comienzos del siglo XX y el periodo de entreguerras, igual que lo están en nuestra época en los ambientes de la conocida como New Age, representan el momento de redención de la mujer en el lugar irreprochable de lo espiritual. Aquí es la mujer histérica que domina. La maga, la bruja, la hechicera, la espiritista, la lectora del tarot, la intérprete de acertijos y juegos, es mujer por excelencia; la mujer endemoniada, atarantada, bendecida por un milagro (hombre es el exorcista, el sacerdote, el docto; la excepción de Diotima no es representativa). A pesar de todo, cada uno de estos estereotipos femeninos es signo de una rebelión frente a la obligación de estar sentada en casa, a la imposibilidad de conocer el mundo (¡físico!), a la imposibilidad de desafiar su destino fundamentalmente procreador.

En este sentido, la artista americana Jenny Holzer, con ocasión de una bienal de Venecia^[139], grabó con caracteres dorados en el mármol del pavimento, entre miles de otros aforismos, la siguiente estremecedora frase: «El deseo de procrear es un deseo de morir». Es decir, el nacimiento de un hijo condena a la mujer a su predestinación biológica, la reproducción de la especie, para cuyo fin se ponen en acción las conocidas estrategias del enamoramiento, del deseo sexual y del amor. Y del «ser casa», dentro de la cual veremos situado el inmóvil mueble de la silla, a la que unir con la mujer hecha *doméstica*. Una obra maestra que ilustra esta condición de sometimiento de la mujer-silla en un interior burgués es *Chair-Sculpture*, 1969, de Allen Jones. El maniquí hiperrealiza: sus posaderas sirven de asiento. Y a la silla «tradicional» no le queda sino alzar los brazos (Salvador Dalí, *Hands Chair*, 1936).

Drama en un interior

En el célebre cuadro del *Dormitorio en Arles* (1888) —esa habitación, «el más simpático cuartito del mundo», que Van Gogh concibe como una dimensión a la que decorar por entero, muebles y paredes, y que refigura con el propósito de sugerir el reposo «o el sueño en general» de modo tal que hace transparentes las persianas cerradas al otro lado del cristal de la ventana— dos sillas dialogan con el resto del mobiliario: una de ellas está junto a la cama, formando con ésta un ángulo agudo. Ninguna otra imagen podría tener la misma trágica alusión simbólica inconsciente a la muerte; es la silla de la vigilia junto al enfermo moribundo, al que debemos pre-ver extendido sobre esa cama de perspectiva deforme, escudriñado por la serie de cuadros que cuelgan de la pared por encima de su cabeza. «Lo cuadrado de los muebles — escribe Vincent a Theo en otra carta, siempre a propósito del cuadro— debe insistir en la expresión del reposo inquebrantable»^[140]. En un interior cada silla recita un papel coral, con frecuencia dramático, forzada a estar casi siempre vacía, sin cuerpo, como en perenne espera junto a otros objetos igualmente mortuorios, a menos que intervenga un sonido, un cierto ruido, que sugiera la aparición de un habitante.

Una silla por sí sola no existe. Existe en el interior de un espacio, entre el abandono (la cama, el sofá, la alfombra) y el compromiso (el escritorio, el banco, la mesa). Una silla es siempre ideada, tanto por quien la diseña como por el artesano, en relación con un interior, que, no obstante, puede casi siempre cambiar de manera imprevisible. Resulta desconcertante pensar que la decoración de un ambiente, sea cual sea, y sea cual sea la función para la que es pensado, no sea jamás uniforme desde el punto de vista del estilo. De hecho, el conjunto de los elementos de la decoración constituye siempre una colección de objetos, instrumentos, muebles, provenientes de la infinita y disparatada oferta del mercado. ¿Qué relación hay entre una silla de Philippe Starck, una mesa de despacho Buffetti y una lámpara de Castiglioni junto a un *kilim* afgano? El estilo emigra desde la cultura de las cosas a la de su propietario.

El interiorismo es un desafío al estilo. Definir el interior: algo muy distinto respecto al concepto arquitectónico de «espacio interno». Un interior es, por antonomasia, «burgués», pues la atención hacia los muebles representa el último acto por el que la mercancía como fetiche se hace realidad. Para un interior supone todo un drama resolver el vacío dejado por el arquitecto frente a la saturación que ofrece el mercado, activado por el *industrial design* y el artesanado industrial.

El arquitecto no concibe un espacio interior en función de esa silla, el diseñador no ha pensado su silla para tal ambiente y tal arquitectura. Y es que nos encontramos en los espacios intersticiales que dejan dos grandes proyectos, el del contenedor y el de los

objetos que debe contener. Sólo la utopía irrealizable del proyecto total, «desde la cuchara a la ciudad», en el que la silla ocuparía justamente una posición intermedia, haría coincidir la idea del arquitecto con la del diseñador. En este paisaje de interiores la silla exhibe una inestabilidad, una oscilación neurótica, a veces imperceptible, respecto al lugar asignado por las líneas de fuerza de la costumbre, de la tradición, del uso. Desde este lugar, fijado por la convencionalidad del interiorismo, que a su vez refleja la tipología familiar, la silla se mueve con cautos desplazamientos, para volver muy pronto a su sitio.

El interior supone habitar, pero tampoco este término expresa con total eficacia la tan compleja dimensión de nuestro vivir en común junto a otros hombres, con frecuencia parientes, más o menos lejanos, cohabitando con las cosas, en un ambiente que no hemos construido y con objetos que no hemos proyectado. Habitamos las casas y las cosas de los demás: a nosotros sólo nos compete el juego (lingüístico) de mover imperceptiblemente los objetos, que ya han nacido con su lugar asignado, y de movernos nosotros mismos en espacios que han sido pensados para la inmovilidad fraccionada y sucesiva de nuestro cuerpo. Entre el interior de la habitación y el interior del hombre se establece un desencuentro irreconciliable: ninguno de los objetos de la casa puede satisfacer nuestro continuo deseo de mejorar la calidad funcional, simbólica y estética del paisaje material, así como no es menos cierto que éste se transforma continuamente a través de modificaciones externas e incesantes que perfeccionan cada objeto producido por la industria.

La cosa, la casa

La silla evoluciona respondiendo siempre a nuevas necesidades: cualquier museo del diseño da testimonio de ello. Pero, ¿cuándo cambiamos nuestra silla? ¡Depende del tipo (de personas, de objetos)! Si reflexionamos sobre esta cuestión se planteará ante nosotros con tremenda claridad la paradoja que supone la cuestión general de la decoración de una casa, condenada por tradición a una permanencia que tiende a la eternización. Es la lógica misma de la familia lo que determina la necesidad de la monumentalización de los elementos que dan testimonio de la firmeza, la seguridad y la certeza de la continuidad del habitar material, y al mismo tiempo simbólico y fetichista, *de las y en las cosas*. Ningún progreso de la técnica consigue inducir a la burguesía a cambiar de mobiliario pasando, por ejemplo, de lo más opaco a lo más transparente, de lo más rígido a lo más suave, de lo más pesado a lo más ligero, de lo más material a lo más inmaterial (de la madera a los plásticos, a los aluminios, a las aleaciones, a lo virtual). Por tanto, las cosas, en este contexto y a fuerza de aparecer como representaciones estables del «estado de las cosas», acaban por representar la clase de los poseedores: de instrumentos que eran, los objetos se han organizado para acabar siendo elementos agregables de un sistema rizomático complejo, en el que la diferencia entre sujeto y objeto tiende a atenuarse cada vez más.

Sólo una carcajada puede enterrar el orden convencional de las cosas de la casa: el gesto dadaísta de Achille y Pier Giacomo Castiglioni al realizar en 1957 el *Mezzadro* y la *Sella* (que introduce en el habitar urbano la memoria de la cultura campesina con un asiento de tractor, y la virtualidad del movimiento y la carrera con un sillín de bicicleta) va a la par del *Sacco* de Gatti, Paolini y Teodoro, inmortalizado por un célebre gag de Paolo Villaggio-Fantozzi ante su jefe.

La casa, la cosa. Una asfixiante atmósfera necrosa el interior, su inmovilidad, su clausura. La cosa y la casa se reflejan inmóviles en sus respectivos espacios de existencia. Un diálogo mudo de relaciones teje los hilos invisibles de un supraestilo, que es suma y síntesis de cada uno de los estilos de los que cada elemento particular es emblema. Es la proximidad entre ellos lo que inscribe a cada uno en una historia irrepetible, en una estética del interiorismo que es también, al mismo tiempo, suma y síntesis de cada uno de los sujetos implicados, desde el diseñador al usuario final. Y es que la estética de interiores es, en efecto, el resultado final y funesto de la tentativa de equilibrio llevada a cabo por las dinámicas caóticas de la existencia biológica de los habitantes y la inconciliable desnaturalización creativa del arquitecto y del diseñador, quienes proyectan y realizan ya no en el estilo de su tiempo, como el maestro de obras y el artesano, sino en un superestilo desarraigado de su tiempo y, por lo tanto, por tal

motivo, contrario a la historia.

¡La silla, en tanto cosa entre la cosas, revela su genética mediante la abstracción! Ésta es la verdadera obra maestra del capital: la transformación, acelerada históricamente desde mediados del XIX hasta nuestros días, de la naturaleza atómica del producto en imagen metafísica, en símbolo de toda la cadena comercial de la inversión, el producto, el beneficio, el uso y el valor. Las sillas fabricadas en el interior de la cultura del proyecto, sobre todo de carácter racionalista (desde Thonet a Brauer, de Gropius a Le Corbusier, de Mies van der Rohe a Rietveld...), respondían, y aún hoy responden, desde el momento en que siguen siendo reproducidas, a criterios no tanto de funcionalidad antropométrica cuanto a una necesidad de dotarse de una identidad y de un áurea, casi tras las huellas de la obra de arte. El objeto-silla conquista su eternidad convirtiéndose en icono, pura representación de sí mismo y, por tanto, perfecta fijeza (abstracción) de su forma en el tiempo (tan cierta como que no se ve sometida a cambios estructurales o formales durante la extensión temporal de sus progresivas reproducciones técnicas). La amenaza mística está en el aire: la escenografía de *2001: Odisea en el espacio* (1968) de Stanley Kubrick fue amueblada imaginando un futuro lejano... ¡con las «sillas» de la *Djinn Series*, de Olivier Mourgue, creadas en 1965!

Sillas a la espera de un cuerpo

La silla se introduce bajo las faldas protectoras de la mesa; raramente se aísla exhibicionista. La silla aislada es símbolo y síntoma de una patología: se la envuelve con una americana, colgando las mangas a lo largo de sus patas (Wendell Castle, *Chair with Sports Coat*, 1978); sobre ella se deposita una pipa, un periódico, un guante, un calcetín. Van Gogh, Picasso, Magritte, Dalí: una historia de sillas liberadas de su estética formal y estilística para precipitarse en el arte. La silla hace el papel de la ausencia: silla en espera perenne de un cuerpo, sin el cual carecería de función alguna.

La casa poblada por sus enseres materiales es el lugar por excelencia en el que la estética posmoderna consigue hacerse oír. Y es que es en el reino de lo inmaterial y de lo invisible, en los innumerables pequeños cerebros implantados en las nuevas cosas, donde una tremenda e irreversible fuerza está produciendo metamorfosis y catástrofes. La silla se hace inteligente. Todas las sillas están destinadas a convertirse en prótesis biológicas, como el aparato interactivo que «contiene» la parte corpórea de Stephen Hawking. Como el frigorífico, las luces, las puertas: todo comienza a moverse siguiendo nuestros pasos y nuestros deseos. Una relación hecha de ideas y de opciones, que conjugan la sensibilidad, el gusto, la cultura, la tradición y la innovación. Cada objeto de la casa es comparable a un pensamiento de la mente. *Ideal Menage Lily* (1920) es un extraordinario diseño anticipatorio de Paul Klee: en este esbozo doméstico, los muebles de la casa se entienden por vez primera como cuerpos vivientes, dotados de su morfología biológica, sometidos ya a esa evolución imparables que los transformará cada vez más en una «cosa que siente».

La silla está esperando su cuerpo para «virtualizarse»: viaje inmóvil por la *virtual reality*, pero también con vibraciones corporales, sugerentes sexualmente. Ese objeto pasivo, que se había prostituido durante tantos años al uso del hombre, comienza a desear su sujeto, desplegando seductora todos sus encantos. La silla requiere a sí al invitado. Tiene muchas funciones. Lo llama a sí a través de la fatal atracción de una progresiva organicidad ya no sólo simbólica, ¡sino también técnica! La silla pierde para siempre su frialdad bauhausiana para hacerse otro, decoración y ornamento, minimalismo barroco y manierismo esencial, para hacerse uno con el cuerpo biológico.

Desde el Radical Design al New Design, al Post Design, la forma es cada vez más una sustancia de infinitas valencias, capaz de producir compuestos de distinta tipología material y conceptual: microarquitectura y escultura de bioingeniería. Ya no tiene necesidad de demostrar la «verdad de los materiales», pulsión que en el alma profunda de la vanguardia era signo de la presencia de un fuerte moralismo, sino que, al contrario, ahora se presta a la nanotecnología y a la robótica, para hibridarse y

esconder en su interior (molecular) el secreto celular de su mutación.

Desde mediados de los ochenta el concepto de diseño ha cambiado profundamente, habiendo tenido que participar en la irreversible revolución tecnológica que ha cambiado la naturaleza misma de la materia prima y, por consiguiente, de sus posibilidades morfológico-estilísticas y simbólicas, además de funcionales. Efectivamente —como ya habían observado a mediados de los ochenta algunos de entre los más agudos sismógrafos de la mutación proyectiva (como Giovanni Anceschi, Aldo Colonetti y Gianni Sassi) — «el aspecto formal del producto, ahora que la estructura técnica ha dejado de tener una configuración precisa y vinculante, puede hablar más lenguajes al mismo tiempo, desestructurando»^[141]. Una consecuencia de esta revolución tecnológico-filosófica es que, como predecía magistralmente Gillo Dorfles en su ensayo de 1972, *Introduzione al disegno industriale*^[142], el arte y el diseño se confundirían en una única materia inmaterial, capaz de dar forma coherente a la escisión entre naturaleza del objeto y naturaleza del pensamiento deseoso: la estética.

Gran ejemplo de este proceso regenerador es, entre otros muchos, el reciente proyecto de «comprensión» del espacio (una paradoja de la física, pero también de lo social) de Zaha Hadid, que ha creado para Sawaya y Moroni una arquitectura-*performance* de cinco metros por dos y medio, de 75 centímetros de altura como máximo, en el que se unen elementos que la tradición llamaría mesa, diván, silla, librería..., en una única amalgama de materiales (madera, metal y plástico). Falta insertarle chips, neuronas y sinapsis.

Silla y arte

La silla no es sólo una cosa, un objeto, una manufactura, un artefacto, un producto (y una mercancía, claro), sino sobretodo un elemento de relación, un punto de encuentro de funciones y de conexiones que determinan su esencia. Es, junto al automóvil, el objeto más estudiado, diseñado y realizado de la cultura material moderna y contemporánea. Su estilo-forma es fundamental para entender la importancia que la «casa» ofrece a la socialización, al coloquio, al relax, al juego, a la meditación y a la comida; no sólo, pero también al valor simbólico de las cosas, a su historicidad y a su artisticidad. La silla siempre ha sido diseñada por alguien, y una buena colección de «obras» de diseño es siempre también una colección de autores e incluso de títulos. Por esta razón, cuando nos sentamos, somos acogidos inmediatamente en el interior de una representación y de una comunicación.

Para la modernidad, la relación entre arte y diseño ha sido difícilísima y de gran relevancia, ya que se trata de decidir entre la unicidad de la obra y el carácter serial del producto, de liberar la función de su destino de pertenecer no a las estéticas cultas, es decir, a las artes, sino a una especie de ennoblecimiento situado entre el alto artesanado y la producción industrial y, finalmente, de decidir el papel del «sujeto racionalista», entre la libertad de invención y los vínculos impuestos por la producción. Dentro de esta problemática, la silla desempeña el papel de parámetro. No es casualidad que todas las escuelas de diseño o protodiseño, desde el siglo XX hasta hoy, tengan su silla inconfundible, prototípica: en la práctica, una escuela siempre «toma asiento». El resto es «teoría»... de la forma y de la figuración; más recientemente de la representación.

El hiato entre modernidad y posmodernidad puede sintetizarse de este modo: el diseño moderno es evaluable por su «sentido de la adecuación» de los productos que idea y realiza, en los que forma y función se encuentran en total congruencia entre ellas; esto provoca un sentimiento de satisfacción estética completa, y cualquier alteración de este orden origina catástrofes artísticas. El diseño postmoderno, en cambio, parte ya de una predisposición artística, en el sentido de que cada dato memorizado por toda la historia del arte se encuentra ya insertado en el proceso de hipervaloración del producto. Nos encontramos, por tanto, ante una inversión completa de las relaciones: en la modernidad el arte citaba las «cosas comunes», en la posmodernidad es la «cosa común» la que cita al arte. La estética se ha extendido al proyecto.

De modo que en la época postmoderna la silla ya no puede situarse como elemento distintivo entre artisticidad y proyectividad, al menos por dos razones: la primera es que las dos categorías, durante largo tiempo contrapuestas, se han visto fusionadas por

obra de las modalidades conceptuales y productivas de la técnica (por lo que se refiere específicamente a las técnicas electrónica y digital, ¿cómo separar el programa del contenido?); la segunda es que cualquier objeto producido, y la silla en particular, está ligado a un conjunto de relaciones rizomáticas con la infinidad de elementos que la rodean y la contextualizan en un espacio de disfrute no sólo funcional, sino sobre todo psicológico y cultural. Ello contribuye a hacer a la silla partícipe, al igual que sucede con cualquier otro objeto de diseño, de una estética general, la cual homologa e hibrida valores de naturaleza diversa.

One, two, three, 1000 chairs

En la famosa obra de Kosuth, *One and three chairs* (1965), que podemos admirar hoy en el MoMA de Nueva York, pero de la cual existen numerosas variantes, las tres «sillas» están constituidas, respectivamente, por una reproducción agrandada de la definición de la palabra «silla» en el diccionario, por la fotografía de una silla y por una silla auténtica. El propósito de la obra es demostrar lo engañosa que resulta la relación entre un objeto, su imagen y su denominación; como ya demostrara Magritte, en aquella ocasión con un caballo, en sus tres formas (nombrado, refigurado y «material») «un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image» (un objeto no desempeña nunca la misma función que su nombre o su imagen). La obra de Kosuth contiene, no obstante, una paradoja, determinada por la diferencia de valor semántico que hay entre la palabra, por una parte, y la imagen fotográfica y la silla, por otra. Si la palabra deja abiertas al infinito las imágenes mentales del objeto, la representación y el objeto mismo reconducen al ente a su concreción.

Con el fin de reducir lo más posible la distancia entre estas dos dimensiones, una evocadora, mental, otra perceptiva, material, Kosuth elige utilizar un modelo particular de silla, de modo que se preste a aparecer como una especie de modelo básico, arquetípico, denotativo de modo inmediato del objeto en cuestión: como si a cada uno de nosotros el término «silla» no pudiera traernos a la mente sino una sola y única forma definida y precisa.

¿Pero existe, entonces, una idea-silla?, ¿en qué consiste su esencialidad?, ¿cuál es la «sillidad» de la silla? La solución que ofrece Kosuth es *lectio facillior*. El juego conceptual prometido se rompe en el estereotipo de lo convencional: para Kosuth el equívoco nace del hecho de que el prototipo de silla es una silla banal (sencilla, artesanal, de madera, etc.). ¿Mantendría el juego semántico su valor provocador si el objeto en cuestión fuera un producto de diseño muy conocido? Éste es el «defecto» del razonamiento conceptual de Kosuth: en la era de la técnica ninguna silla puede hacer realidad la «sillidad». En la era de la técnica la imagen arquetípica de la silla se ve negada por la infinita variedad de los productos, cada uno de los cuales posee de una fuerte connotación: ¡no por casualidad es *marca*!

La imagen es ella misma «cosa», es ella misma «producto»: ya no se contrapone a lo real en términos de valor, sino que es signo autónomo de identificación. La marca (la contraseña) identifica, hace presente y hace de cada imagen un simulacro, un original. Basta hojear un catálogo como *1000 Chairs*, editado por Charlotte y Peter Fiell^[143], para entender la importancia de las marcas. La «silla» de Kosuth no pertenece en absoluto al catálogo de las marcas de vanguardia, cada una de las cuales ambiciona

pasar a la historia como imagen absoluta de ese objeto. La «silla» de Kosuth pertenece a la historia de las cosas, a una época anterior a su metamorfosis industrial. De hecho, Donald Judd, a propósito de la obra en cuestión, espeta polémicamente: a diferencia de tres sillas —afirma— «una silla existe en cuanto silla. Y la idea de una silla no es una silla. Una buena silla es sólo una buena silla»^[144].

Una silla que siente

A comienzos del siglo pasado, la silla, junto a otros objetos, comienza a manifestar signos de una metamorfosis profunda, tanto que la vanguardia la pone en escena como una «cosa que siente». Es, en efecto, el espectáculo futurista el que hace que las cosas hablen insertándolas en una realidad ultrasensible, que no las deconstruye, como, por el contrario, sí hacen los cubistas, sino que las multiplica en una experiencia secuencial y en un tiempo infinitamente fluidificado.

En el «drama de los objetos»^[145] titulado *Vengono*, Filippo Tommaso Marinetti imagina una escena en la que mayordomo y criados se afanan en disponer y desaparecer, en descolocar sillas por todo el escenario, un tradicional saloncito burgués. No sucede otra cosa sino este movimiento constante de cosas (ocho sillas en torno a un sillón, una mesa, almohadones, taburetes, un jarrón con flores, algo de pan, ocho botellas de vino, unos cubiertos), en perenne espera de comensales que no llegan nunca. El «drama» concluye con un cuadro escénico, podríamos calificarlo de metafísico, que merece la pena describir siguiendo las indicaciones del guión:

Después [los criados] colocan la butaca frente a la puertaventana, y detrás de aquélla disponen las ocho sillas en fila india y en diagonal por el escenario. Una vez hecho esto, apagan la lámpara de araña. La escena queda pálidamente iluminada por la luz de la luna que entra por la puerta-ventana. Un reflector invisible proyecta en el suelo las sombras de la butaca y las sillas. Sombras marcadas que (al desplazarse lentamente el reflector) se van alargando hacia la puerta-ventana. Los criados, acurrucados en un ángulo, esperan temblorosos, con evidente angustia, que las sillas se vayan de la sala^[146].

El propio Marinetti no quiso que quedara equívoco alguno sobre el significado de su drama teatral, cuyo objetivo era el de hacer comprender (como haría después Jean-Paul Sartre en la *Naúsea*) que los objetos, sobre todo cuando son captados en su soledad en una habitación donde no hay seres humanos, es decir, en ausencia de los humanos que hacen uso de ellos, tienen actitudes «impresionantes y llenas de sugerencias misteriosas», adquiriendo poco a poco una «extraña vida fantástica».

Me parece que es precisamente de esta «ausencia» de un usuario directo de donde emerge con «temor y tremor» el imprevisto descubrimiento de que las cosas son, que también ellas existen si se prescinde de nuestra presencia. En otras palabras, nos damos cuenta de que nuestra presencia da sólo sentido a las cosas, pero no ratifica en absoluto su existencia. Nos damos cuenta de que el mundo puede perfectamente existir también sin nosotros y que nuestra presencia en el mundo tiene significado fundamentalmente sólo para nosotros. Aquí radica el secreto (otro secreto más) de la cosa: que cada una es en sí, *ab origine*, algo descontextualizado, máquina célibe, que sólo la función que

se le otorga pone en movimiento. Es terrorífica la escena cinematográfica de una silla, ella sola, en el centro de un espacio inhabitado.

Muebles en el valle

En la gran intuición de Giorgio de Chirico se representan, se interpretan uno a uno todos los lugares comunes de la pintura —el paisaje, el interior, el retrato...—, compuestos como un conjunto de «cosas». De este modo, *el viaje inquietante* que había realizado Böcklin a través de todos los elementos de la naturaleza concluye con De Chirico a través de las cosas (el cuadro titulado *Viaje inquietante* representa un interior laberíntico con dos vistas al exterior; en una de ellas se perfila la cabeza rugiente de una locomotora que espera nerviosa más allá de un muro de ladrillo^[147]). Todos los cuadros metafísicos de la primera década de siglo pasado y los postmetafísicos de los setenta pintados por De Chirico representan cosas: edificios, plazas, fuentes, locomotoras, monumentos, chimeneas, relojes, maniqués, piezas de ajedrez, guantes, conchas, escuadras, goniómetros, mapas geográficos, sillones, sillas, mesas, panes, galletas, pizarras, bobinas, ruinas arqueológicas y, además, escaleras, armarios, cabinas, pelotas, barcas, cuadros, ventanas, puertas, lunas, soles, rayos negros. En *Muebles en el valle* De Chirico realiza el milagro de dar vida a sus muebles^[148]. Sillas y armarios sustituyen ahora a maniqués y estatuas, que habían permanecido siempre sordos y cerrados a las vicisitudes del mundo, indiferentes, en su infinita lejanía, a la vida cotidiana de las personas. Estas sillas y estos armarios, asumen, en cambio, una responsabilidad y se ofrecen para personificar vivencias humanas (en este mismo periodo, su hermano Savinio transforma de modo surrealista a sus padres en dos sillas, *vid. fig. 3*^[149]).

Al pintar el cuadro citado, el propósito de De Chirico es absolutamente extraordinario, tal y como se lee en una de sus declaraciones: «Los muebles sustraídos a la atmósfera que reina en nuestras casas y expuestos al exterior suscitan en nosotros una emoción que nos hace ver la calle con una luz nueva»^[150]. El movimiento de De Chirico va en la dirección completamente opuesta a la que toma Duchamp con sus objetos *ready mades*, los cuales, recogidos de la calle, producen una catástrofe dentro de cualquier ambiente, tanto más si es artístico. También gracias a esta obra de De Chirico comprender cómo el arte de vanguardia ha sabido entender, mejor que cualquier otro «saber», el mundo de las cosas, aunque sea rechazándolo. El arte de vanguardia se da cuenta de que los objetos han dejado de ser inocentes y pertenecen a un escenario técnico y a una representación simuladora en la que también el sujeto se ha transformado en algo distinto: maniquí, silueta, máquina, robot.

No es casualidad que sea precisamente en este escenario metafísico, futurista y dadaísta, pero también utópicamente suprematista y constructivista, donde el diseñador

actual y el creador de imágenes de videoclips y vídeos promocionales de producción electrónica y televisiva continúen inspirándose para la creación de comunicación publicitaria.

Charlar cómodamente

De la silla a la butaca hay toda una secuencia infinita de variantes estructurales, posturales y de comodidad que llegan incluso hasta la pereza. Sentarse cómodamente parece ser la función primera y fundamental de la silla; el sillón con retrete incorporado parece aludir, más que a patologías propias de la vejez, al licencioso *boudoir* de la corte del Rey Sol. Una vez más, el asiento evoca sonidos, palabras, notas.

La comodidad, la incomodidad, además de ser causas de la función, se cargan de valencias estructurales inesperadas por deducción acústica: la escucha de la música se realiza sentándose en una simple silla en el centro de una estancia acondicionada a conciencia para un único oyente, la escucha de la palabra admonitoria del sacerdote católico tiene lugar mediante la tortura del cuerpo erguido sobre la rigidez masoquista del respaldo rigurosamente vertical del banco del templo.

Hay una estrecha relación entre la comodidad y la palabra. Es la palabra la que indica la presencia del otro; si el otro falta, la sentada es anatómica, en función de un solo cuerpo y de un cuerpo solo, abandonado. Pero un sentarse solitario, sin diálogo, da paso a una serie de movimientos solipsistas cada vez más acelerados, desde la mecedora al columpio o al carrusel, a la extrema aceleración, fuera de la gravedad, la salida de la órbita terrestre y de sus leyes y la entrada en las estéticas tecnoespaciales, para acabar, más allá del límite del horizonte físico, en un viaje metafísico por la red con la inmersión final en la realidad paralela: en estas circunstancias de vuelo y de vida no hay silla, desaparece la física habitual de los cuerpos.

El ángel azul

Pero, antes de abandonarnos para siempre a la metamorfosis astral (virtual y/o clónica), es necesario que nos opongamos a la desaparición del cuerpo sexual, este cuerpo finito, cuyos confines dérmicos vienen marcados por el tacto y el contacto, el humor y los humores, las caricias y las penetraciones, los pliegues y las heridas; cuerpo biológico que pretende llevar hasta el final su resistencia a la desaparición. A causa de la ostensión de este cuerpo, que se nos ofrece para una última mirada, la mujer es doblemente protagonista: por sí misma y por el otro. Cuerpo femenino, idealmente adaptado a la posición sentada, abriendo sus piernas a la exposición del sexo, capturando al *voyeur* en el punto vertiginoso del origen del mundo. Marlene Dietrich, en *El ángel azul* (1930), se coloca a caballo sobre la silla, con un gesto que pasará a la historia (controvertida) del feminismo: la silla es destronada y transformada en un objeto orgánico inmediatamente *masculino*. Tras las barras del respaldo, llevado a primer plano por el ojo cinematográfico de Josef von Steinberg, el cuerpo seccionado de Lola se hace definitivamente sagrado: ofrecido e inalcanzable, abierto pero protegido, disponible pero intangible.

Raymund Abraham, uno de los arquitectos austriacos más importantes de la historia del «diseño radical» de los sesenta y setenta (junto a Hans Hollein, Walter Pichler, y los Coop Himmel[b]lau, quienes exportaron a América, al RISD de Providence, su esencia explosiva) proponía acciones destructivas del objeto para disolver su lógica convencional. En uno de estos proyectos, *Destruction*, Abraham dispone una secuencia fotográfica en la que a la progresiva apertura en dos partes de una silla a lo largo de un eje-bisagra vertical corresponde el abrirse de las piernas de una mujer desnuda que está sentada en ella^[151]. La destrucción del objeto, al que la revista de vanguardia *In*^[152] dedicaba en 1971 un número monográfico, tenía la finalidad de poner en evidencia el extrañamiento del diseñador, como de cualquier otro creador de productos de mercado, respecto al uso real que debería haberse hecho de su obra; por esta razón, el corte en dos de la silla responde a la necesidad de poner en acción un proceso creativo realmente liberador, ya sea a cargo de quien la proyecta o de quien la usa. En el centro de la acción, una figura olvidada, esa *domina* que en realidad se ve condenada eternamente a obedecer los caprichos no sólo del diseñador y de los usuarios, sino también de las cosas mismas. A estos caprichos de los hombres y de las cosas, la mujer responde con las artes, las artes sutiles de una aparente y reivindicativa sumisión, fingiendo ofrecer sus artes.

Orlan es quizá la actriz que mejor encarna esta venganza femenina. Entre sus más conocidas *performances* —además, por supuesto, de aquellas en la que la artista

francesa, mediante reiteradas operaciones quirúrgicas del rostro, ha intentado evocar caracteres fisionómicos de famosos retratos artísticos del pasado— nos encontramos con su obscena auto-exposición al público. En todas sus acciones Orlan muestra continuamente su aspecto de medusa, el monstruo cuya visión no puede soportar el ojo humano, pero es precisamente en *Étude documentaire: la tête de méduse*, una *performance* realizada en 1977 en Aquisgrán, donde el acceso a lo obsceno se convierte en ese exceso que necesita para desconcertar a aquellos que, entrando en el mundo del arte, quieren sobrepasar el límite de lo cotidiano y lo convencional. Aquí el límite viene representado por la violenta visión del sexo ensangrentado, mantenido abierto con ayuda de unas pinzas y el vello pintado de amarillo y azul, que Orlan, sentada con las piernas abiertas tras una sábana, estirada y suspendida como la tela de un cuadro, con un agujero al fondo, muestra al ojo del espectador. El cuerpo recostado de *Étant donnés*^[153] se dispone a sentarse; el sexo está totalmente expuesto y agigantado por una lente colocada delante. No obstante, ni siquiera de este modo, el ojo del *voyeur* consigue verdaderamente sobrepasar el umbral del sexo: «a la vista de la vulva hasta el propio diablo huye», recuerda Orlan, citando la célebre sentencia psicoanalítica del mismo Freud.

Durante todo el tiempo que dura la *pièce*, los gestos del rostro del espectador son recogidos por una cámara y reproducidos en una pantalla de televisión para otros espectadores. La verdad pasa a través de este aniquilador desafío a la mirada, por este doble desnudo, por el ojo-sexo de Orlan, expuesta definitivamente al desnudo. «La sexualidad (llamada) femenina, el sexo de mujer, hará perder la vista a quienes queden atrapados en su pregunta», sentencia Luce Irigaray hablando de la «otra mujer», la que se alza de su condición de sentada-expuesta en el saloncito-*boudoir* y abandona para siempre el mundo de la silla a la fabulación del libertino^[154].

Los nuevos eremitas

En efecto, hay algo de autocomplacencia hedonista, esencialmente fabuladora y solipsista, en la figura del nuevo libertino, escondido tras los pliegues más íntimos de su estancia secreta y exclusiva, donde se nutre únicamente de imágenes y palabras transmitidas electrónicamente: el fenómeno de los Otaku constituye su testimonio más significativo. Los Otaku (la palabra significa «maniático, apasionado de las imágenes») son originarios de un barrio de Tokio, el de Akihabara, en el que pululan tiendas de electrónica, de *gadgets*, sobre todo en miniatura, y de comics *manga*; en el universo Otaku se puede entrar sólo perteneciendo al mismo y contribuyendo a enriquecerlo. Se trata de un mundo de personas que viven en una dimensión más virtual que real: aman sólo aquello que, de manera fetichista, consiguen atrapar e incluir dentro de sus angostos ambientes domésticos; cuando no pueden poseer materialmente un fetiche, éste se sustituye por su imagen *on line*, compartida en juegos interactivos con otros Otaku; parten de la constatación de que el mundo se ha transformado ya en imagen, en autorrepresentación ubicua e ilusoria, pero no por ello menos real.

La generación Otaku, identificable ya a mediados de los ochenta, es una generación que, a pesar de rodearse de fetiches científico-tecnológicos y de imágenes de ciencia-ficción, se ha sentido traicionada por la ciencia, en la que había puesto su fe incondicional, y de la cual, por ello, ha vivido de manera traumática su traición ética y social, adoptando como reacción un estilo de vida hedonista, solitario y solipsista. No es casualidad que la sección más extrema de esta tribu se identifique con el fenómeno de los Hikikomori, los «nuevos eremitas», jóvenes que se recluyen en su cuarto para no salir ya jamás, comunicándose con el mundo sólo a través del teléfono móvil y el ordenador. El refugio sentimental de los Otaku es el mito, el pasado, pero se trata de un pasado elaborado mediáticamente, con la introducción de componentes filosóficos y conceptuales completamente inéditos hasta ahora.

Sentados inmóviles frente a su instrumento *terminal*, que les permite una relación interpersonal en la que ya no se necesita del cuerpo, los nuevos eremitas pasan su vida en la red de imágenes de un mundo concebido sólo estéticamente; ningún compromiso directo es posible si la técnica ha tomado el control no sólo de la realidad, sino también de su representación y de su narración. Como silla por excelencia de esta condición de logrado relax podemos sugerir la *chaise longue* con teclado incorporado que constituye la decoración *cyber* del Museo del Futuro de Linz, en Austria; la pantalla del ordenador está colocada sobre la cabeza, una suerte de ventana al cielo de la nueva metafísica.

II

La mesa

La mesa del tiempo

La verticalidad del árbol del bosque cae abatida sobre la horizontalidad del banco del carpintero para acabar transformada en mesa; la técnica se apodera de lo natural, produciendo cortes y heridas para construir el mundo artificial. La madera cortada y convenientemente cepillada sirve para fabricar la mesa y la tabla: la mesa de lectura, la de estudio, la de trabajo y la de comer, beber, conversar; pero también la tabla del cuadro, en la que cada una de esas actividades se convierte en representación estética que hace inmortal lo que no es sino ocasión perecedera. En la fijeza horizontal del plano de la mesa de trabajo y de la mesa de comer se plasma incluso el más pequeño instante: cómo se enfría de la comida, cómo se deconstruyen los alimentos y licores en bocados y tragos, cómo se hojean las páginas, cómo se interrumpe la palabra...

El filósofo habla de este consumirse del tiempo como si de un testimonio metafísico se tratara: cada pequeño cambio en el orden original de las cosas adquiere carácter simbólico. El artista lo convierte en alegoría. Cada mutación de esa fijeza se convierte en movimiento. El analítico pintor flamenco u holandés, el primero que encierra el universo estético formalizado en la superficie de la tabla, transfiere el *esprit de géométrie* de la mesa preparada al *esprit de finesse*, jugando con los detalles: las hojas acartonadas, las pieles reseca, la mácula y la herida en el fruto, el reflejo en el jarro. Pero un plato ha sido colocado en vilo, sobre el borde anterior del plano, amenazando con caer a nuestros pies. Todo parece precipitarse hacia la muerte y la desaparición, porque todo cuanto concierne a esta mágica mesa se adscribe a un único director de escena, el comensal invisible, pero siempre presente, devorador de toda materia: el invencible tiempo. No obstante, la «naturaleza muerta», *depuesta* sobre la mesa del convidado, es contradicha y derrotada por su representación, *expuesta* en la sala del museo, que convierte su carácter caduco y efímero en testimonio de la victoria del arte sobre la muerte.

Sobre esta mesa, en torno a la cual nos vemos consumir nuestro almuerzo, mientras, del mismo modo, el alimento es devorado por el tiempo, la estética del alimento se transforma en la metáfora misma del consumirse de la vida: cortocircuito que constituye la figura esencial de la poética manierista. Al colocar insectos, escarabajos, moscas

sobre búcaros de flores, cestos de fruta, más groseramente sobre restos de pan o de carne, el pintor manierista deja al consumidor de la representación con la duda: ¿ése que está posado sobre la manzana, será un animal pintado o será un verdadero insecto que se ha colado en la sala del museo para descansar sobre el cuadro? La mosca sobre la mesa se transfiere a la tabla pintada de madera flamenca u holandesa para hacer de centinela de la frontera entre deposición y exposición, entre razón y locura, entre vida y muerte. En el ángulo de un enorme lienzo blanco, el artista contemporáneo Tom Friedman pinta una única mosca^[155]. Al eliminar cualquier otra imagen y fingir que una mosca se ha posado sobre la superficie del cuadro, Friedman consigue laparadoja perfecta: transformar el cuadro en una mesa con naturaleza muerta, en el que las viandas han sido consumidas por completo y sobre la que a pesar de todo se posa indómita la mosca manierista, signo del paso devastador del tiempo.

La mesa en sección

La raíz *lic-*, de donde proviene la palabra italiana «legno» (*lig-n-um*), «madera» en español, y que quiere decir «lo que se recoge seleccionando» (como se hace con la leña seca del bosque), se traslada también a la mesa de «lectura», palabra con idéntica raíz que significa, precisamente, «seleccionar», escoger lo que mejor sirva para el propósito de encender o mantener alto el fuego del conocimiento (una gran biblioteca de París, la Bibliothèque François Mitterrand, proyectada por el arquitecto Dominique Perrault en 1989, se inspira en ello: cuatro torres angulares, como libros abiertos por la mitad, encierran una cavidad central desde la que descuellan unos árboles altísimos).

Ahora la mesa se nos presenta como un plano técnico, una sección suspendida entre cielo y tierra, entre suelo y techo. Un horizonte más o menos parcial (¡de sentido!). Otros innumerables materiales sustituirán gradualmente la sustancia vegetal derivada del árbol: piedras y mármol, metales y aleaciones, cristales y plásticos, pero en cualquier caso será la madera lo que se evoque original y poéticamente como origen de ese plano sobre el que se apoyan y mueven objetos e instrumentos.

¿Pero de qué es plano y sección este mueble-inmóvil? Es sección que corta en dos al invitado: por debajo las piernas, por arriba el tronco y la cabeza; una parte visible y otra invisible. A este cuerpo que aflora, busto apoyado sobre la línea del horizonte, le espera la obligación de hacerse actor improvisado y demediado, en medio del escenario teatral constituido por los muebles y objetos que decoran un interior. La mesa tiene como prótesis un medio-cuerpo biológico: ¿no es ésta quizá una metáfora sugerente del antropomorfismo pulsional de toda manufactura?

Fusión de carnes y destellos metálicos durante la disección del cuerpo, ahora ya no seccionado por la mesa, sino ofrecido por la mesa misma al grito de la sierra circular. El bisturí se hunde para perseguir una organicidad ya vana. ¿Y cada naturaleza muerta de la escuela flamenca no es quizá signo de un corte, una sección, un desuello del cuerpo natural? Lo que hay sobre la mesa es siempre algo muerto, algo que observar, describir, definir. ¡Improvisada alianza entre estudio de dibujo y sala de autopsia! Entre tortura y mirada. Una mesa es siempre un plano conceptual y teológico, sobre el que se mueven peones, instrumentos, vajillas, alimentos, cuerpos y palabras. La lección de anatomía se imparte necesariamente sobre la mesa horizontal de dibujo: cada fibra se hace signo, indicio, síntoma.

Por qué los teólogos comen

Se llaman tablas, y no por casualidad, los esquemas y dibujos que plasman secciones (también biológicas), mapas, figuras, detalles, resúmenes enciclopédicos... La Ilustración reconduce el saber a tablas sinópticas, ya que la razón idea sólo después de haber diseccionado hasta el final el cuerpo analítico. Y es que el pensamiento utilitarista ilustrado tiende a transformar y reducir la naturaleza, después de haberla diseccionado y dispuesto sobre la mesa de la ciencia, a un universo mecánico, productivo desde el punto de vista industrial. Para John Locke, los seres vivos pertenecen a una realidad que, como la materia inanimada, no tiene valor intrínseco pero sí funcional respecto a un proyecto de domesticación y de uso, sobre todo alimentario.

El propio pensamiento religioso —partiendo de la lección del Génesis, cuando Dios encarga al hombre, a través de Noé, poblar toda la Tierra con seres vivos para que éstos la sometan «con temor y terror»— converge en la superación de todo remordimiento humano respecto a la devastación del mundo natural y su progresiva destrucción. De hecho, el pensamiento teológico y el pensamiento ilustrado coinciden en producir naturalezas muertas; como se ponen al mismo nivel, al servicio del hombre, materia orgánica y materia inorgánica, todo se transforma en pura representación e ideología.

Al formar parte de un legado cultural tan antiguo como poderoso, la teología alcanza una profunda conciencia de las condiciones reales de la vida en el mundo y, por lo tanto, comprende perfectamente que en la existencia del individuo haya ciertas prioridades concretas en el ámbito físico-corporal, empezando por su nutrición... sentado a una mesa. Por este motivo resulta impensable que el «pensador» religioso se consuma en la abstinencia, en el ayuno, favoreciendo así la ascética y no el análisis, el salir del mundo y no la profundización en él. Mucho más conscientes que otros pensadores libres de la complejidad y profundidad de lo existente, los teólogos han llegado por ello a comprender cómo una actitud de defensa a ultranza de una espiritualidad absoluta choca con la experiencia cotidiana de que también la materia (el cuerpo) tiene sus necesidades naturales. No basta, por tanto, con ascender a lo Absoluto, sino que es necesario también volver a los hechos, consiguiendo así acomodar las dos experiencias sin incurrir en una actitud rigorista y exclusiva, la cual impediría no sólo vivir intensamente lo cotidiano, sino que también contradiría la misión misma del pensador cristiano.

De modo que el teólogo es un político, capaz de mediar entre dos dimensiones de experiencia tan distantes, consiguiendo dar sentido a una a través de la otra: una

capacidad que le viene del hecho de poder acceder de manera más o menos directa a un conocimiento histórico-político muy desencantado y de tener conciencia plena de que pocas instituciones, como la teología y la política, pueden presumir de una experiencia tan duradera como profunda a la hora de analizar los hechos históricos y las condiciones humanas. De modo que su «enraizamiento» en lo real le llega al teólogo gracias a un pragmatismo que no es rastreable en ningún otro acto cultural.

Al contrario de la tradición protestante-ortodoxa, la iglesia católica, constantemente implicada en la dimensión de lo laico e instituida como un organismo altamente capilar, capaz de actuar sobre el amplísimo territorio de la experiencia cotidiana del hombre y extremadamente hábil a la hora de moverse oportunamente en cada ocasión de peligro, ha adquirido un enorme bagaje de conocimientos, incluso estratégicos, que le permiten sacar también partido de su sustrato —por así llamarlo— pagano, relacionado con estructuras e instrumentos metafísicos antiguos y en absoluto modernos. Por estos motivos, la teología católica exhibe una dureza tal a la hora de pensar el individuo, la esencia del hombre y lo existente, que resulta completamente enajenada y desencantada. En la cultura católica el hombre no es la primera de las cosas, el ente más perfecto, de otro modo sería de él de quien se haría filosofía cuando se hablara de «lo primero». En la conciencia radical de esta condición humana es consecuente que se asuma una actitud decididamente pragmática y ligada a lo existente, carente de rémoras idealistas.

En la cultura moderna, progresista, laica, ilustrada, mucho más idealista e ideologizada que la católica, pueden, paradójicamente, perderse precisamente esas categorías de pensamiento que están profundamente relacionadas con la realidad y que son capaces de captar sus aspectos más conflictivos y negativos. En esto el teólogo es un maestro. Él sabe atrapar los placeres del mundo, si bien sometiendo cada placer a una reflexión estratégica. El mundo, estratégicamente, es *para el hombre*, como enseña el Génesis. Cualquier cosa, creada por nosotros, sometida a nuestro deseo y a nuestra necesidad, es consumible. Mundo devastable: he aquí el nudo genético de la religión católica. Todo lo existente es vianda. Nada debeturbar el respeto por la nutrición. Incluso Qohélet (Quien toma la palabra) y Lao-tzu coinciden: «El santo se ocupa del vientre y no del ojo». Trivialidad y Sabiduría se sientan en la misma mesa^[156].

La mesa de dibujo

El dibujo es un «trabajo» (inclinado sobre la mesa), así como la pintura es un ejercicio gimnástico erecto; el primero se realiza a base de *trazos*, la segunda de *toques*. La diferencia fundamental consiste en el hecho de que el dibujo es siempre dibujo de algo, como si las líneas que constituyen la figuración fueran recabadas (extraídas) directamente de la realidad que le subyace; mientras la pintura, al mantener cerrada desde siempre su ventana al mundo, incluso cuando se nos presenta manifiestamente «realista», se contempla sólo a sí misma (como ya decía Leonardo).

El plano horizontal del dibujo está constituido, por tanto, por el nivel sedimentario del símbolo y de la escritura, del que emergen trazos, precisamente, significantes. «Trazo» es un término que indica la extracción, en el interior de la caótica distribución de los elementos de una escena, de un signo que pone orden y claridad separándose de la confusión del contexto, un signo con el que se aísla y se determina un contorno, un límite: la línea de la forma. Fisura, incisión, relieve, que separan una forma de otra y que, al mismo tiempo, la aíslan del rumor (de lo) informe.

El *Riss*, el «trazo», el «rasgo» del que habla Heidegger en «El origen de la obra de arte», es lo que permite que los opuestos no se desgarran separándose; aun siendo sin duda fisura, fractura, herida entre las formas, la línea es también frontera que pone en contacto todos los elementos posibles de lo visible, que de otro modo resultarían imposibles de percibir: «Este rasgo separa a los contrincantes llevándolos hacia el origen de su unidad a partir del fundamento común. Es el rasgo o plano fundamental. Es el rasgo o perfil que dibuja los trazos fundamentales de la eclosión del claro de lo ente»^[157]. El dibujo, por tanto, en tanto «signo *extraído* [ex-tratto]»^[*] del mundo caótico, signo de presencia y subdivisión, deconstrucción y construcción, análisis y proyecto. Y no está fuera de lugar apuntar que se convertirá en signo sustancial que incidirá en el arte gráfico expresionista, allí donde la incisión en la superficie de la mesa de madera, cortada contra el hilo de la fibra, traducirá coherentemente el *Urkschrei*, el grito primitivo, prisionero de la naturaleza, de la que el hombre también forma parte.

El dibujo, por tanto, ya sea analítico, creativo o proyectivo^[158], presupone siempre una cosa, ya sea la que está frente a quien la dibuja (dibujo restitutorio, anatómico, mecánico...), o la que debe aún nacer tras un proyecto (dibujo arquitectónico, industrial, compositivo, musical...), o la que pertenece al mundo de la fantasía y lo imaginario (ilustración fabulada, abstracta, ficción...). El dibujo pertenece a ese plano común al que se asoman tanto el artista como el espectador; la posición de ambos es análoga, caracterizada por un pliegue más o menos acentuado del cuerpo hacia abajo,

una posición que dice mucho sobre el origen terreno y material del dibujo.

El estilo, el estilete

Benjamin escribe unas palabras muy inteligentes sobre la diferencia entre dibujo y pintura:

Podría decirse que la sustancia del mundo se ve atravesada por dos secciones: la longitudinal propia de la pintura, y la transversal, propia de algunas formas de dibujo. Parece que la sección longitudinal tiene una función representativa, contiene de algún modo las cosas; la sección transversal es simbólica: contiene signos. ¿O quizá somos sólo nosotros quienes para leer ponemos la página en posición horizontal y hay también una posición vertical de la escritura, la originaria, cuando la escritura era esculpida en la piedra? Naturalmente, lo que importa no es sólo y simplemente la confirmación exterior, sino el espíritu; la oportunidad o no de basar el problema en la simple tesis de que la posición de la imagen es vertical, la del signo horizontal, aunque la verdad de esta afirmación debería ser constatada a través del tiempo y a través de relaciones metafísicas diversas^[159].

De modo que el dibujo es horizontal, en cuanto se coloca sobre un plano de trabajo, más bien en cuanto él es en sí mismo un plano de trabajo, sobre el cual se apoyará con muchas precauciones la mano como instrumento intermedio entre el cerebro y el *estilete* (¡de aquí nace la originalidad del *estilo*!) y sobre el que se ejercita el control entre las fuerzas antagonistas propias de la actividad reflexiva y meditativa del análisis y la idea y esas otras impulsivas y liberadoras de la energía creativa. De modo que el dibujo designa y distingue: *stymulus* y *stylus*, aguijón, estilete, punta aguda, de donde proviene el italiano «istigazione» e «istinto» y, en griego, *stigma*, punteado, y *stizo*, que significa tatuar.

Como dice Michel Serres, una forma precisa siempre ha sido antes incisión, corte, decisión. Si es clara goza de un límite definible con precisión. Pero este límite es doble: vale tanto para la figura como para su entorno. ¡Cuidado: todo límite es doble! «Terminar, definir, distinguir, dudar, fluctuar, componer, todo este campo semántico induce una topología de los bordes»^[160]. Si la crítica es ciencia de los límites, en cuanto es capaz de distinguir y separar, su movimiento se ve circunscrito a la mesa sobre la que se encuentra depositado el cuerpo de la autopsia; por este motivo el crítico se encuentra en la vida siempre en apuros, pues con demasiada frecuencia la ha reducido a dos dimensiones.

Secciones anatómicas

Instrumentos y manos ágiles se armonizan en tensión. Pero el dibujo es también horizontal en cuanto proviene de una estratigrafía profunda de imágenes de imágenes de otras imágenes; una debajo de la otra, una detrás de la otra, las imágenes constituyen un palimpsesto infinito de datos visuales, situados en los yacimientos iconográficos de nuestros repertorios y archivos. El mundo externo, todo él concretado en imágenes (el tema baudrillardiano, de origen heideggeriano, es ya un lugar común...), se pliega, se vacía en el plano autorreferencial del control semántico, formal, expresivo, comunicativo: el dibujo, respondiendo a su ley interna, designa. Los dedos —como diría Wölfflin, quien convirtió el dibujo en el eje para desarrollar su compleja teoría de los *Conceptos fundamentales de la historia del arte*^[161]— siguen inconscientemente la línea del contorno de las cosas, cuya representación constituye la prueba de una expresabilidad «proyectiva» del mundo.

Y es que la pintura es una sección transversal, que se sitúa entre el artista y el mundo, una ventana más opaca que transparente, la cual proporciona la ilusión de abrirse a la realidad externa, mientras que, en realidad, se entenebrece en el carácter enigmático del arte. Es en la pintura donde el mundo, este mundo, acaba siendo superado y olvidado, y vence, derrota a cualquier experiencia posible del mismo: lo que no se puede experimentar es el verdadero tema de la pintura. Por ello la sección vertical del cuadro es el agujero negro en el que deflagra el encuentro entre la física de lo visible y la metafísica de lo invisible, ¡un umbral que toma figura gracias a la mirada, y no al ojo! El cuadro abre en el horizonte de la física una sección espiritual: la confrontación entre estas dimensiones en un mismo plano impone al pintor un continuo movimiento de control entre lo que está creando y lo que ya ha sido creado. Podemos constatarlo en cualquier autorretrato en caballete (Velázquez y Goya son ejemplares en este sentido): el artista avanza y retrocede frente al lienzo, en un movimiento incesante, hasta la última pincelada. El paso adelante para descubrir al cosmos que se ha autogenerado en la forma, el paso atrás para controlar la relación entre la obra y el mundo que la rodea, verificando su dramática, pero proficua, diferencia.

La importancia de la mesa

Las implicaciones emotivas de la conversación amistosa eluden el peligro de perder el camino del sentido: en la mesa todo adquiere significado y todo contraste se suaviza. En el ágape, la conversación aúna las fuerzas, pone de relieve las coincidencias (quien calla otorga). Es por esta razón por lo que continuamos hablando en la mesa de la amistad y de la política, polos (¿opuestos?) de lo social. Sentados unos frente a otros, fluye entre los comensales una ética distinta, permitiendo el refuerzo de las relaciones que la misma forma de la mesa refleja. Podemos decir que a partir de las estrategias estudiadas en la mesa o en el escritorio se verifica una estética general de la supervivencia, en la que se comparten rituales: la mesa redonda se transforma con frecuencia en «mesa redonda».

El hecho de contar con una única mesa, para cocinar y para comer, sobre la que llevar a cabo toda una amplia y diferenciada serie de funciones es, al mismo tiempo, signo de pobreza, pero también de enorme conquista proyectiva, si seguimos la tendencia actual del *design* propuesta inútilmente a las empresas. Alrededor de la mesa, requerida al ágape y, por tanto, a la confirmación de la amistad, acontece una intensificación progresiva de las relaciones; lentamente, los ángulos se suavizan buscando una circularidad ideal del cuadrado y los cuerpos abandonan toda rigidez formal y frontal.

De este modo la mesa, con sus restos flamencos sobre el mantel, se transforma en plano de lo inconsciente sobre el que mover pensamientos afilados (tenedores), tajantes (cuchillos), pacientes (cucharas), exaltantes (copas), minuciosos (migajas de pan), alisar los pliegues, manosear las servilletas, hacer figuras con los alambres que sujetan los tapones de los vinos espumosos, alejar fantasmas con aceite o sal o haciendo cruces, acariciar flores, garabatear con uñas y cubiertos, y pulir y golpear y percutir: esos infinitos gestos espontáneos pertenecen a la misma lógica (wittgensteniana) que el garabato y el silbido, el borboteo y el canturreo, formas todas de reafirmación y de demostrarse a sí mismo que se está bien vivo. El viaje del sí mismo al sí mismo se cierra.

Todas las cosas de la casa pertenecen al ámbito de la necesidad, que las deposita *gravemente* sobre el suelo. La mesa de estudio y la de comer se apoyan sólidamente al suelo, generalmente con cuatro patas. Es quizá este destino, que su fuerza gravitatoria las obliga a detentar y ostentar, contra lo que el diseño se rebela, intentando hacerlas más ligeras. Para crear ligereza se necesita del arte. Sólo el arte sabe cómo transformar la materia en idea, alzándola del suelo. Gerhard Richter resolvió de este modo el problema de las cosas de la casa desde su punto de vista pictórico: como lo que nos

rodea es, sobre todo, la «realidad más banal», un viernes, 11 de octubre de 1963, y junto a Konrad Lueg, decidió transformar en un *happening* todo el mobiliario de una habitación dejando íntegra su composición y su localización espacial, pero colocando cada mueble sobre un pedestal, como si fueran esculturas (fig. 4)^[162].

El proyecto de Richter nace de la teoría, irónicamente llamada por él mismo, «realismo capitalista», en decidida contraposición al realismo sentimental de Guttuso, a quien había seguido durante sus estudios en Dresde (ciudad que había dado origen a comienzos del siglo XX al movimiento Brücke y, por tanto, a la poética del expresionismo social, que continuará fermentando en las academias como sistema nervioso disidente). Para Richter, los objetos y las cosas se apoyan en las imágenes que las han reificado, y no puede llevarse a cabo una interpretación correcta del capitalismo sin asumir como materia de inspiración la más grande realización del mismo, es decir, la continua actividad reproductora y transfiguradora de lo real. No son, por consiguiente, una mesa o una silla en sí los que poseen un significado simbólico dentro de una teoría del habitar, sino su desfuncionalización, producida por la plusvalía añadida por el arte (una peana eleva al objeto por encima de su erradicación en la realidad y en el realismo).

Carne que come carne

La mesa, como la silla, revela un tan orgulloso como occidental distanciamiento de la tierra; sobre el suelo o sobre la tierra desnuda viven *oi barbaroi*: otras religiones, otras razas, otras culturas... A setenta centímetros del suelo, los objetos gozan de un horizonte más amplio y las naturalezas, aunque sean muertas, están lo suficientemente lejos del suelo como para ralentizar su proceso degenerativo. A esta altura, los brazos pueden reposar sobre un plano o poner en marcha un sistema prensil bilateral y simultáneo: aquí el tenedor, ahí el cuchillo. El entrecruzarse de sus movimientos silabea rítmicamente (es música; si no, es simple jaleo) el consumo ritual. En torno a la mesa hay comedores conscientes, carne que come otra carne. En cada uno de esos bocados se esconde un posible acto de antropofagia.

Cada gesto automático, fuera de las normas, de las reglas, de los buenos modales (la máxima educación formal a la mesa: intentar no ejercer fuerza alguna sobre los utensilios y no atacar vorazmente el alimento; apenas rozar, apenas saborear...) es signo del alcance de la rebelión individual frente al código impuesto. Mientras tanto, la red «estética» de las relaciones formales y estilísticas entre las partes en juego (de la vajilla a la disposición de los cubiertos, de la mesa a las sillas) establece e identifica la pertenencia sociocultural del grupo, atravesando toda la historia del diseño y de la industria (materiales, técnicas, producción, comercialización e imagen); la forma de lo útil reconduce fatalmente cada cuchara a su ciudad.

Aquí, sobre la mesa, se manifiestan de manera muy clara las infinitas tragedias de la cosa, su presentarse siempre y en cualquier caso como producto; pero se hace también patente la enorme y poderosa dinámica industrial que ha transformado materiales orgánicos e inorgánicos en objetos, formalizados en relaciones que obedecen a códigos culturales, pero también por ellos mismos capaces de determinarlos y difundirlos. En este sentido, el despiadado análisis de Rifkin sobre nuestro ecocidio cotidiano^[163] resulta muy apropiado: el estilo de la vida suburbana, regulada por los ritmos de las autopistas y, en general, por los sistemas de transportes, que han alterado por completo nuestras percepciones espacio-temporales, gira en torno a las hamburgueserías y a las cadenas de *fast food*.

La hamburguesa se ha convertido en un símbolo de profundo calado estético de toda una cultura de la alimentación, que ya no espera nada de su cualidad, de su sustancia. Los análisis al respecto son exhaustivos, aunque aquí nos interesa subrayar la concatenación de una serie de causas y efectos en relación con la mesa. Si la vida cotidiana del americano medio —y ya de una gran parte de Occidente y de ese otro resto del mundo que ha acabado por absorber su modelo— transcurre sobre todo fuera

de casa, al menos durante el día, el recurso a una restauración rápida se ha convertido en una necesidad tan común que ya se considera un estilo: un estilo de vida que parte de la sustitución de la mesa de comer por la bandeja sobre la que se deposita el bocadillo y la correspondiente bebida, colocada sobre la barra o la mesita del restaurante *fast food*. La cultura de la hamburguesa, al haberse convertido en todo un símbolo (sobre todo una de las marcas, McDonald's), supone a los ojos del mundo la quintaesencia del sueño y estilo de vida americano. Cerca de la mitad de los americanos come fuera de casa al menos una vez al día: donde se come ahora no hay cocinero ni mesa. El cocinero ha sido sustituido por máquinas y alta tecnología; la mesa ha sido sustituida, como hemos dicho, por la bandeja. Pero también la comida misma se ha transformado en otra cosa: en una simulación de alimento, cuyas cualidades orgánicas no son sino una variable del proceso industrial, más que del alimentario.

Esta cultura, convertida a todos los efectos en civilización, en cuanto fenómeno caracterizador e irreversible de una sociedad, tiene que ver también con la comida de viaje, los envasados, los *blister*, lo enlatado, lo elaborado listo para su uso, etc., cuyos elementos pertenecen originariamente al ámbito del *loisir* o al de lo militar. Ya no es necesario poner los pies bajo una mesa para asistir al rito del comer: cualquier lugar se presta a la ocasión. Al margen de estas reflexiones sobre el desplazamiento de la estética del ágape a una estética del consumo, merece la pena llamar la atención sobre un hecho extremo: todo cuanto pertenece a la cultura posmoderna de la comida sigue haciendo referencia, paradójicamente, a una alimentación basada esencialmente en la carne.

Comer en los locales *fast food* es un comportamiento coherentemente posmoderno: en la era del fin de la comunicación directa e interpersonal, el lugar donde consumir velozmente rechaza toda posibilidad de relación: el rito del comer se lleva a cabo en la más absoluta soledad. Inmerso en una multitud de gente igual a él, el individuo comparte con los demás un acto paralelo: sentados uno junto a otro, perdida la frontalidad del diálogo, cada uno de nosotros no es sino un devorador mecánico. Al convertirse en totalmente irrelevante la cualidad intrínseca del alimento, cualquier cosa puede ser comida, haciendo posible todo tipo de aberración (cuerpos humanos transformados en hamburguesas han formado ya parte de las crónicas de sucesos, aún antes que de la fantasía terrorífica del cine^[164]). Éste es el resultado extremo de una estética de la desaparición, la desaparición de todo lo que tiene que ver con el origen y con lo original.

La tabla del náufrago

Una balsa atestada de náufragos es el tema de una célebre obra de Théodore Géricault, precisamente titulada *La balsa de la Medusa*, interpretación sobrecogedora de un hecho histórico. Lo que turba al espectador es la conciencia del doble sufrimiento del que esa tabla flotante da testimonio: del infinito tormento del náufrago y del terror absoluto del acto de antropofagia que allí se consume. La importancia artística de este cuadro radica en su fatal atracción, que encadena al espectador a la repentina sublimidad del horror; para aliviar tal horror, Géricault oscurece con su pintura el terrible secreto que allí se esconde. El cuerpo que va a ser devorado se ve reconducido a su más pura esencia de materia, de carne sin alma, de alimento animal que descuartizar sobre la tabla de salvación.

El cuadro de Géricault es evocado en una de las novelas más célebres de Thomas Harris, *El silencio de los corderos*, que plantea la cuestión de la antropofagia como acto propio de una psicopatología criminal^[165]. En el transcurso de la historia, los investigadores, incapaces de interpretar las pistas que puedan ayudar a arrestar a un *psychokiller* en serie, se ven obligados a pedir ayuda a un psicólogo psicópata, Hannibal Lecter, *el Caníbal*, quien se encuentra prisionero en una cárcel. Mientras espera a ser interrogado, Hannibal, oportunamente atado a una mesa, y con una máscara de *hockey* que le cubre la cara para impedirle morder, evoca con el pensamiento los estudios anatómicos preparatorios de Géricault para *La balsa de la Medusa*. Podemos reconstruir el deflagrador cortocircuito que tiene lugar en la mente de Hannibal, algunas de sus obsesiones internas: *a)* la imagen de la descomposición progresiva de los náufragos, quienes, encima de la balsa de la Medusa, muriendo entre atroces sufrimientos, se transforman de individuos humanos en cuerpos de mera carne, alimento para los supervivientes; *b)* las imágenes de los *disiecta membra*, dibujados con la triste profesionalidad propia de la autopsia (al estilo de Vesalio, para entendernos) por Géricault en sus estudios preparatorios para el cuadro: la pulcritud perfumada de aceites, de barnices y disolventes que desinfecta su estudio, los miembros auténticos de cuerpos, para estudiarlos y copiarlos, ya no forman parte de un hombre, sino que son formas plásticas de volumetría blanda y desarticulada; *c)* el recuerdo de sus propias víctimas.

Alrededor de estas mesas ensangrentadas no toman asiento las palabras imaginativas hasta la perversión del divino marqués, quien sólo con su escritura divide y reunifica, en un orden cada vez más analítico y paroxístico, los cuerpos sacrificados por sus propias obsesiones poéticas. En Sade no hay realidad; como nos recuerda Roland Barthes, «en el espacio sadiano [...] el silencio del ‘secreto’ se confunde

enteramente con el blanco del relato»^[166]. No hay poesía, sin embargo, en las páginas de Harris o de Ellis^[167], sino al contrario, el fácil ejercicio de narrar una serie de actos criminales que, dada su crueldad, se caracterizan por una complacencia estética consciente. El mundo contemporáneo pone realmente sobre la mesa de disección verdaderos cuerpos destrozados, privados de espíritu, fragmentos de un cuerpo hecho pedazos por la deflagración posmoderna del sujeto.

Las buenas maneras en la mesa

La mesa, con todo su aparataje de utensilios, es signo de la importancia o no de un arte culinario, el cual no es otra cosa sino la transformación en representación y espectáculo social de un elemento alimentario, extraído de un origen vegetal o animal. A cada alimento corresponde su bebida, a cada bebida su vaso, su copa: una estrecha relación cultural vincula contenidos y continentes, además de superficies de apoyo y accesorios decorativos y de servicio, a unas férreas reglas de coherencia estilística en torno al extraordinario ejercicio de manipulación que se desarrolla en la mesa.

La estética de los objetos sobre la mesa preparada se encuentra en estrecha relación con los contenidos de este espectáculo, lugar último de la metamorfosis de lo natural en ritual, el cual implica por igual la alquimia de la receta y el compartir unas normas de urbanidad, el acto de cocinar, la presentación y el acto mismo de comer. Como apunta Claude Lévi-Strauss, en su *El origen de las maneras en la mesa*, las recetas culinarias dependen de un orden natural y de un orden cultural, en tanto prescriben cómo elaborar culturalmente sustancias naturales; mientras la digestión ocupa una posición simétrica, pues consiste en una elaboración natural de sustancias ya tratadas por la cultura, trazando para cada alimento, especie o bebida, la geografía de los orígenes y las historias de intercambios, conquistas, robos, manipulaciones selectivas, hibridaciones, contaminaciones^[168].

Por consiguiente, los orígenes de las maneras de estar en la mesa, el mismo compartir ciertas reglas de comportamiento y la aceptación del convencionalismo de las buenas formas deben interpretarse, más adecuadamente, como signos de una actitud deferente hacia el mundo (sobre todo hacia el mundo de las cosas), como signos éticos más que como prácticas estéticas. Cada instrumento situado sobre la mesa dispuesta posee su historia proyectiva, pero también un simbolismo formal, que hace del mismo una especie de pequeña escultura poética, sobre todo si se observa desde el punto de vista artístico. Saber coger el cubierto en el punto justo, sugiere Sartre en *La Náusea*, significa comprender su complejidad, más allá de su mera función: «en mis manos hay algo nuevo, cierta manera de coger la pipa o el tenedor. O es el tenedor el que tiene ahora cierta manera de hacerse coger. No lo sé»^[169]. De hecho, el tenedor podría ser entendido como un insecto, siendo su punto más frágil el situado entre abdomen y tórax, coronado en una suerte de horca de cuernos en punta. Lévi-Strauss concluye con la siguiente reflexión su tercer trabajo sobre la *Mitología*: este saberse comportar según los preceptos significa poseer la predisposición a pensar, frente a todo sistema antropocéntrico teológico, en los hombres y en las cosas con los que se establece relación como partícipes del mundo y de su complejidad y heteronomía.

Cada elemento vegetal o animal que llega a la preparación del plato es el resultado de un largo proceso de selección y mejora productiva de la agricultura y de la cría y, en cuanto tal, es un producto cultural.

Elementos modificados en alimentos: desde la preparación de la carne cruda (también los alimentos consumidos crudos se manipulan cuidadosamente y se aderezan, por así decirlo, con sus propios humores) al ahumado, al marinado, lo cocido, lo fermentado y lo pútrido^[170]. Cada una de estas condiciones presupone normas, reglas, códigos, escuelas, estilos, prácticas, experiencias, costumbres, tradiciones. Recetarios, fórmulas, modelos, teorizaciones y leyes de una metamorfosis que transforma —y ya no sólo estructuralmente— un elemento en un simulacro: al final de su proceso manipulativo, nunca, jamás, el alimento deberá parecerse a su origen, por lo que siempre será «creación», es decir, obra «original», que hará olvidar su procedencia, su origen, su identidad. Iluminadora prueba de la técnica: ninguna receta es universal, válida para todos y para siempre; está lista paracambiar de forma y resultado, manipulando, en competencia con otros actores, materias primas, ingredientes, acompañamientos y humores.

Manteles desplegados

Sobre la mesa, cada elemento (viandas, vajilla, platos, vasos y decoración) representa un nudo de condensación sensorial, un cruce de fuerzas centrípetas y centrífugas, un síntoma psicopatológico de lo que la mesa evoca de los otros «ambientes»: se trata de comprender o de explicar. Sobre la mesa, los pliegues perfectamente diseñados del mantel son —como los que aparecen en la camisa del amo de la casa— signo de la perfecta geometría del *ménage*; la estética de la composición se presenta como exaltación constante de la forma (social) y de sus percepciones.

Pliegues rígidos en las ideologías artísticas que ordenan el mundo (los ángulos agudos suprematistas-constructivistas, las cruces de Mondrian, los esquemas bauhausianos...) versus pliegues curvos como vientres blandos, circunvoluciones (circunlocuciones) cerebrales, diagramas del caos, en las artes y en el pensamiento nihilista del mundo y, finalmente, profano (el único objetivo de la naturaleza muerta barroca es el de metamorfosearse en drapeados que semejan pliegues de aire y nubes) [171]. En una de las recientes bienales de arquitectura de Venecia, Ricardo Scofidio y Liz Diller han presentado, como obra *filosófica* sobre la arquitectura, una serie de camisas plegadas de modo diverso, identificando la camisa de hombre como forma-objeto de un sistema semiótico. Scofidio y Diller reflexionan sobre el *ménage* doméstico, al que la arquitectura, a la hora de proyectar ambientes, debería siempre tener en cuenta. La falta de pliegues en la camisa del «amo de la casa» denota, según este sistema semiótico, el punto extremo de un drama familiar, cuyos grados de intensidad se desarrollan según un modelo: las discusiones se hacen insoportables; se deja de discutir; ya no se cocina; cesa toda relación física; ya no se plancha [172].

Del mismo modo que con la camisa, también con el mantel sucede algo similar. No planchar el mantel representa el fin de la ritualidad escenográfica del comer y la cesación de la habitual comida con huéspedes afables. Un mantel sin pliegues abre la vorágine de lo informe y de lo informal: uno se come lo primero que encuentra, se sienta como sea, no se cambia de vestuario, no hace caso de la higiene; tiene la televisión siempre encendida, lee mientras come, charla desde detrás del periódico abierto; fuma entre un plato y otro; el móvil ocupa su puesto junto al cuchillo. Melancolía en la mesa: a fin de cuentas, las mesas preparadas de Daniel Spoerri no son sino obras matéricas acerca de la soledad de los desperdicios. La mesa queda dispuesta y sucia por un tiempo directamente proporcional a la melancolía que se sienta a ella.

La mesa de Corbu

La mesa de Le Corbusier (proyectada en 1928) es la mesa más bella y más inútil (como pasa con cualquier mesa de superficie transparente) de la historia del diseño. Una base de cuatro patas de tubos de sección oval en acero pintado de negro que sostienen una superficie de cristal. Metáfora perfecta de la contradicción entre arte y estética: entre exposición, fin en sí misma, y su utilización formal. Si se deja desnuda se convierte en perfecta obra minimalista, si se reviste con el mantel para la comida es plano banal de apoyo para una función material, haciendo insignificante su descontextualizada y metafísica ingeniería aérea.

¿Qué se puede hacer, por tanto, sobre un plano de cristal si no alentar nuestro vértigo, contemplándonos a través de él, mirando hacia lo que hay debajo? Ninguna escritura es posible sobre lo transparente; ¿no hay manera de apoyar o quitar, alzar, ningún objeto de vibración molecular metálica o silícica, sin causar ruidos realmentee dodecafónicos! Ninguna conversación puede moverse sobre el cristal, ninguna mano puede descansar encima, las improntas traicionan. Allí no es posible trabajo ponderable alguno. La mesa de cristal exige ser sólo contemplada, atravesada totalmente por la mirada. Es mesa-escultura. Es mesa inservible, intangible. Arte, por tanto. Como toda arquitectura, podríamos decir haciendo una paradoja. Arquitectura que ha sido pensada como perfecta espacialidad conceptual, que se manifiesta en el vacío absoluto de los ambientes. De aquí su crueldad, en consonancia con la sacralidad propia del arte.

Como nos recuerda Marie Jaoul, su cuarto, en la casa que Le Corbusier construyó para sus padres en Neuilly (1954-1956), era estrecho y alargado, un pasillo, y no había separación alguna entre los diferentes espacios habitables; la separaba del dormitorio de sus padres sólo un armario empotrado, caja de resonancia de los secretos de alcoba. «Ya está bien de criados, se terminó; es la mujer quien cocina, todos los espacios son abiertos y puede comunicarse con la familia mientras prepara sus almuerzos», declaraba *Corbu* —como era afectuosamente llamado— a sus clientes perplejos y abatidos. Toda la casa estaba inmersa en la penumbra a causa del particular diseño de las ventanas; y, no obstante, carecía de un solo ángulo de intimidad. Las terrazas no tenían barandillas y eran tan convexas que no se podía correr por ellas sin el riesgo de precipitarse al vacío. En la habitación de Marie, delante de la cama, se alzaba una pared azul: intocable. Imposible colgar un cuadro, un dibujo, una hoja de papel. «Era la casa la que dictaba sus leyes. El lugar para cada cosa estaba ya decidido *a priori*, y lo mismo por lo que se refiere a las personas. Era difícil estar vivo allí dentro. Éramos como esculturas»^[173]. Des-humana, toda arquitectura no puede sino ser

tendenciosamente «imperiosa»: *ocupa*, modifica, impone, se yergue, se asoma a la historia devastando pliegues orográficos y cualquier manifestación de lo natural. Domina. Fruto perfecto de la debilidad de la naturaleza. No obstante, y precisamente por estas razones, ejercicio terriblemente espléndido del arte, que nada tiene que ver con la vida, aunque tiende a ella...

La mesa de trabajo

Con un simple «gesto» del ratón se pueden desplazar hoy mercancías y capitales, tomar decisiones políticas, económicas y sociales de alcance planetario, superando todo límite geográfico, distancias y diferentes usos horarios. Todo este movimiento de capitales, eventos y vidas (la conocida como *New Economy*) se pone en marcha con pequeños desplazamientos de una mano sobre el *desktop*.

La muerte del trabajo, tal y como era entendido por nuestros padres, puede encontrar sus síntomas no sólo en la desaparición de las ocupaciones tradicionales, sobre todo de tipo productivo, sino también en el profundo cambio en la arquitectura del ambiente mismo en el que se ejerce cualquier cargo de tipo administrativo, proyectivo o creativo. El centro ideal y simbólico del espacio convencional de esta operatividad siempre ha sido el escritorio o, en cualquier caso, la mesa de trabajo individual y no compartible, sobre la que se consumaba casi toda la vida laboral, con el empleado metafóricamente «encadenado» a su escritorio durante las canónicas ocho horas de su jornada. Ahora, este espacio tiende cada vez más a convertirse en una suerte de escritorio inmaterial, compartido con frecuencia por más sujetos con capacidades operativas y decisorias análogas o complementarias. Se trata de un espacio (el término antiguo era «oficina») sin escritorio o, mejor dicho, sin una mesa de trabajo que el empleado pueda llamar ya propia.

Ésta es, quizá, una de las revoluciones más importantes en el mundo del asalariado, después de la introducción de la máquina de escribir, del teléfono, del fax o del ordenador: el desafío del nuevo modelo empresarial es el de dotar a las oficinas de una «inteligencia» ulterior respecto a la del aparato informático. Para obtenerlo es necesario sobre todo separar al trabajador de la fijeza de su puesto de trabajo y de la excesiva especialización de su actividad, de modo que se potencie su sentido de pertenencia intelectual (y por tanto dinámica) a un equipo, que tiene como fin supremo el bien de la firma y acrecentar la conciencia de su propio papel en ella.

De hecho, las empresas actuales tienden hacia estructuras organizativas menos jerárquicas, en las que el trabajo se articula cada vez más en grupos de individuos asociados para la consecución de objetivos bien definidos. El éxito de este modelo se basa por tanto cada vez más en la rapidez de comunicación, respuesta y acción entre todos los miembros del equipo; los modos operativos tradicionales o rutinarios se transforman de *core business* en función de apoyo para el éxito de la empresa. En este contexto, resulta patente cómo el concepto mismo de productividad se persigue y obtiene hoy por caminos hasta hace pocos años impensables, tendentes a centrarse más en la creatividad, en la satisfacción del *staff* y en la máxima responsabilidad personal

más que sobre la imposición de procedimientos operativos estándar y rutinarios (horarios, métodos, lugares, controles).

El concepto relativamente nuevo de *desk sharing*, compartir el puesto de trabajo, que ya se ha impuesto sobre todo en los Estados Unidos de América, en Japón y en el norte de Europa, permite la creación de *workstations* telemáticas, «pensaderos» para la reflexión y el proyecto, espacios informales e interactivos para el trabajo en grupo, áreas *break* en las que se prolongan las relaciones profesionales, escenarios fuera de la oficina (en casa, en la del cliente, en los medios de transporte) con el uso de terminales remotos, *laptop computer* y teléfonos multifunción. La mesa de trabajo sigue ahora al trabajador en cada uno de sus desplazamientos en el interior de la experiencia digital. Desde el momento en que cada uno de nosotros tendría ya —según la lógica del capitalismo tardío— su destino en sus manos, podríamos decir que estas manos ya no son partes, extremidades, de un cuerpo humano, sino cada vez más prótesis metafóricas de una empresa, la cual, a través del ordenador, ha infestado con su virus la vida cotidiana del individuo.

Desktop

Después de encender el *PC* se visualiza en el monitor el símbolo de un escritorio (*desktop*), el cual contiene ciertos «objetos» representados por imágenes (iconos), que pueden ser puestos en funcionamiento. Pero la diferencia fundamental entre este escritorio y el de tipo material es que en éste último todo carece de sustancia: sobre la mesa digital cualquier elemento pertenece a un espacio que finge ser reconducible al plano. La pantalla que miramos representa quizá el más grande engaño perceptivo en el que jamás el hombre haya podido caer.

Algo irreversible ha sucedido con la llegada del ordenador. Toda la dotación de objetos de la mesa de estudio y de trabajo (intelectual, pero no sólo) se ha visto, por así decirlo, evaporada y transformada de conjunto de átomos en sistemas de bits. En otras palabras, el ordenador ha absorbido todo lo que estaba sobre el escritorio antes de su llegada, escritorio incluido, convertido ahora en «trasfondo» simbólico; pero sería más correcto definirlo exactamente por lo que es: espacio virtual, dentro del cual aparecen ciertas formas que sabemos hacer funcionar como objetos, desplazándolos y utilizándolos a voluntad.

Hay que anotar además una diferencia notable respecto a las formas de los objetos que antaño yacían, dispuestos a ser usados, sobre la mesa-escritorio: todos respondían a criterios antropométricos, si no incluso antropológicos. Los pesos, los materiales, las empuñaduras, los soportes, las lámparas (aquel escritorio estaba iluminado por una fuente externa de luz, contrariamente a la pantalla del ordenador) estaban pensados para una prensilidad y un espacio de movimiento físico. Eran cosas que podían herir, que podían romperse, que podían consumirse y que podían rebelarse. Con el uso del ordenador, actuamos mediante cálculos invisibles sobre objetos que no detentan en absoluto el deber de responder a exigencias antropométricas, a las cuales, no obstante, las formas digitales fingen todavía responder, adecuándose estilísticamente a ellas.

Pero, si bien es cierto que son los instrumentos los que influyen en las modalidades representativas de los lenguajes (un dibujo a lápiz no es sólo técnicamente algo totalmente diferente de otro hecho a pluma, sino que da resultados completamente diferentes incluso desde un punto de vista comunicativo y simbólico), ¿cuáles son las consecuencias del uso de fórmulas matemáticas que fingen funciones análogas a las de los instrumentos materiales? El resultado es que la elaboración digital de los datos crea un mundo que se parece a aquel que aún nos rodea físicamente sólo desde el punto de vista externo (al ordenador, a su artificial inteligencia...). Si entramos en la lógica de lo digital, todo lo que vemos y escuchamos es totalmente simulado y virtual. La realidad (artificial) de la que hablamos es efecto de transformaciones matemáticas

(logizaciones + codificaciones) y metamorfosis conceptuales (desmaterializaciones + simulaciones). La suma se hace virtual. Entramos en el otro mundo, transitamos por la «realidad dos». La mesa, el escritorio pertenecen a los modelos de la organización lenta, fundada sobre el espacio (físico). El *desktop*, con sus iconos, pertenece a la dimensión de un tiempo simultáneo y, por tanto, ubicuo.

No sólo los objetos sobre la mesa, sino que la mesa misma, la silla, los ficheros, incluso el despacho vivían una vida de relación ambiental; ¡entre ellos había espacio, distancia, vacío! La biblioteca estaba junto al lugar de trabajo; el teléfono, la televisión, la radio, el piano estaban alrededor. Era una cuestión arquitectónica. Todo ello —la mesa con sus instrumentos, los otros muebles del ambiente de trabajo, de estudio y de diversión— se ha evaporado y precipitado dentro del ordenador, en una dimensión sin espacio, en la que cada elemento interactúa con los demás, moviéndose de un dato a otro, y situándose instantáneamente, al menos en potencia, en cualquier otro ordenador dentro de la vastedad del mundo y del cosmos.

La complejidad no puede operar sobre ninguna mesa física: podemos sólo pensarla. Entender la complejidad es resultado de la lógica de interacción entre sistemas de datos a los que sólo la inteligencia artificial puede acceder. Este resultado es también formal, pero el aspecto de esta forma ya no es perceptivo, ya no es físico: se llama información. Concreción inanimada, producida por algoritmos de animación. Inanimada, en efecto, pero no por ello estática: la información está, en su complejidad, excitada inestablemente.

Es por ello que, por ejemplo, la arquitectura actual, en contacto con la información, metaboliza y se hace «fluido», casi irreconducible ya a materia. La estética arquitectónica contemporánea se sirve de continuas metáforas para justificar la llegada de la dimensión virtual: pero es justamente en lo virtual donde se precipitan todos nuestros lugares comunes, desde el momento en que necesitamos términos de uso cotidiano (interno, externo, espacio, tiempo, presente, pasado, futuro, antes, después, puerta, ventana, escritorio, pasillo, vínculo, red...) para hablar de fenómenos de la información que ya no tienen nada en común con las experiencias de esta biología residual nuestra.

Pensemos en el espacio. En la virtualidad, el espacio no existe, hay sólo objetos. Para decirlo más exactamente, los espacios virtuales no son espacios verdaderos, sino «colecciones de objetos aislados» entre los cuales no hay ninguna conexión recíproca; sólo el recurso a la proyección prospectiva crea la ilusión de que tales objetos correspondan al mismo espacio físico. Incluso un archivo Vrmf, que describe una escena tridimensional, no es sino una lista de objetos separados, que pueden existir en cualquier lugar del espacio web, cada uno de ellos creado potencialmente por

diferentes personas o diferentes programas. Y hasta que cualquier usuario pueda añadir o eliminar objetos, ninguno podrá conocer jamás la estructura completa de la escena. Cada objeto individual, colocado sobre la mesa virtual, pertenece a un propietario bien identificable, pero el espacio entre lo uno y lo otro está «abierto». Podemos extraer toda una reflexión sobre la estética general de nuestro tiempo a partir de la constatación de la transformación de todos los instrumentos que, durante siglos, si no durante milenios, han servido para transferir sobre diversos tipos de soporte sistemas comunicativos y simbólicos.

III

La puerta

La puerta de Duchamp

La puerta, con su hoja en movimiento, produce continuos cambios en las corrientes de aire, como las alas de la mariposa, que batiéndose en un punto de Occidente pueden provocar un huracán en Oriente; también aquélla causa efectos a larga distancia: desde su simple y más conocida función a la complejidad simbólica de abrir y cerrar vertiginosos espacios de sentido, adquiriendo alma —así lo sostendremos— como si de un objeto orgánico se tratara; rechazando, tras los pasos de los demás objetos y *muebles* de la casa, ser simple cosa. La puerta asume de este modo una connotación estética que comparte con todo lo existente, hasta llegar en la posmodernidad a la desaparición de su significado simbólico de umbral y frontera ritual. Cada cosa lleva dentro de sí su propia historia conceptual y su destino mutante.

Cualquier pretendido análisis del significado conceptual de la puerta no puede sino partir del momento histórico en el que se abre gracias al gesto desconcertante de Marcel Duchamp. De sobra conocida. Ni abierta ni cerrada: *Porte: II, rue Larrey* (1927, fig. 5)^[174], la *puerta* realizada por Duchamp en su casa parisina se convierte automáticamente en un *object trouvé* modificado, pero perfectamente consonante con el aire cansado del apartamento, tal y como nos lo testimonia la única fotografía con la que contamos (por otra parte, publicada casi siempre de modo parcial y sin que aparezcan, como en el original^[175], toda una serie de elementos muy significativos: el banco de carpintero a la derecha, el armario blanco y los libros alineados en él, entre los cuales se encuentra un catálogo de Max Ernst).

La foto en color permite resaltar, además, ciertos detalles: una naturaleza muerta con naranjas, un vaso y un pan colocados sobre una mesita en la habitación a la derecha, los escalones que llevan hacia el baño, el desgaste producido por las manos sobre el grosor de la hoja, la carencia de cerradura. Una *dejadez* esta que sirve para demostrar que el arte y el artista no se preocupan ni de la decoración ni de las funciones concretas de los objetos. He aquí la explicación: Duchamp, dada la estrechez de la casa que habitaba durante aquellos años en París (efectivamente, en la dirección que da título a la obra), se ve obligado a recurrir a una estrategia de interiorismo para resolver un problema de intimidad después de que su compañera, Lydie, que acababa

de salir del baño desnuda y de camino hacia el dormitorio, se encontrara de frente, en el estudio, con un huésped inesperado. Estudio, dormitorio, cuarto de baño: tres depósitos de ideas para obras que han tenido siempre la función, en el conjunto de la obra de Duchamp, de *desquiciar* todos los aspectos del *habitar en el sentido común* (¡atravesados y unidos por un nudo no siempre visible!).

Una única puerta, colocada exactamente en el ángulo de dos tabiques de madera, permite cerrar una u otra de los dos marcos adyacentes. Cuando está cerrada la *puerta* que comunica dormitorio y estudio queda abierta la que hay entre el dormitorio y el baño; pero no se trata tan solo de una solución técnica que permite poner en rápida relación diferentes espacios de la casa: Duchamp hace de ello una *máquina* simbólica. De hecho, la *Porte* se nos presenta *al mismo tiempo* abierta y cerrada, según cómo se la quiera percibir. Se trata de una doble puerta que funciona con una única hoja. Su movimiento produce un gesto vertiginoso, una inesperada corriente de aire (¡el aire de París que el propio Duchamp introdujo en una ampolla en 1919!^[176]), la cual relaciona entre sí vasos/espacios no-comunicantes. La única imagen fotográfica que conservamos nos permite ver la hoja entornada (¿o semiabierta?), *detenida* en una posición intermedia entre las dos paredes, en las que se abren, a la espera de *definirse*, las dos puertas.

Ésta no es una puerta

La *puerta* de Duchamp se abre y se cierra, por tanto, en su sentido lógico, aún antes de dirigirse hacia su definitiva metamorfosis, pasando de la funcionalidad del proyecto a la banalidad mágica del juego artístico, una vez que se transfiere y se exhibe, finalmente *inhabitable, intransitable e intangible*, como obra de arte. La *Porte* es, ya desde el principio, un acertijo lógico y un test sobre el significado mismo del arte: de hecho, Man Ray nos recuerda que Duchamp acostumbraba a preguntar a sus amigos *si eso era una puerta*; Magritte, por su parte, planteaba una cuestión análoga a propósito del dibujo de una pipa (*Ceci n'est pas une pipe*).

Ciertamente sólo podía ser una la posición que hiciera de una *puerta* una *puerta*: su posición *en potencia*, suspendida, indecisa. Antes de su clausura o apertura. Antes de la decisión o de no tomarla. O, mejor dicho, superando la opción de una decisión. Éste es el acertijo, la posición ni abierta ni cerrada, sino suspendida entre las dos funciones para las que ha sido creada: ¿no es así como actúa la obra de arte, con ese manifestarse *en potencia*, no-concluyente, célibe de toda función, y precisamente por ello misteriosa e inquietantemente indecisa frente al juicio y la interpretación?

Pero hay algo más en el juego duchampiano (efectivamente, un juego *proyectivo* que se refleja en un juego lingüístico) que una *puerta* que está abierta y cerrada, que es dentro y fuera, que es y que no es: en las *Puertas* vemos realizarse una suerte de venganza de las cosas de la casa, una inesperada animación orgánica del reino de lo inorgánico, una protesta de la silla, de la mesa, de la ventana, del jarrón, de la plancha frente al hecho de ser tales, en cuanto condenados a un fin, a una función, que es la de ser interfaz del *ménage*, del horror de lo doméstico, de lo familiar (aquí la palabra se aplica a todo lo que *no dejamos de ver*), de lo *banal* (es decir, de cosas que ya no cambian y que hunden sus raíces en su lugar, en la costumbre, en la repetición) y sobre todo de la coacción a repetir siempre los mismos movimientos, las mismas acciones, el mismo *trabajo*.

El arquitecto conoce perfectamente este drama de los interiores de la casa y su componente artística prevalece ahora sobre la disposición de los objetos; algo *incómodo* o *inquietante* aparece de improviso entre los espacios y los *inmuebles semovientes*. La ventana angular sin cantos (*Casa Schröder* de Rietveld en Utrecht), el umbral como un corte que se asoma al abismo (Carlo Scarpa en el Museo Castelvecchio de Verona), la *Frustration-Door* de Hans Hollein...^[177]. La pugna del arquitecto será siempre con la *Porte* de Duchamp, la *plancha* de Man Ray, el *espejo* de Pistoletto, el *agujero* en el suelo (*Descend to Limbo*) de Anish Kapoor.

La puerta cerrada

De modo que para introducirnos en el tema de la *puerta* no hay «figura» más sintomática que esta célebre obra duchampiana dedicada al misterio del umbral: a esa zona real, si bien *imperceptible*, que divide los contrarios, el fuera del dentro, lo interno-interior de lo externo-exterior. Umbral que pone de relieve la opción. El *aut-aut*. O abrir-abrirse o cerrarcerrarse. El sueño y la vigilia. La vida y la muerte. La luz y la oscuridad. Además, la *puerta* busca una colocación espacio existencial del sujeto tal que para él ella no es nunca *ahí*, sino *a este lado* o *al otro*.

Recurso fundamental de todo *thriller* que se precie, la puerta esconde lo que hay detrás. La puerta principal, la puerta trasera. La puerta que lleva a las escaleras, la escalera que baja hasta el sótano (*El barril de amontillado*, de Edgar Allan Poe), las escaleras que suben al desván (*Psicosis*, de Hitchcock). La casa despliega todo su horror en vertical, en un movimiento de ascenso o descenso, que tiene como final, en cualquier caso, un umbral insuperable, cerrado por fuera. En el plano de lo horizontal, el horror toma forma en el infinito pasillo en el que se abren las innumerables puertas de las habitaciones (*El resplandor*, de Stanley Kubrick). Laberinto. Visible o invisible; como diría Sartre, nadie me dicequién hay realmente detrás de la puerta, en ese *al otro lado*, que, cada vez que lo experimento, me evoca la puerta final, aquella en cuyo punto exacto de paso, ya no vivo pero tampoco aún muerto, ya no puedo cambiar, porque la existencia coincide finalmente, pero quizá inútilmente, con la esencia, es decir, con la inmutabilidad.

Étant donnés

La puerta constituye «un cosmos de lo entreabierto», el origen mismo de la *réverie*, del sueño y también del sueño con los ojos abiertos, uno de ellos apoyado en el ojo de la cerradura. Duchamp juega con la puerta también en otra ocasión, en la obra *Étant donnés: 1.º la chute d'eau, 2.º le gaz d'éclairage*, una instalación a la que el artista se dedicará por espacio de veinte años, a partir de 1946. La *puerta* de *Étant donnés* es exactamente la puerta de nuestros sueños, tras la cual el objeto de deseo se ofrece a nuestra mirada *célibe*. Se trata de una vieja *puerta*, que hizo llegar a propósito, en 1962, a su estudio de Nueva York (21 Oeste con la calle 14 y posteriormente 8 Este de la calle 11, a donde se desplazarán y en donde se elaborarán las distintas piezas que compondrán el ambiente de *Étant donnés*) desde La Bisbal, cerca de Cadaqués, donde Marcel, de vacaciones con Teeny, la había visto y elegido para completar su obra.

En esta puerta —que nos separa de una habitación misteriosamente decorada y en el centro de la cual, sobre una capa de ramas, la escultura de una mujer de espaldas muestra impudicamente su sexo— Duchamp realiza dos minúsculos agujeros que cabe entender, según su definición, como *mirillas ópticas*: el *peep show* está finalmente listo para el espectáculo; el *voyeur* va a transformarse en autor. De hecho, es el observador quien crea la obra. Pero, al mismo tiempo, sucede también lo contrario: «Ce sont les tableaux qui font les regardeurs» (son los cuadros los que observan)^[178]. La puerta, en tanto obra, nos sorprende doblemente: despierta nuestra sorpresa y nos sorprende mientras la observamos incautamente, evidenciando toda nuestra psique, nuestras pulsiones, nuestros deseos y nuestras perversiones.

La puerta de la lógica

La cuestión *final* de la puerta constituye, por lo tanto, un problema filosófico: la puerta siempre está abierta y cerrada, a causa de su naturaleza conceptual. El umbral es un *lapsus* entre jamba y jamba, que sirve para indicar que el paso supone una frontera, menos material que la de una muralla, pero siempre y en cualquier caso una frontera y, al mismo tiempo, para indicar también el lugar a través del cual se puede traspasar la resistencia material de la pared: la puerta nos trae de cualquier parte en el mismo momento en el que cualquier parte se ve separada y excluida. En medio de la puerta un espacio: en efecto, en latín *spatium* significa tanto lugar intermedio como intervalo (el espacio es el tiempo que se emplea en recorrerlo...): pero si es espacio, ¿cuánto es este espacio? Este espacio no es algo que se oponga al hombre, pero es su medida, su experiencia, su coesencia.

Todas las grandes ceremonias conectados a los «ritos de paso» (nacimiento, pubertad, matrimonio, muerte) tienen puertas. Lo característico de nuestra época posmoderna es haber fluidificado estos pasos, en otras palabras, haber eliminado, una a una, todas esas puertas: una pérdida de *umbral*, esa «zona» (en alemán *Schwelle*, relacionado con *Schwellen*, que significa «hincharse», es decir, aumentar, cambiar) quedurante tanto tiempo constituía la cultura del paso iniciático, llena de significados y símbolos infinitos.

La puerta se sitúa en la sección comprendida entre una habitación y otra, entre un exterior y un interior: paso entre las paredes y las murallas, de la casa y de la ciudad. Pero no pertenece tanto al espacio cuanto al tiempo: sólo el movimiento, la acción, el gesto, la ponen en acción, la actualizan. Enigma disyuntivo, la puerta no une: inexorablemente distingue, separa, contradice. Como escribe Bachelard, «el gesto que cierra es siempre más rotundo, más fuerte, más breve que el gesto que abre»^[179].

A fin de cuentas, la única puerta verdaderamente incorruptible, implacable, definitiva, la puerta que separa de manera «científica» un dentro de un fuera, una vida de una muerte, es la guillotina: puerta de ingeniería, que prevé la superación del umbral, de la frontera decisiva entre la vida y la muerte, sólo por la cabeza del condenado. Solamente su cabeza, como la de Holofernes bajo la hoja de Judit, caerá a nuestros pies, separando para siempre un pensamiento de (su) cuerpo^[180].

En el interior de la casa, a la cual, por otra parte, se accede necesariamente a través de una puerta, cada puerta es un algo vivo: la única cosa que lucha; la única cosa que encierra un secreto. ¿Pero a qué orden de objetos pertenece la puerta?, ¿pertenece al orden de las cosas que se abren, del que forman parte los armarios, los cajones, los cofres, las latas y los baúles?, ¿o a ese otro de las cosas que se encuentran entre un

interior y un exterior, como las ventanas, las escaleras, los suelos y las paredes?

Duchamp hace de ello todo un misterio y resuelve el enigma «poniendo en ángulo» la puerta, haciendo de ella una figura cardinal de la lógica, haciéndola girar en torno a su bisagra. «Gracias a la utilización literal y paradójica de la idea de bisagra, las puertas y las ideas de Duchamp se abren sin dejar de estar cerradas y viceversa»^[181]. El misterio se recompone: demuestra que es posible tanto una cosa como la otra, da testimonio de la *complexio oppositorum*, prueba que los contrarios coexisten. Duchamp da jaque mate al principio de no-contradicción, que define una puerta como cerrada o abierta, gracias a una lógica difusa^[182]: la *Porte* no está sólo abierta y cerrada, sino también en uno de los infinitos puntos existentes entre estas dos posiciones^[183].

En la lógica duchampiana «abrir y cerrar» se transforma en «abrir es cerrar», gracias a un movimiento continuo e incesante. *Solve et coagula*: el movimiento que concilia los contrarios es el movimiento del *synbállein*, del reconciliar, del proyectar juntos, del componer. Es el *símbolo* que une abierto y cerrado, noche y día, masculino y femenino. Por ello es tránsito. Como en todas las obras alquímicas de Duchamp, tránsito hacia lo contrario, un paso contracorriente: de la muerte al renacer, del fin al principio, de lo masculino a lo femenino, de la oscuridad a la luz. En esa dirección de la reconciliación de los opuestos y de la realización de la «cosa doble»: *rebis (resbis)* ^[184]. Misterio de la copresencia de lo visible y lo invisible. Perfecto entre-ver. En una perspectiva continua e infinitamente mutable y cambiante: *shifting*. La *Porte* se sustrae a la interpretación y a la definición, precisamente en cuanto símbolo, epifanía de un significado aún desconocido que es necesario reconciliar con la cosa mediante el lenguaje.

Interior/exterior

El segundo jaque mate de la obra de Duchamp es precisamente el del lenguaje: ¿qué significativo puede serle adecuadamente opuesto al significado fluctuante de la *Porte* para abrirla y cerrarla en su sentido? Qué fácil es decidir lingüísticamente cuándo una cosa es esto o aquello: ¿pero si es eso y aquello, qué decir?, ¿podemos decir al mismo tiempo blanconegro, noche-día, exterior-interior? La lógica se esfuma.

Justamente a causa de que alude a la cuestión de la elección entre dos posiciones opuestas, la puerta se consagra como metáfora de ese compromiso neurótico que casi todas las vanguardias históricas^[185] estaban preparando para su destino, sintiendo el peso continuo de tener que decidir entre el cerrarse en la interioridad más subjetiva y espiritual o el abrirse a la experiencia material del mundo (lo místico y lo espiritual frente lo social y lo político): por una parte la utopía de lo negativo, como reflexión en torno a la interioridad (*der Weg nach Innen*, el camino hacia lo interior); por otra la utopía de lo positivo, como proyecto orientado a la eficiencia y la productividad: *der Weg nach Aussen*, el camino hacia lo exterior, lo externo, un camino que, no obstante, ya Jaspers en los años treinta definía como la «condición de la responsabilidad anónima».

Bien mirada, toda la historia de las vanguardias no es sino una sucesión de opciones forzadas: entre espiritualismo y materialismo, entre abstracción y figuración, entre imagen y objeto. Hasta los años veinte, las vanguardias aparecen aún divididas entre una concepción del mundo entendido como algo irresuelto y, por tanto, necesitado de un proyecto definitivo y cerrado que lo ordene, y una concepción de la vida como aburrido orden burgués al que derrotar con todos los medios creativos posibles.

Duchamp, verdadero «ingeniero del tiempo perdido»^[186], que hizo de su vida un desafío sereno, ocioso, irónico y desinteresado (*zen*, podríamos decir) frente a todo lo que podía presentarse como un *aut-aut*, resuelve de un solo golpe el drama histórico de la vanguardia: dejando abierta cualquier opción, ni abriendo ni cerrando soluciones, sino quedándose en el planteamiento del problema. *Ésta no es una puerta*: para alguien, he aquí la eventual solución del enigma.

La puerta abierta-cerrada de Duchamp alude a la posibilidad de superar lo ineluctable de la elección: cualquiera que sea, ambas posibilidades de opción son satisfechas. Cerrando en una dirección se causa una apertura en la otra, como sucede en el *flip-flop* o en el popular juego papirofléxico llamado «del cielo y del infierno»: una punta de papel se abre entre los dedos revelando velozmente ahora un hueco ahora otro, dando la impresión de una mágica transformación coloreada de uno en el otro. El efecto es el de combinar el objeto a través de un doble movimiento simultáneo, un poner del

revés especular y una conversión de lo interior en lo exterior. Pero en el medio de esta máquina lúdica, de este «doble continuo», se encuentra situado el motor móvil de la hoja, que borra el infinito espacio que comprende el ángulo de noventa grados de las dos paredes, asumiendo una irónica y burlona posición diagonal.

La diagonal

Una hoja semiabierta o semicerrada, en diagonal en cualquier caso. Una implacable diagonal que se convierte en juego de contrarios. Esta puerta, que con un solo gesto abre tres posibilidades de elección, da testimonio, por tanto, la absoluta continuidad de los contrarios, transformando el análisis de acabado en interminable. El espacio está constituido por posiciones, el espacio-tiempo está constituido por eventos: la puerta, con su hoja semoviente, entra y sale del espacio tetradimensional^[187]. La diagonal nos hace dudar; al dividir un espacio en dos partes permite habitar una y otra: *duo-habere*. La duda es lo doble, la bifurcación, la encrucijada. El último icono vangoghiano, la encrucijada en el campo de trigo, dominado por el vuelo de negros cuervos de Odín.

La diagonal exhibe un carácter destructivo, desafiante. Es la diagonal que traza el borde del cuadro sobre el caballete lo que realmente Velázquez está pintando al dejar fuera de su retrato a la familia real española^[188]: borde cortante, que sirve para herir nuestra lógica habitual; borde que da cuerpo y espesor al bastidor de un cuadro visto sólo por el artista, invisible para nosotros, ya que quedamos excluidos de la contemplación precisamente en el momento en que creemos haber comprendido el contenido de la representación que Velázquez se apresta a realizar (Goya se aparta intencionadamente detrás de una diagonal idéntica^[189]).

En la parte opuesta del espacio en que nos encontramos y, por tanto, al otro lado del ámbito en el que tiene lugar la *performance* de Velázquez, se abre una *puerta* al fondo: un personaje es captado en el umbral en una posición para nosotros indescifrable: ¿entra, sale, se ha detenido? Situado en el borde del espacio, en el límite del acontecimiento, en el último umbral del cuadro, se encuentra el testigo interno/externo al suceso, dentro y fuera del orden de la representación^[190]. Pero, como diría Serres en su *El paso del noroeste*: ¿turbulencia local en el espectáculo, punto de orden en el desorden o punto de desorden en el orden?^[191] Es bien sabido que dentro de los umbrales se manifiestan movimientos de aire y desplazamientos de sentido.

Coincidentia oppositorum

Si se ven desde el interior de un interior, ¿qué exterior, qué paisaje, que naturaleza, qué arquitectura pueden encuadrarse en la verticalidad de la puerta? La cuestión crucial de toda la vanguardia histórica radica en la irresoluta tensión entre interior y exterior, entre el interior del sujeto y el exterior del mundo que se abre a su voluntad de cambio: es lucha entre instinto y razón, entre abandono a las pulsiones estético-liberadoras y compromiso ético-libertario, entre invención y proyecto. Pero, sobre todo, entre espiritualidad y materialismo. Ni siquiera Paul Klee supo resolver el desafío: en su *Perspectiva con puerta abierta*, la puerta es un rectángulo negro al final de un paisaje de objetos domésticos^[192].

Si éste es el umbral bajo el que se detiene el acto decisivo de la vanguardia, Duchamp lo resuelve con un solo gesto: unificando los contrarios, reunificándolos, fundiéndolos, confundiendo los en el lugar único de la realidad, el lugar laico y puramente matemático de la cuarta dimensión, «un espacio mental irrepresentable visualmente»^[193], del que la *Porte* se convierte en emblema perfecto. Puerta que, abierta y cerrada, es *coincidentia oppositorum*. Una coincidencia que presupone una acción en el tiempo para cambiar la condición del objeto en el espacio físico y mental. Una acción que merecería la calculada colaboración entre Breton y Roussel para ser explicada hasta sus últimas consecuencias; es la «posición imposible» de la *Porte* y, por tanto, su virtualidad significativa lo que hace de ella un *objeto* surrealista. El objeto surrealista no es tanto un objeto cuanto una manera de establecer relaciones siempre imprevisibles, siempre indefinibles, con esos sujetos que tienen la fortuna de toparse con ellos. El objeto se encuentra condenado a la indiscernibilidad:

Será y no será un objeto como los demás, siempre desplazado, en acción en los intervalos entre *physis* y *techné*, perteneciente a un sistema y arrojado fuera del mismo, útil e inútil, normal y perverso, localizable en los lugares virtuales, en los intersticios de la diferencia, de la semejanza o de la falsa semejanza^[194].

Para Magritte y para los surrealistas en general, y en particular Dalí, la puerta, a pesar de no ser un motivo iconográfico recurrente, es una imagen fundamental para representar la confusa zona de paso entre la realidad y lo imaginario, entre la vigilia y el sueño, entre lo fantástico y lo irreal. Por ejemplo, en *Le sourire du diable* (1966), Magritte nos presenta un gigantesco ojo de cerradura que ocupa una gran parte de la puerta y nos hace entrever al otro lado de la misma, en el interior de un espacio inmerso en la oscuridad, la imagen de una llave: detrás de la puerta y no delante —quiere decirnos Magritte— se encuentra el instrumento con el que abrirla. El secreto

escondido al otro lado de la puerta es, por tanto, la llave para abrirla a la comprensión: es en la habitación nocturna del sueño y de la imaginación donde podemos encontrar el medio con el que descubrir el secreto que reside en la vigilia y en la realidad de cada día. Este cuadro pone del revés cualquier tipo de convención habitual: el misterio está en este lado, es este lugar.

La puerta del tiempo

Una puerta abierta no revela nada: éste es, esencialmente, el mensaje surrealista. Para transformar la puerta en umbral no basta, por tanto, abrirla: se hace necesaria una operación menos convencional que la de abrir allí un paso. En *La réponse imprévue* (1935) y *La perspective amoureuse* (1935), por ejemplo, Magritte representa dos puertas cerradas y abiertas al mismo tiempo. Cerradas respecto a su posición funcional, abiertas respecto a su poesía en ser. Ambas permiten divisar, más allá del vacío abierto por la hoja, paisajes imaginarios: el primero es un fantasma travestido de oscuridad; el segundo un fantasma travestido de árbol-hoja.

Magritte necesitaba aún un paso más para alejar a la puerta de su vinculación con la casa. Y es entonces, con *La victoire* (1939) y también en *L'enfant retrouvé* (1966), cuando la puerta se recorta definitivamente sobre la nada; al no haber ya ni paredes ni tabiques, la puerta se convierte en una extraordinaria máquina inútil, exenta de función; que esté abierta o cerrada no crea diferencia alguna. Pero la puerta más inquietante de todo el surrealismo es quizá la que aparece en el *Portrait de Germaine Nellens*, en el que Magritte imagina a su cliente en traje de noche, seccionada por el estípite y la noche estrellada, y al fondo un paisaje marítimo. Auténtica representación tetradimensional, casi una especie de aventura en «flatlandia» y perfecta paradoja: una mujer, aunque vestida con un traje suntuoso, vista como un ser plano que tiene sólo dos dimensiones^[195]. Una aparición instantánea, como producida por una *Máquina del tiempo*^[196], que reconduce a la puerta a su naturaleza temporal.

Paso, tránsito, superación

Si descomponemos la puerta en sus elementos constitutivos mediante un análisis artístico (un saber aún hoy en movimiento acelerado gracias al engranaje dadaísta-surrealista-conceptualista), nos daremos cuenta inmediatamente de su complejidad simbólica. Picaporte y cerradura, a pesar de ser cosas cercanas, desempeñan dos funciones completamente opuestas: una invita y la otra excluye; picaporte y cerradura se mueven, a su vez, con relativa independencia respecto a los goznes (perfectamente engrasados, esperamos, desde el momento en que, como dice Beckett en *Molloy*, «restablecer el silencio es la verdadera función de los objetos»). Escribía Wittgenstein: «Se pueden comparar los problemas filosóficos con cajas de caudales, que se abren mediante la colocación de una determinada palabra o un determinado número. De modo que hasta que no encontramos esta palabra ninguna fuerza puede abrirla»^[197].

La puerta hace ostentación de su mano para hacerse tocar por la nuestra: el primer contacto con la casa es un apretón de manos, un acuerdo tácito (un pacto de no-agresión) entre la dimensión orgánica del sujeto y esa otra inorgánica de la cosa. Por ello el picaporte antropomorfiza ergonómicamente, mientras la mano, por su parte, debe estar atenta a cómo se extiende y a cómo se moverá en el contacto-encaje: una rotación coaxial de brazo, muñeca, mano y manecilla determinará un movimiento perpendicular a ella, la apertura de la hoja y su girar sobre las bisagras verticales. La puerta produce sonido: el toque, el golpeo con el llamador, el sonido de lacampanilla o el timbre. Escribía Benjamin: «el terror despótico del timbre que domina el apartamento obtiene su fuerza del hechizo del umbral»^[198].

Paso, tránsito, vado: los estípites se transforman en columnas hercúleas. Cada puerta encuadra al sujeto en su momento más peligroso, en cuanto se recorta sobre el fondo de su elección: «se levantó y fue a enmarcarse en el vano de la puerta, la equivocación feliz que lo envolvió le hizo vacilar obligándolo a apoyar la espalda sobre el estípite»^[199]. La puerta es con mayor frecuencia contemplada y representada desde el exterior; de hecho, sus sinónimos son entrada e ingreso. Entrada como refugio, salvación, abrigo (la puerta del Paraíso); pero, con mayor frecuencia, ingreso en el mundo del no retorno (la puerta del monumento funerario de María Cristina de Austria, obra de Canova^[200]). Paso sin ninguna posibilidad de huida o salvación: la terrible *Porte de l'enfer*, de Auguste Rodin, constituye un testimonio perfecto de ello.

Jano bifronte

Es necesario que la puerta, más que proteger, sea protegida. Jano, un dios claramente bifronte (no esconde su naturaleza doble, mirando atrás y adelante en el espacio y en el tiempo), la instituye y la custodia. De hecho, *Janua*, puerta, deriva de *janus*^[201], término que indica tanto un paso cubierto, originalmente un templo con dos puertas opuestas, como un dios protector de todo lo que tiene que ver con un paso, un pasaje, un atravesar. Jano —espíritu de toda puerta, de todo comienzo (*deus omnium initiorum*) y de cualquier elección, de dos, tres, cuatro caras— preside, por tanto, encrucijadas de dos, tres o cuatro caminos, así como el nacimiento del día, del mes y del año. El espacio y el tiempo se prestan el uno al otro sus respectivos dioses.

De este modo, la raíz de la palabra puerta, *por-* / *per-*, da lugar a *portus*, que es al mismo tiempo abrigo de las naves y paso de montaña; y a *ob-por-tunnus*, aquel que conduce las naves felizmente a su destino; pero también a *ex-per-ior*, *ex-per-imentus*, es decir, sondear, experimentar en profundidad. Entre los estípites se sitúan el *limen inferum* y el *limen superum*, el umbral y el arquitrabe. Un arquitrabe llevaba inscrita la célebre máxima: «conócete a ti mismo»; la inscripción délfica se refleja sobre el abismo del umbral que el pie debe franquear. Estípites, bisagras, pilastras, el sistema vertical (antropomórfico) de la puerta, y vigas, arquitrabes, umbral, el sistema horizontal (heteromórfico) de la puerta, sufren el cortocircuito de la apertura y cierre de las hojas. Una máquina compleja y eficiente desde el punto de vista simbólico, ya que pone en acción, gracias a cada uno de sus elementos constitutivos, infinitas valencias metafóricas. No sólo la puerta, sino cada uno de sus elementos, pertenece, por tanto, y como dice Bachelard, a la razón del mito: el dios que supervisa el umbral se despierta sólo con el canto de la poesía y del arte. No obstante, diríamos nosotros, eso sucedía cuando el arte y la poesía eran capaces de transformar una puerta en un símbolo; la figura del umbral como «condición límite entre lo conocido y lo desconocido»^[202], de la que Menna ha sido posiblemente el último exégeta moderno, se remonta al tiempo en que el arte y la estética pertenecían a dos dimensiones contrapuestas y antagónicas.

La superación inconsciente del umbral resulta con frecuencia algo fatal. Para quien pretende llegar ante la presencia del príncipe o del dios al otro lado de la puerta comienza un recorrido agitado, tanto en la *domus* imperial como en la iglesia paleocristiana, de forma que el visitante o el fiel toma conciencia del progresivo cambio que está teniendo lugar dentro de él. Porque nada a este lado de la puerta pertenece ya al mundo de la casualidad y lo gratuito, sino sólo al de la conciencia de cada elección, de cada paso, de cada deriva. Y es que atravesar la puerta presupone un

acto decisivo. Al marcar con un único gesto su límite^[203] se constituye un recinto: es el templo, lo sagrado. Penetrar en él supone una elección, con todo lo que ello comporta. Lo pro-fano (*pro-fanus* significa «frente al templo») y lo sagrado (*fanus*) se enfrentan. La célebre *performance* de Marina Abramovic y de Ulay de los años setenta, de la que ya hemos hablado, puede aclarar adecuadamente la evolución de la idea del umbral en el arte y en la cultura contemporánea, en tanto figura ya no mística y espiritual, sino psíquica y social: desde el mensaje al pasaje (fig. 6). Apoyados y desnudos en los estípites de una estrecha puerta, los dos artistas obligaban a los espectadores a pasar entre ellos, haciéndose rozar y poniendo así en contacto físico cuerpos que en otras circunstancias no se habrían tocado jamás: el cuerpo del arte y el cuerpo del espectador^[204].

El umbral posthumano

Vigilando el umbral actual, situado entre la condición humana y la mutación *post human*, se colocan hoy, esperando nuestro paso, el cuerpo físico y el cuerpo tecnológico. Stelarc documenta de modo preciso esta conciencia propia de nuestra época, encuadrándola en el interior de una concepción revolucionaria que supone una nueva relación entre cuerpo, tecnología e información: «En nuestra decadente fase biológica accedemos a la información como si ello compensara nuestra inadecuación genética. La información es la prótesis que sostiene nuestro cuerpo obsoleto»^[205]. Transarquitectura, cuerpos digitales y comunicación simultánea pertenecen al mismo horizonte semiótico y estético. Al sumarse, filosofía, ciencia y tecnología permiten la constitución de un nuevo imaginario, que se concreta a partir de la coincidencia ontológica entre una realidad inmaterial y una existencia digital. *Ser digitales*, el tan conocido y provocador libro de Nicholas Negroponte^[206] documenta suficientemente las características de esta condición postbiológica nuestra o, según la afortunada denominación adoptada por Jeffrey Deitch para su exposición-manifiesto, *Post Human*^[207]. Por sí solo, sostiene Stelarc, el cuerpo biológico es insuficiente para representar la complejidad del cambio que acontece en nuestra época: insuficiente para seguir al hombre en su viaje artificial, en su paso de la puerta existente entre la dimensión evolutiva y la catastrófica.

Blitz-Einblick

El arte moderno no tiene sitios, sujeciones, templos. Se aleja progresivamente de todo aquello que es sagrado, aún teniendo constantemente presente ese trasfondo inefable e irrepresentable que es —decía Wittgenstein— lo místico^[208]. A la dimensión religiosa, el arte moderno contrapone la dimensión de lo infinitamente abierto, de lo perfectamente transitable por el cuerpo. De hecho, la «puerta moderna» no puede sino abrirse a la libertad total y, por tanto, a la erradicación respecto a cualquier límite, a cualquier dogma y a cualquier peaje. Precisamente por ello, la historia del arte moderno puede perfectamente resumirse en la contraposición cada vez más intensa entre el ojo y la mirada, entre el ver y el comprender, entre lo exterior y lo interior (en sus distintas variedades: lo psíquico, lo mental, lo espiritual): en síntesis, entre el ver y el vivir.

Es una historia que puede describirse como el paso iniciático de una visión esencialmente retínica, que entiende lo real como un «pasto para los ojos», a una visión intencionadamente misteriosa y, por tanto, profética: una visión, un *shining*, una «brillantez» (*ein Blitz*, un destello, contrapuesto al *Einblick*, la mirada), que pretende sobrepasar el límite de lo real para captar la presencia de lo invisible, darle forma y mostrarlo bajo su especie simbólica. Es el encuentro entre la física de lo visible —de lo externo, del exterior, de lo mundano— y la metafísica de lo invisible —de lo interno, de lo espiritual, de lo místico— lo que constituye el fundamento del arte moderno.

La cuestión del límite entre lo conocido y lo desconocido es algo distinto: es un problema científico, que evoca columnas de Hércules que vadear. Aún más amplia que la que plantea la confrontación entre visible e invisible es la pregunta: ¿lo desconocido puede, y de qué forma y para quién, transformarse en conocido? Una novela de Daniele Del Giudice, *Atlas occidental*^[209], ya había abierto una reflexión sobre esta pregunta tan antigua como occidental. De hecho, la trama no es sino un pretexto para llevar a cabo una investigación sobre los límites del arte y de la ciencia y, por tanto, sobre los límites mismos del saber: una interrogación que, no obstante, tiene su estatuto e historicidad sólo si la entendemos dentro de la lógica de la tradición racionalista de lo moderno, es decir, antes de la conciencia posmoderna del final definitivo de las grandes e ilusorias visiones de la ciencia, de la historia y de la política. El argumento gira en torno al encuentro y la consiguiente amistad entre un científico y un literato, cuyas afinidades electivas se resuelven al final porque cada uno de ellos identifica la presencia dramática de un umbral infranqueable en su propio saber, coincidente con el límite objetivo al que cada «ciencia» ha llegado: por una parte, el límite último de la dimensión subatómica; por otra, el confín semántico y representativo (el límite

«lógico»...) de la palabra. Éstas son las puertas de la razón.

Las puertas de lo espiritual

El comportamiento de la vanguardia histórica ante la puerta —es decir, ante ese umbral que cerrar o abrir, ese límite que atravesar o ignorar— había sido el de entender la elección, cualquiera que fuese, como un acto crucial y trágico, resumen de la contraposición entre lo físico y lo metafísico, dos ejes que se cruzan en el centro de la totalidad de las obras de Klee, Kandinsky, Malevič y Mondrian.

Kandinsky, el gran teórico de la abstracción, decidió el cierre del arte al mundo externo, argumentando que la caída de las grandes visiones del mundo, religión, ciencia, moral, no podía provocar sino la clausura del sujeto en sí mismo: «Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra *en sí mismo*»^[210]. Estamos en 191, y el texto en el que aparece tal consideración, por otra parte construida significativamente en torno a una alusión directa a la responsabilidad de Nietzsche en la crisis de la moral convencional, es el famoso ensayo *Sobre lo espiritual en el arte*.

Ya Worringer, en su *Abstracción y naturaleza* (1908), había detectado la opción por la abstracción en el arte, determinada por la pérdida «histórica» del mundo; de hecho, la humanidad se habría alejado del conocimiento íntimo del «mundo externo», que se nos presenta por ello y para siempre como algo ajeno y negado^[211]. Es, por tanto, tomando como base estas premisas, este cerrar la puerta del estudio artístico a la confusión del mundo, como comienza la que podríamos definir como «tragedia espiritual» de la abstracción, de la que dan testimonio Klee, Kandinsky, Malevič y Mondrian. La *idée fixe* de gran parte de la cultura moderna, sobre todo centroeuropea, será, no por casualidad, la obsesionada tentativa de cancelar el mundo externo: «El mundo exterior —sentenciará Kraus en uno de sus más conocidos aforismos— es el síntoma fastidioso de un malestar».

La puerta de la Ley

La puerta juega un papel fundamental en una nutrida serie de obras de literatura negra, en tanto instrumento para aumentar el *suspense* (los pasos detrás de la puerta, el picaporte asido por manos desconocidas en el silencio de la noche, la pérdida de la llave con que abrir la puerta y huir del agresor). Es la absoluta protagonista del llamado misterio de la «habitación cerrada», es decir, la presencia del muerto asesinado dentro de una habitación cerrada desde dentro, que anuncia en la imaginación toda una serie de soluciones: el suicidio que se hace pasar por homicidio, la falsificación del certificado de defunción del personaje, el recurso a técnicas *ilusionistas*, el paso de la llave por debajo de la puerta mediante un hilo que se desliza a través de la cerradura y que permite a aquélla ir a parar dentro de la habitación del delito.

La presencia de la puerta en la literatura clásica exhibe una infinidad de valencias y significados simbólicos. Entre ellos uno, el del cuento de Kafka, *Ante la ley*: un hombre pide que se le permita pasar por la puerta que indica el acceso a la Ley, una puerta siempre abierta, pero custodiada por un ujier^[212]. El ujier, desafiante, le dice que espere y le cuenta que tras esa puerta habrá otras y otras más, con sus respectivos guardianes. El hombre se sienta a esperar; espera años y años. Cuando finalmente se ha hecho viejo, casi paralítico y ya moribundo, se atreve a plantear la fatídica pregunta: ¿si todo el mundo afirma aspirar a la Ley, por qué en todos estos años, nadie ha pedido entrar? «Porque —le responde el ujier, cerrando finalmente la puerta— esta entrada estaba destinada sólo a ti».

En el capítulo noveno de *El proceso*, Kafka comenta esta parábola complicándola aún más: no es el vigilante, fiel a su deber y, por tanto, esclavo de la Ley, quien ha errado en su comportamiento, sino el hombre, el único de los dos protagonistas que es libre, quien sin entender nada insiste en pasar ese umbral que ni siquiera el propio ujier podrá superar jamás. ¿Se puede atravesar la puerta de la Ley? Kafka no da respuesta alguna a esta pregunta, sino reafirmando en todo *El proceso* que la Ley es desconocida, que su puerta está completamente abierta y, precisamente por ello, es infranqueable. «¿Cómo podemos esperar “abrir” —afirma Cacciari, quien, junto a Derrida, como nos lo recuerda Agamben^[213], ha sido uno de los más agudos intérpretes del texto de Kafka — si la puerta ya está abierta?, ¿cómo podemos esperar entrar en lo abierto? En lo abierto se está, las cosas se dan, no se entra... Podemos entrar sólo allí donde podemos abrir. Lo ya abierto nos inmoviliza...»^[214].

Hiperpuertas

En términos simbólico-literarios, la *puerta* asume el significado de límite entre el espacio dentro del cual podemos movernos, comprender y actuar, y la dimensión a la que no podemos acceder, que no podemos comprender y que de un modo u otro nos excluye. Lo que nos excluye es lo desconocido. El acceso a lo desconocido ha sido resuelto literariamente pensando la puerta como un elemento «mágico», aunque sería mejor decir como un objeto «tetradimensional»; esta característica espacio-temporal está presente en un considerable número de obras de literatura fantástica, desde Lewis Carroll a C. S. Lewis, a Robert Heinlen; en general, las «puertas mágicas», como da fe Rudy Rucker, se describen como «túneles a través del hiperespacio» y, para ser más precisos, como «puentes de Einstein-Rosen» o «agujeros de gusano de Schwarzschild»^[215]. Hiperpuertas fantásticas que, como en la novela de Michael Crichton, *Rescate en el tiempo*^[216] (basada parcialmente en datos científicos^[217]), plantean la posibilidad de entrar en universos paralelos, que transcurren con tiempos distintos al nuestro permitiendo el desplazamiento a un punto cualquiera de ese espacio llamado multiverso (la definición de «mundo» según la lógica de la Física Cuántica). Como anunciaba la saga literaria y cinematográfica de *Star Trek*, la ciencia actual permite ya el paso efectivo de un cuerpo a través de la puerta espacio-temporal, incluso si éste está constituido, de momento, sólo por un átomo de carbono-60.

Son innumerables las obras cinematográficas que nos llevan ante una puerta que conjuga la ciencia con la ciencia-ficción, sumergiéndonos en quintas dimensiones. Desde luego, es sobre todo en el cine donde la puerta se presenta en todo su terror y en todo su misterio: los secretos de *Double door*, de Charles Vidor (1934); de *Jane Eyre*, de Robert Stevenson (1944); de *The Shuttered Room*, de David Greene (1966); de *The Hole*, de Nick Hamm (2001); de *The House Next Door*, de Joey Travolta (2002). Infinitas puertas que se abren y se cierran sobre la pantalla, puertas de buhardillas, de sótanos, de estudios, de salas de estar, de habitaciones, de almacenes, de graneros, de establos y, en el mundo urbano, de urbanizaciones, moteles, hoteles con «portero de noche».

The Texas Chain Saw Massacre, de Tobe Hooper (1978), narra las peripecias de un personaje que realmente existió, Ed Gein, de Plainfield (Minnesota), quien ya había inspirado la célebre obra maestra de Hitchcock, *Psicosis*. Se trata de una película que acelerará la evolución del cine *splatter*, al demostrar que ninguna puerta puede protegernos de ese monstruo que vive a nuestro lado o que, con mayor frecuencia, está dentro de nosotros. Como escribe Stephen King, «cuando llegamos a casa y echamos la llave a la cerradura nos gusta pensar que hemos dejado fuera todos los problemas. Pero

no le hemos cerrado la puerta al mundo, nos hemos encerrado con ellos»^[218].

La mirada de Medusa

Una larga serie de puertas se abren una tras otra a lo largo de la historia del arte figurativo moderno. Si la figura de la ventana se explica en el contexto de la infinita variabilidad inmaterial de la mirada, la puerta evoca pasos, pasajes físicos en los que los cuerpos se ven directamente implicados. La puerta pertenece al teatro y a la vida, al espectáculo y a la calle, a la representación y a la realidad, a la historia literaria y, sobre todo, al cine.

Un siglo separa dos obras teatrales emblemáticas: la comedia en un acto de Alfred de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermé* (1845), en la que los dos protagonistas, un conde y una marquesa, entran y salen de la escena con un continuo movimiento de puertas, y el texto teatral *Huis clos*, la *Puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre (1943). La puerta de la que habla Sartre, que encierra a tres personajes, representa el paso del infierno, un infierno especial, el de los muertos vivientes. Ni muertos ni vivos. Sólo que no es necesario franquear la puerta, porque el infierno no está al otro lado, sino a este lado de ella. El castigo infernal es estar aquí, en esta tierra, vivos y muertos al mismo tiempo y por ello condenados a la tortura de vernos los unos a los otros de una manera que queda suspendida entre el ser y el no-ser. Como dice Pier Aldo Rovatti, comentando la particular temática del drama sartriano, «la relación entre yo y el otro no puede sino cristalizarse en una suerte de doblecaptura: la mirada de cada uno es siempre para el otro una mirada de Medusa»^[219].

La puerta habitada

En medio de la puerta un espacio; en efecto, en latín *spatium* significa tanto lugar intermedio como intervalo (el espacio es el tiempo empleado en recorrerlo...): pero si es espacio, ¿cuánto es este espacio? Entre la situación de clausura y la de apertura del sujeto ante una opción aparece, ahí, en toda su evidencia, la posibilidad de una solución, una puerta que pueda ser habitada.

Como hemos dicho, todas las ceremonias relacionadas con los ritos de paso gozan de espacios temporales y simbólicos en el interior de las puertas. El arte, que simboliza en cada obra el paso de lo invisible a lo visible, ha representado de modo concreto la fisicidad de este umbral: así, Tony Cragg, Jannis Kounellis, Carl Andre, Michelangelo Pistoletto, Anish Kapoor, Mario Merz, Studio Azzurro, Maria Nordman utilizan rocas, cristales, haces de leña o televisores para significar que cada lugar que se debe atravesar es un espacio habitado por un símbolo. La obra de arte se configura de este modo situada en el interior de la sección que une y contrapone espacios diferentes. Al hacerlo así se codifica poderosamente moderna, mientras la característica de nuestra época posmoderna es la de fluidificar de manera difuminada todos esos lugares de paso.

Las categorías de la continuidad, de la contigüidad, de la globalidad y de la simultaneidad (en otras palabras, del fin de las otrora firmes relaciones opositivas) han determinado ineluctablemente la desaparición del carácter simbólico del umbral y del límite como figuras trágicas del *aut-aut*, es decir, de la elección. Entonces, ¿cómo se sitúa el arte respecto al paso de los estatutos de certeza a esos otros difuminados de la llamada condición posmoderna? El arte habita la puerta convirtiéndose en representación del tránsito y de la transición; ya no sólo pretende llevar lo invisible a lo visible, sino que intenta conducir lo vivible al trasiego, a la energía de la contaminación, de lo híbrido, de la quimera, de la doble habitabilidad. Nuevos «ismos» se materializan fugazmente dentro de los istmos: ismos como istmos, en cuyos estrechos pasos conceptos y figuras se ven forzados y obligados a pasar, a encontrarse, a fundirse. Ya no más el acento en la crisis, sino en el camino, en el tránsito, en la mutación, en la apremiante metamorfosis, en el paso de una era biológica a otra tecnológica, de un continente a otro. Una era tecnológica en la que la técnica tiene el carácter y la lógica de una simulación cada vez más seductora: hacia la desaparición progresiva de la contraposición entre natural y artificial, entre hombre y máquina, entre real y virtual.

Paso de doble sentido. Doble sentido del pasaje, lugar común a dos caminos que acabarán por entrecruzarse, a chocar y a (con)fundirse en un *is(t)mo* común. Doble sentido de este momento extraordinario: por una parte, un arte que sale de sí mismo, que franquea sus propios géneros y sus propias categorías, reconociendo la imposibilidad de un desarrollo ulterior interno e intentando poner en acción una metamorfosis radical, en sintonía con el crecimiento de la innovación tecnológica y científica; por otra, una tecnología de la comunicación que debe procurar la mejora en la calidad artística de sus «formas» expresivas. Formas que pertenecen a dimensiones, categorías y paradigmas completamente nuevos y que se fundan sobre la simulación más que sobre la representación; sobre la simultaneidad (la misma raíz, *simul-*, que simular) más que sobre el tiempo; más sobre el clon y lo híbrido que sobre el «punto de vista»; más sobre lo digital y ya no sobre lo analógico; más sobre la panopticidad de la televisión y ya no sobre la linealidad de la escritura. La dramática elección sólo puede resolverse mediante la asunción de una *Weltanschauung* posmoderna: podemos, como la *Porte* duchampiana, intentar no ser definibles desde un punto de vista lógico, estar al mismo tiempo dentro y fuera del mundo mediante nuestra doble naturaleza, biológica y electrónica, desarrollando al máximo nuestra dimensión rizomática.

La cuestión del carácter moral y político, más que fundamentalmente estético, de la relación del arte con el mundo externo continua planteándose aún hoy en las declaraciones de intenciones de algunas muestras ya citadas, como *Documenta* de Kassel (Poetics/Politics, de 1997) o la Bienal de Venecia (*Less Aesthetics, More Ethics*, Bienal de Arquitectura, 2000), revelando, a pesar de todo, toda una serie de contradicciones y paradojas. De hecho, el tema propuesto por la última *Documenta* puede entenderse como la petición de un desplazamiento del arte hacia territorios heterogéneos, «politécnicos» y «polisémicos» de la política: ¿es aún posible crear poéticas absolutas, capaces de discutir políticas que tienen ya dimensiones inasibles, transnacionales y mundiales? En Venecia, Fuskas, director de aquella particular edición de la *Biennale*, se preguntaba si sería aún posible salir de un concepto de esteticidad ligado todavía a una creatividad que no quiere asumir el riesgo y la responsabilidad de pensar la obra en relación con el mundo. El desafío es casi insuperable. Ninguna ética es ya posible dentro de un proyecto capitalista, el cual no puede evitar tener como objetivo prioritario el de hacer de modo que se acreciente y recapitalice su propio beneficio. Estamos aquí ante la figura trágica de la técnica, a la que el capitalismo, incapaz de asumir ninguna actitud ética, ha confiado la tarea de salvar el mundo, condición esencial para su propia supervivencia^[220].

Puertas triunfales

Al disminuir para el sujeto contemporáneo la capacidad de elegir de manera autónoma y de decidir la forma de su propia libertad, cada figura simbólica que represente el concepto de elección no puede acabar de otro modo que no sea desapareciendo. La figura de la puerta se desvanece en el paso de la condición moderna a la posmoderna^[221]. La puerta posmoderna ya no constituye ningún drama, indecisión, obsesión y miedo, sino que es habitada ella misma; la misma estética se manifiesta frente, detrás y dentro de la puerta.

¡El *Grand Arche*! El gran arco construido por Von Spreckelsen en París en el centro del barrio de La Défense (1988) como clausura/apertura final del rectilíneo paseo triunfal (Plaza de la Concordia, Avenida de los Campos Elíseos, Arco del Triunfo, Avenida de la *Grand Armée*, Puerta Maillot, Avenida Charles de Gaulle, Puente de Neuilly) cierra todos los «triumfos»: más allá de la *puerta* está el gran cementerio de Fauvelles. El arco se ha hecho túnel, paso y además perfecta habitación entre la vida y la muerte, consideradas ambas como dos formas extremas de la apariencia. Al mismo tiempo, su desmesura convierte la arquitectura en escultura, en instalación «abierta», ¡al abierto! Si su inspiración deriva de la «minimalidad minimalista» de los cubos o del túnel de Morris, de Judd o de Anthony Smith (particularmente de *Playground*, 1966), su efecto es el exceso, lo fuera de toda medida: sólo desde el obelisco de la Plaza de la Concordia reaparece modulado. Su categoría estética toma sentido con la distancia: bajo el gigantesco trilítico, su exceso es, al contrario, inequívocamente artístico (como todos los demás casos de arquitectura-monstruo, el Guggenheim de Gehry en primer lugar), habiendo sometido la forma a la técnica. El «gran vacío» pertenece al arte; el túnel, el istmo, a la estética posmoderna del tránsito. Verdaderamente una cuestión histórica, como sostiene también Perniola, al revelarse la esencia de la técnica precisamente como *Gestell*, como tránsito^[222].

En el tránsito la puerta ya no tiene razón de ser. ¡La puerta sin puerta!^[223] Hay algo de budista en esta condición de transitoriedad. De paso continuo e ininterrumpido de una condición a otra, de un estado a otro, de un concepto a otro, en la «crisis de la modernidad», la posmodernidad, caracterizada sobre todo por su carácter informático y telemático, constituye una dimensión en continuo cambio, dominado por el incesante trasiego de datos (una dimensión fundada sobre datos en perenne tránsito, inmediatamente falsificados y, por lo tanto, sometidos a la ley de la innovación continua). Quizá se podría evitar la entrada con un movimiento decididamente conjurador y pasar no por la puerta, sino a través de sus estípites en columna, que se

abren girando sobre sí mismos, como hace Jean Nouvel en la fachada de la restaurada *Opera* de Lyon, una de tantas obras maestras de la arquitectura transparente contemporánea. Como ya había intuido proféticamente Benjamin en 1929:

[...] para este siglo está escrito que le ha llegado la hora a la vivienda en el sentido antiguo en el que, sobre todo, primaba ocultarse. Giedion, Mendelssohn, Corbusier hacen de la morada de los hombres un lugar de *tránsito* de todas la fuerzas y ondas imaginables de luz y aire. Lo que viene está marcado por el símbolo de la transparencia^[224].

La House VI

Ésta es la pregunta que la arquitectura debe plantearse: ¿Cómo concebir una arquitectura no necesariamente habitable? O, al contrario, ¿cómo pensarla como «pura virtualidad», ese «presente ausente del mundo físico», como la definiera Peter Eisenman?

La *House VI* (Cornwall, Connecticut, 1972-75) de Eisenman es un extraordinario ejemplo de respuesta a ese desafío. Eisenman proyecta una casa cúbica, articulada en submódulos también cúbicos, que tiene toda la apariencia de ser respetuosa en lo funcional con el arquetipo neoplasticista (Rietveld), si no fuera porque es prácticamente inhabitable. En el centro del comedor se levanta una pilastra; una escalera está colocada del revés, intransitable. Eisenman divide la cama de matrimonio en dos para evidenciar un corte en el pavimento, el cual prosigue hasta el techo, realizando la operación inversa respecto a la ideada por Thomas Jefferson^[225], quien, como Duchamp, había unido con una solución dos ambientes diferentes. Si Duchamp hace «hiperfuncionar» dos espacios con un solo golpe de hoja de puerta, Jefferson, a la hora de construir su casa en Monticello (edificada entre 1768 y 1809), ocupa al mismo tiempo una parte de la habitación y una parte del estudio mediante una cama que atraviesa el umbral de las dos estancias (fig. 7). La cama de Jefferson se presenta como un puente interpuesto entre el estudio y la habitación de descanso: una presencia paradójica que confía la casa entera al desafío interpretativo.

Eisenman sostiene, como motivo de su elección, que «la habitabilidad es para el espacio lo que la representación es para un cuadro». Sólo acatando esta premisa una casa puede responder al requisito de no ser una casa. La cama, tradicionalmente oculta a la vista de los huéspedes, queda totalmente expuesta gracias a la cruel y misógina solución ejecutada por Eisenman, como una monstruosidad familiar que no puede esconderse: un objeto que no permite en absoluto el reposo.

A fin de cuentas, la puerta decide a qué estética quiere pertenecer: a la estética del vacío o a la estética de lo lleno. ¿Pertenece a la lógica que hace del vacío, tanto en Oriente como en parte del arte occidental, una «figura», o bien pertenece a la clausura, a la opacidad y a la intransigencia de la ideología de la vida metropolitana, condenada a su blindaje? La única arquitectura que no prevé puertas de acceso es ese fantasmagórico perfilado de casa que supone la *Franklin Court* de Robert Venturi, sin paredes, techo ni suelo. ¿Pero eso es una casa? Por otra parte, ninguna puerta, por blindada que lo esté, puede obstaculizar la entrada del hombre invisible, que hoy en día ya no es un personaje de ciencia-ficción resultado de algún horrible experimento químico-físico, sino verdadera presencia ontológica metafísico-electrónica.

Y es que el habitar posmoderno no contempla como característica esencial la espacialidad de volúmenes y ambientes, sino localizaciones temporales con modificaciones continuamente variables. El vivir mismo, ahora en las redes telemáticas, no es nada más que un nuevo habitar. La ventana del monitor (inesperada la acepción que adquiere la palabra «monito»^[*] se convierte en puerta, pasaje hacia la fisicidad virtual del cuerpo, «oxímoron videodrómico»^[226]. Si no se entiende esto, nuestra época se hace verdaderamente *invivable*. Lo que está en cuestión no es tanto la fórmula técnica de este habitar, por otra parte definitivamente individual y subjetiva (por primera vez viajes y estancias pueden ser llevados a cabo sólo por un individuo cada vez), como la definición filosófica de este paso irreversible hacia la técnica.

Trans-trance

La consecuencia es arquitectura virtual, «máquina abstracta». Verdadera *trans/trance*: *trans*-arquitectura y *trance* espacio-temporal, suspensión agravitatoria en la transparencia y, por tanto, superación de todo tipo de límite. Practicar esa arquitectura sin puertas es como «fabricar un cuerpo sin órganos». Un cuerpo cuya multiplicidad lo vacía desde dentro hacia un exterior que lo va a volver a llenar, reemplazándolo de infinitos modos: continuas transformaciones, mutaciones y metamorfosis del sujeto, cuya última representación es la que ofrece la técnica en su modalidad arquitectónica. En ella es posible reencontrar todas las características del sujeto posmoderno.

Si para las vanguardias modernas, como hemos dicho, el problema fundamental era el de la relación entre cuerpo y espíritu, entre materia y abstracción, entre física y metafísica, el arte y la cultura de nuestros días están caracterizados, en cambio, por la problemática generada por la relación entre cuerpo y mente, entre inteligencia natural e inteligencia artificial, entre atomicidad y «biticidad». Si lo *spiritual* había constituido la referencia metafísica casi permanente de la modernidad, la posmodernidad está marcada por una cultura esencialmente informática y telemática, basada en la utilización de *soft*, es decir, de programas de cálculo. *Soft* se contrapone, por tanto, a *spiritual*, aunque ambas pertenezcan a una dimensión situada más allá de la física. Dos metafísicas, una frente a otra: la metafísica de lo espiritual como dimensión del mundo teológicamente entendido, la metafísica del *soft* como dimensión de lo puramente inteligible, de lo completamente técnico y de lo realizado matemáticamente.

Puertas horizontales

En el cambio radical acontecido en nuestra época, en la que ya no existe pasado ni futuro, ni lejos ni cerca, en la que todo va del sí al sí mismo, como destaca Perniola en *Transiti*, en la que todo aparece terriblemente (técnicamente) presente y cada lugar vale lo mismo (ni patrias ni utopías), la puerta a través de la cual la modernidad permitía el paso de un tiempo a otro, de un lugar a otro, se ha «desmesurado» hasta hacerse ininteligible, negando cualquier posible expectativa.

Sea cual sea el movimiento que hagamos, estaremos siempre obligados por el tiempo a verlo y a vivirlo todo simultáneamente, inmóviles en este pasaje sin dirección y, sobre todo, sin fin (sin fines y sin meta). Si todo es simultáneo, ninguna diferencia semántica puede ya operar entre lo que está aquí y lo que está allá, entre lo que ha sucedido y lo que puede suceder. Todo está presente en el presente, todo es (un) precipitado en el presente, que simula técnicamente todos los tiempos, así como un lugar simula todos los lugares. La puerta de lo simultáneo no puede abrirse ni cerrarse, su hoja está al mismo tiempo aquí y allá, *entre*. Así es: trans-arquitectura, trans-cultura, trans-estética. Tres dimensiones en las que lo virtual se realiza perfectamente («la polaridad *virtual-actual* implica nuestra misma existencia»^[227]), haciendo que acontezcan todas las posibilidades en un presente inmediato: es la imposibilidad radical de considerar el futuro y el pasado como centro de la experiencia contemporánea^[228].

No creamos que este «presente inmediato», este «simultaneismo» de eventos y fenómenos, es sólo un efecto digital; se trata de una experiencia que se puede realizar materialmente cada vez que decidamos abrir las puertas horizontales y querer descender a las profundidades de lo real. Las puertas horizontales son las que permiten el acceso a la otra ciudad, la subterránea, especular y de signo opuesto a la que momentáneamente emerge a la luz del sol. La ciudad de las tinieblas eternas (de origen lovecraftiano^[229], de paranoia ballardiana^[230]), en la que el tiempo, no pautado por ninguna de las actividades humanas que lo han inventado y adoptado, se ha detenido para todos los que allí habitan.

Nueva York, por ejemplo. Manhattan, siendo más precisos. Habitados a descifrar la gran «isla» desde lo alto del Empire, del Seagram, del Chrysler o, en otro tiempo, de las Torres Gemelas, no pensamos nunca en su parte invisible y subterránea, cuyos pasajes y puertas están constituidos por alcantarillas, rejas, sumideros. Hay un Manhattan inferior oficialmente visitable y transitable, al que se accede a través de la Grand Central Terminal y la Port Authority Bus Terminal; pero hay otro aún más

subterráneo, constituido por niveles múltiples, situados bajo la más profunda de las numerosas redes del metro.

Una ciudad del abismo, que comienza cincuenta metros por debajo de las últimas vías, un primer nivel de galerías de circunvalación y de paso para eventuales intervenciones, un segundo obstáculo de tuberías y túneles, un tercero, que es el de las cloacas, en muchos lugares inalcanzables, profundísimas, abandonadas desde hace décadas por los servicios de mantenimiento. A estos niveles del subsuelo se ha ido a vivir un número incalculable de personas, niños incluidos (en el primer nivel viven inasibles fantasmas del crimen). Este infierno siempre ardiente, húmedo, vibrante, es a pesar de todo un refugio para resguardarse del frío, de la intemperie, de las agresiones. Cuando cae la noche sobre la metrópolis, se abren a ras de calle algunas de esas puertas horizontales, poniendo en contacto (aunque sea momentáneo) a esos infinitos niveles sociales que constituyen la auténtica simultaneidad antropológica de la humanidad.

Blindajes

A las puertas que separan el infierno subterráneo de la luminosidad de la ciudad les sirven de complemento esas otras, bien blindadas, que dividen el exterior y el interior de las casas, de las oficinas, de los lugares de comercio y negocio, de los bancos, de los lugares de diversión: todo se cierra, se protege, se fortifica. Si la metrópolis está en agonía, su supervivencia momentánea proviene de una estrategia diversificada de militarización progresiva, muy frecuentemente invisible, pero eficiente, tal y como lo anticipara William Gibson en *Neuromancer* y otros cuentos. De hecho, las puertas de la ciudad, antiguamente físicas (las murallas) y hoy sociales, no han sido construidas para defenderla de predadores externos, sino, por el contrario, para impedir a sus habitantes que huyan y la abandonen a su destino carcelario y castrense (John Carpenter, *Escape from L.A.*, 1996).

Según el juicio popular, quienes llevan a cabo los crímenes son siempre los otros, los ajenos, los distintos, los externos: esta solución interpretativa interrumpe para siempre toda posible comprensión de la atroz catástrofe planetaria de la que cada uno somos corresponsables. Inútilmente, la sociología, incluso en el más agudo de sus análisis antropológicos, explica lo que está sucediendo con el dominio de la técnica, obligada por el capitalismo a globalizar sus productos, sus dinámicas y sus modelos, difundiendo una estética universal, la cual permite que cada mercancía sea perfectamente adecuada a cualquier lugar del planeta y cualquier ser vivo.

La vida de los grupos de poder se concentra en el núcleo fortificado de la ciudad, allí donde los adictos a la seguridad pueden, con sólo apretar un botón, cerrar todos los accesos a áreas completas, a edificios enteros de apartamentos o de uso comercial, gracias a la información transmitida por videocámaras repartidas por puntos neurálgicos (en particular las aceras, ya que el peatón es considerado un residuo tribal). Las puertas se abren y se cierran, por el momento, todavía gracias al control de un ojo humano; mañana se moverán sólo tras haber examinado ellas mismas el ojo humano, cara a cara frente al umbral electrónico.

Algunas puertas se cierran y otras se abren al mismo tiempo: se cierran a la solución de los fundamentales y universales problemas raciales, étnicos, económicos y productivos, religiosos, políticos; mientras otras se abren a la omnipresencia de la técnica, al proyecto de globalización, al crecimiento de los poderes políticos y financieros, a la homologación de ideas, de productos, de comunicación publicitaria, a la definitiva creación de un sistema planetario de control electrónico, a la información en red, a la satelitización de la televisión, a la destrucción de toda disidencia crítica residual. Estas líneas de tendencia franquean todas las barreras, sin conocer límites ni

obstáculos de ningún género y consiguiendo incluso superar, a nivel planetario, cualquier realidad política en nombre de una muy superior exigencia del mercado (global).

Cualquier portal *web* es hoy testimonio del final, por vez primera, de una cultura estética ligada a un país, a una patria, a un lugar, y por ello a un estilo, a una poética, a un movimiento. Ningún arte, del mismo modo que ningún dios, puede ya explicarse en el marco de una percepción del mundo en su totalidad (¿el arte de quién, el dios de quién?) y en el de su transformación irreversible en una desmesurada autorreproducción técnica. A este lado y al otro de la puerta, la misma situación y la misma continuidad: una dimensión global simultánea, hecha posible por una misma atmósfera de intenciones.



Fig. 1. Seaside, Florida, foto Steven Brooke, 2003.



Fig. 2. Maurizio Cattelan, *Him*, 2001, col. F. Pinault, part. (Foto del autor).



Fig. 3. Alberto Savinio, *Monumento marino ai miei genitori*, 1950, col. V. Lanteri Stame, Bologna.



Fig. 4. Gerhard Richter y Konrad Lueg, *Leben mit Pop: Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 1963.



Fig. 5. Marcel Duchamp, *Porte:
11, rue Larrey*, 1927.

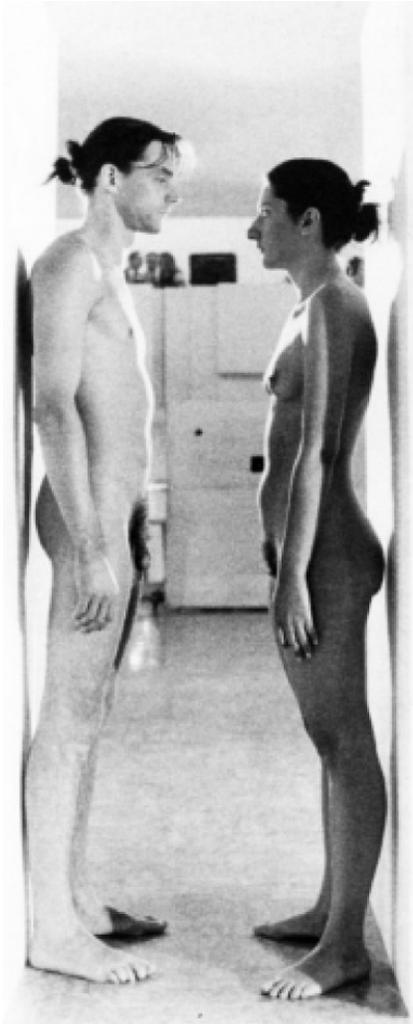


Fig. 6. Marina Abramovic y Ulay, *Imponderabilia*. Imagen de la *performance* de junio de 1977 en la Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna.



Fig. 7. Thomas Jefferson, interior de la casa de Jefferson en Monticello, Virginia, 1768-1809.

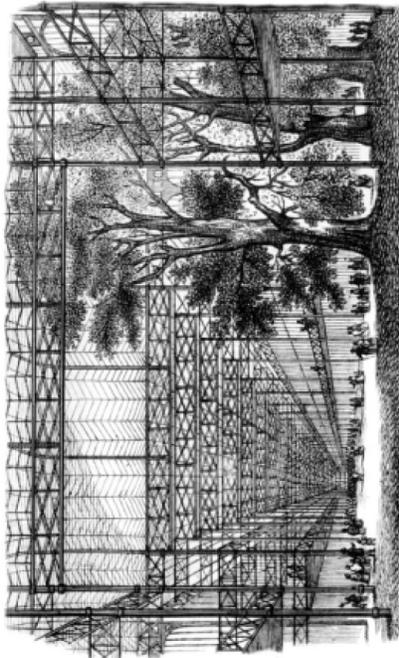


Fig. 8. Joseph Paxton, Crystal Palace, Londra, 1851.



Fig. 9. Twin Towers,
Observation Deck, 1989 (foto
del autor).

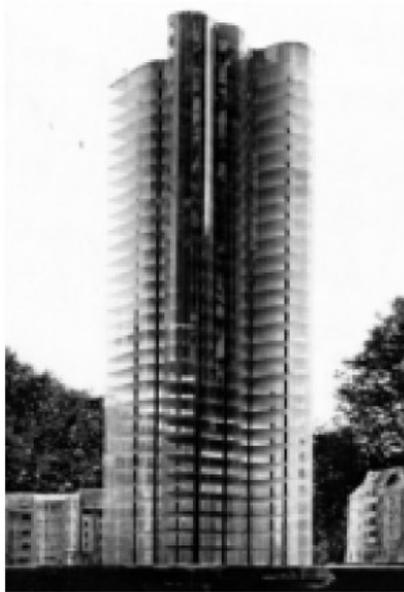


Fig. 10. Ludwig Mies van der
Rohe, Hochhaus. Proyecto de
rascacielos en vidrio en la
Friedrichstrasse, Berlino, 1919.

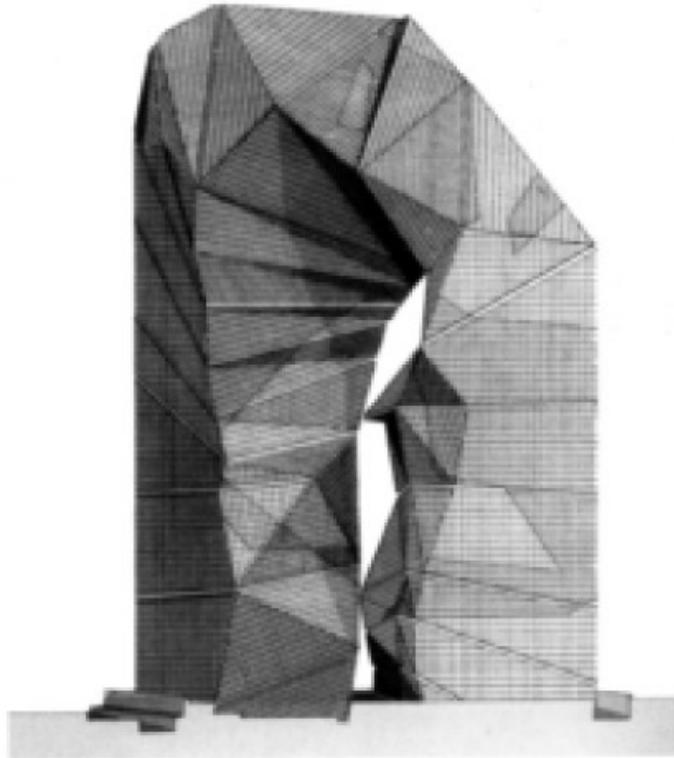


Fig. 11. Peter Eisenman, Max Reinhardt House.
Proyecto de rascacielos entre la Friedrichstrasse y
Unter den Linden, Berlino, 1992.



Fig. 12. Atelier van Liedhout, *Ball*, 1996.

IV

La ventana

La ventana, el ojo y la luz

La atribución de un significado conceptual y espiritual a la figura de la ventana, presente en infinidad de cuadros del arte moderno, puede remontarse al Renacimiento, es decir, cuando comienzan a aparecer representaciones conscientes de un interior (el estudio de un pensador, la celda del monje, o un sencillo ambiente de la vida cotidiana), en las que la contraposición simbólica con lo exterior resulta significativa. El interior y el exterior se relacionan a través de puertas y ventanas, pero no sólo son estas últimas las que introducen luz en el estudio, la celda o en el pequeño salón. Lo que está a la luz del día se precipita en su contraparte, la oscuridad del espacio interior: cada ventana se convierte en pantalla entre dos espectáculos opuestos, el de la cámara oscura, en cuyo interior se recorta «técnicamente» todo fenómeno percibido, y el del *plein air*, en el que cada tentativa de representar la luz naufraga siempre en la tragedia —antes pictórica (el drama impresionista por excelencia) y ahora simuladora (cada mejora «técnica» hace virtual lo real)— del color.

La ventana pone en relación y en contraste dos espacios y dos tiempos, el espacio y el tiempo que caracterizan la tonalidad siempre irisada de la atmósfera y el espacio y el tiempo perteneciente al clima artificial e inmutable de lo interior: por una parte, la luz fenoménica, variable y cambiante; por otra, la luz inmóvil y constante de la mesa de dibujo o cualquier otro sistema técnico de representación. El reflejo de la ventana que aparece en el ojo de la liebre, animal salvaje por excelencia, en el célebre cuadro de Durero^[231], es síntoma de la conciencia ya renacentista del primado del artificio y del experimentalismo del arte, que transfiere e inmoviliza en el espacio del *atelier* el dinamismo de lo natural, que de otra manera resultaría imposible de representar.

En la densidad metafórica de la ventana se da un enfrentamiento entre interno y externo, pero también entre lo que es exterior y lo que es interior, entre la realidad del mundo y nuestra interpretación. Todo se pone en juego en este diafragma, en esta pantalla ideal, que une al tiempo que contrapone. La propia percepción óptica reproduce esta paradoja, pasando a través de esa parte del ojo que es la pupila, diminutivo de *pupula*, palabra latina a su vez diminutivo de *pupa* (muñeca, monigote). La pupila está unida a la imagen de la muñeca y del monigote porque estamos

condenados a ver en ella la pequeña imagen que ahí se refleja: nosotros mismos. Es el ojo del otro lo que nos permite comprender hasta qué punto nosotros somos, en realidad, no más que monigotes. Ya Sócrates, comentando la inscripción que dominaba el arquitrabe del templo de Apolo en Delfos, «conócete a ti mismo», aclaraba que la interpretación de este enigmático texto sólo podía explicarse en relación con la vista. El «conócete a ti mismo», afirmaba Sócrates, está relacionado con la visión, desde el momento en que yo me veo a mí mismo en tu pupila, reflejándome en ti. Tú posees mi imagen, que a su vez te contiene a ti, que miras en ella, la cual me contiene a mí, que me reflejo en ella. *Feed back* visual sin fin, hasta conseguir penetrar en el secreto atómico del ver, en el punto secreto en el que ver se hace materia. ¿Hasta qué punto puedo penetrar en *mi* imagen, reflejada en *tu* pupila, sin captar la sustancia material que es fundamento de esta inmaterialidad?, ¿de qué modo, y hasta qué límite, conseguimos penetrar en el secreto atómico del ver, en cuanto hecho físico? Toda una «especulación sobre el ver», ese momento en que, a través del estudio profundo de las leyes de la visión, intentamos encontrar el eslabón perdido que une la luz con las neuronas.

Pero para conseguir descubrir o redescubrir la materia del ver debemos procurar excluir el acto de la visión, porque la verdadera materia no está a éste lado del ver, sino al otro lado del mismo, más allá de su aspecto fisiológico. Aquí, donde la ciencia momentáneamente se detiene, se abre el espacio de la provocación poética: donde el pensamiento positivista naufraga por insuficiencia de pruebas, comienza el pensamiento chamánico de la trascendencia y la reflexión. La reflexión permite escrutar más allá de ese umbral que constituye el ver, poniendo de relieve algo que está poéticamente más allá del ver mismo: la región de lo enigmático. De hecho, reflexionar significa ejercitarse, tanto física como intelectualmente, para intentar concentrar la atención en uno mismo, antes del ver y prescindiendo de ello: ¡un ver sin vista!

La ventana, el ojo y la luz han constituido durante mucho tiempo metáforas concatenadas, inherentes a la visión más que a la posesión, a la metafísica más que a la materia, al espíritu más que al cuerpo. En su étimo luminoso^[232], la ventana se abre para anunciar los fenómenos que acaecen con la luz (fenómeno es lo que aparece con la luz del día^[233]), pero inmediatamente se oscurece ante la enorme dificultad que supone describir y representar lo que está a la luz del día en la era de la técnica. ¿De qué puede ser fenómeno eso que la «ventana espiritual de los ojos» ve, mira, percibe «en un mundo totalmente concebido como imagen»?^[234] En la era de la técnica (de esta técnica) se hace imposible reabrir la cuestión teológica de la luz, es decir, continuar preguntándonos si la visión del mundo es aún estática^[235] y, por tanto, si lo que ilumina la luz es el perdurar de la manifestación de una idea de lo divino.

No obstante, es imposible ignorar la relevancia de este elemento, en cualquier caso simbólico, ni siquiera en una era desilusionada como la nuestra, cuyo desencanto viene provocado por la pérdida definitiva de lo oscuro, de lo opaco y, por lo tanto, del misterio, a causa —como adecuadamente afirma Baudrillard— de la difusión de una estética caracterizada por la total transparencia. La época posmoderna sufre de una pérdida de la sombra y de la noche a causa de la constante iluminación del mundo, una iluminación provocada por el *set* de una aceleración continua, que transforma incluso el más lejano rincón de tierra en espectáculo mediático, capturándolo en el interior del *frame* televisivo; frente a este espectáculo nunca conseguimos guardar las distancias, ni retirarnos a un lugar protegido, a un interior, desde cuya ventana se pueda ser testigo de la irreversible mutación del mundo que la técnica ha producido.

Fresh Widow

En la modernidad, la figura de la ventana pone en relación una serie innumerable de parejas dialécticas: lo externo con lo interno, lo exterior con lo interior, lo artificial con lo natural, el mundo con su representación. De modo particular, este umbral fatídico parece distinguir un mundo estético, dominado por la luz y la transparencia, de la dimensión propia del arte, caracterizada por todo lo que se sitúa en el polo opuesto a la luz: lo resistente, lo opaco, lo oscuro. «El negro como color de fondo» es —no por casualidad— la fórmula adoptada por Adorno para definir el carácter peculiar de la vanguardia moderna, a la que se le atribuye no sólo la negación progresiva del mundo, sino sobre todo una finalidad deformadora de lo real, puesto «en buena forma» por la estética, o sea, por esa dimensión de la experiencia creativa que modela un mundo de significantes sin significados. La demostración más efectiva de esta tesis puede ser la que nos proporciona Duchamp en una de sus obras: *Fresh Widow*^[236] (el juego lingüístico entre *widow* y *window* convierte a una ventana en una viuda descarada), una miniatura de ventana cuyos cristales han sido sustituidos por otros tantos trozos de cuero negro, que brillan cada mañana. Esta obra puede entenderse como icono emblemático de un arte que ha decidido encerrarse en sí mismo, en busca de sus reflejos internos (conceptuales), dejando para el mundo sus explícitas transparencias. A no demasiada distancia en el tiempo de la obra «negativa» de Duchamp nos encontramos con otra famosa ventana negra de la vanguardia histórica, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1910) de Malevič, cuadrado místico que vacía en la total absorción de la luz el brillo dorado del icono bizantino. Tanto en un caso como en el otro no hay nada que decir sobre la cosas, nada que mirar en el mundo, excepto la imagen, proyectada en el interior del estudio artístico, de la negación del mundo mismo. Tampoco medio siglo después: incluso el marco blanco, que en cierto modo relativizaba la tan abisal insondabilidad del icono maleviciano, desaparecerá con la destrucción definitiva de todo dique (borde, confin, marco) ante el desbordamiento de la oleada negra, «omnívora», de la pintura de Ad Reinhardt^[237].

En el marco del conflicto cada vez más radical que, dentro de la evolución del arte moderno hacia el arte posmoderno, se manifiesta entre un arte que pretende expresar una voluntad de resistencia crítica a la disolución del sentido del mundo, y una estética, que afirma la manifestación de la completa transparencia del mundo, la ventana se transforma de objeto *a través del cual* ver (Friedrich es quizá el pintor que mejor ha entendido, de un modo romántico, su función sublime) en *objeto del ver* (la ventana puede cegarnos por exceso de luz: los cristales amarillo-oro y verde de la habitación en Arles, pintada por Van Gogh en 1888) y, finalmente, en *objeto que ve* (el implacable

ojo de la *web cam*). Si veo la ventana no veo lo que está más allá de ella: es una cuestión de relieve (de puesta en relieve) y de ondas (ondas de reflejo). Si veo la ventana veo el umbral, el obstáculo, la frontera; si sobrepaso el cristal con la mirada, veo la transparencia, veo el mundo que se ofrece sin límites, sin opacidad, sin protección. Si veo la ventana concibo entonces el mundo de manera moderna: lo veo como contenido en el interior de un marco que lo hace decible y representable. El mundo se conforma a la pantalla.

La ventana inmoviliza la visión, deteniendo la dialéctica sostenida por el tiempo y el espacio en una tensión plena de consecuencias: el cine nace precisamente de esta inmovilización momentánea de la percepción, que causa una persistencia retínica (los aparatos predecesores del cinematógrafo, el fenaquitoscopio de Plateau, el zootropio de Strampfer o el taumatropio de París descubrieron su secreto). Todo lo que se nos presenta se fija por un instante en la ventana de lo real. Ver presupone un órgano de sentido, un ojo, lo que antiguamente era entendido como la ventana del alma. En el interior del ojo está la retina, la estructura neuronal sobre la que se fijan las imágenes captadas, una especie de red que contiene los miles de hilos policromos de una realidad la cual, con la ayuda de una retícula (lámina constituida por dos cristales ópticos en los que se verifica la descomposición en claroscuros de una imagen que será reproducida analógicamente), conduce lo real a su representación ideal: la pura contraposición ideal de luces y sombras. Pero la verdad se nos da en una bajísima definición. Para ver mejor necesitamos instrumentos que amplifiquen la visión, desde la lente al catalejo; y para representar lo que hemos visto necesitamos otros instrumentos, transferidores tecnológicos adecuados, desde el lápiz a las máquinas electrónicas. No obstante, cada lente (gafas, catalejo, binocular, microscopio) focaliza: un artilugio que separa, limita, elide y parcializa.

Son el arte figurativo, en primer lugar, y después el cine, ya desde sus orígenes, los que hacen plausiblemente falsificable el mundo mediante su ventana modeladora, su *encuadre* (la ventana «figurativa» constituye el diafragma de paso y de convergencia de las líneas de perspectiva de la percepción, las cuales permiten proyectar el paso al interior del *atelier*, siguiendo esa invención tecnológica y presimuladora de la realidad que Brunelleschi, Alberti y Durero fueron los primeros en experimentar). El arte utiliza el encuadre como un espacio dentro del cual puede tener lugar el enigma de la representación. La perspectiva no es, lo sabemos, sino una forma simbólica. Paradojas de la ventana: ella, que se abre a la luz, resulta ser el instrumento elegido por la vanguardia para pasar del estado retínico y óptico del arte a la dimensión conceptual de la idea. Una suerte de afirmación platónica, ya que sólo en el pensamiento de la obra puede esconderse su visibilidad. Una de las obras fundamentales del arte moderno, *La*

mariée mise a nu par ses célibataires, même (1915-23) de Duchamp, conocida también como *Grand Verre*, constituye una ventana «definitiva» al vacío: un doble cristal, o, mejor dicho, un «cristal-cámara», dentro del que la esposa es dejada al desnudo por los solteros. Mediante esta cámara-ventana Duchamp pretende llevar a cabo «la idea de una proyección, de una cuarta dimensión invisible, de un algo que no se puede percibir con los ojos»^[238].

La vanguardia comienza siempre con el cuestionamiento, con la crisis de la visión común: el acto oscurecedor de Duchamp negará siempre este ver; un Duchamp que, ya desde las obras que realiza en la primera década del siglo, sentencia el fin de la época retórica del arte. Al ojo ya no le queda sino su obsesión telescópica, aplicada al hueco de la cerradura, lente que penetra en el interior de un espacio ciertamente hueco y secreto; dos pequeños agujeros a la altura del ojo permiten al espectador distinguir a la mujer desnuda de *Étant donnés*. Al esconder el cuerpo, la obra de Duchamp lleva hasta la exasperación el límite de la percepción para calmar la pulsión del *voyeur*, coleccionista onanista de detalles escondidos. El *voyeur* convierte su existencia en la fisura de un ojo, en un paso mínimo de luz que le permite conjugar lo exterior, mundo codiciado y que no puede ser experimentado, con lo interior, espasmo de un deseo voluntaria y eternamente nunca apagado. La concupiscencia es la lente que altera, deforma y ritualiza la banalidad de un cuerpo, transformando su carne, sus miembros, sus articulaciones y pliegues en universos que explorar: ya no hay propiedad privada del cuerpo y los sentimientos, todo se ve expropiado por el acto ferozmente caníbal del ojo. De ello se apodera el cine, la máquina-ventana que encandila los ojos con la oscuridad del placer y del deseo. Las ventanas dejan de ser inocentes: la mirada sobre el patio, metáfora del deseo de descubrir los secretos de la vida de los demás, revela no sólo las dinámicas externas, mortales también, de la vida mundana, sino sobre todo la inmovilidad onanista y suicida del *voyeur* (de hecho, Hitchcock entiende *La ventana indiscreta*, la «ventana sobre el patio», como una paradoja claustrofóbica^[239]).

La pantalla

La ventana se abre hoy a la «metafísica del *soft*»: vamos más allá de lo material para llegar a la nueva e inesperada dimensión del pensamiento propia de la inteligencia artificial. La publicidad de *Windows 95*, cuando acababa de ser lanzado al mercado, presentaba la ventana como la metáfora dominante entre las distintas interfaces del ordenador: paso hacia otro mundo a través de la referencia a un arquetipo simbólico del arte, ese umbral de la mirada que da testimonio de la diferencia y la distancia entre lo interior y lo exterior. Por vez primera, profundidad y superficie comenzaron a coincidir, algo de lo que la estética de los medios de comunicación no pudo dejar de tomar nota. En el paso de la modernidad a la posmodernidad se verifica una intensificación progresiva de la información y una debilitación progresiva de la mirada: del ojo a la caverna, al cuadro, a la pantalla cinematográfica, al televisor, al monitor, al satélite; hasta la fatal inmersión del sujeto en el interior de la propia imagen, en el interior de una ventana virtual: no estamos ante una superación fantástica, sino ante la ontología digital, en perfecta convivencia con la metafísica de la simulación.

La ventana, para la modernidad figura simbólica y paradigmática del umbral y del límite y para la posmodernidad interfaz dotada de autonomía, nos conduce desde la cultura de la representación, del proyecto, de la distancia, de lo visible a la cultura de la simulación, de la casualidad, de la participación, de lo compartible. De *window* a *Windows*: basta sólo con seguir su evolución tecnológica; un recorrido que lleva de lo interno (de lo interior) a lo externo (a lo exterior), de la reflexión al espectáculo, del arte a la estética difusa. Un camino sintomático hacia la sobrexposición de lo real^[240].

La cuestión se complica después, si reflexionamos sobre lo que en el mundo digital entendemos por exterior-externo: pasos hacia la pérdida definitiva de todo lo que definíamos como dimensión, por así decirlo, espiritual de lo interior; pero que lo exterior-externo ya no corresponda a nuestros criterios diferenciadores habituales da lugar a consideraciones completamente inéditas. Y es que esta mirada hacia lo externo deja de existir, desde el momento en que ese externo se sitúa ya totalmente en el interior de los programas del ordenador como un archivo casi infinito de datos-imágenes: toda la red, más allá de las específicas organizaciones de *data base*, constituye una única y desmesurada *library* a la que dirigirse, encontrando en ella, ya confeccionadas, las imágenes (y, en general, los datos) que cabe componer, modificar o copiar.

De modo que la cuestión del ver se complica ante la confrontación entre la realidad atómica, física, material y la realidad simuladora, digital, inmaterial; una realidad, esta última, que nos ha hecho atravesar la ventana perceptiva para ofrecernos un viaje de inmersión, incluso sensorial, al interior de un mundo que carece de luz física alguna.

En la experiencia simuladora digital, donde las categorías distintivas fundamentales de la representación ya no pertenecen a la dimensión espacio-temporal, toda frontera, todo límite entre real y posible, ha desaparecido: nada puede ahora ser ubicado en la cotidianidad de lo real. La ventana electrónica se abre infinita a la lógica del cálculo y a la red planetaria de la información («en un mundo digital el medio no es el mensaje, sino una encarnación de éste»^[241]), perdiendo su conformación material y física. La ventana electrónica se configura como una interfaz cultural que pone en evidencia la coincidencia entre representación y control: entre la imagen de la pantalla como profundidad (ilusión de espacio) y como superficie (panel de control). El producto de la representación digital convive en la ventana-pantalla con los instrumentos necesarios para su realización. Ilusionismo visual e información, paisaje e instrumento elaborado, se subsiguen.

Ante la ventana de la pantalla de la televisión o del ordenador nos vemos inmovilizados por la ausencia de la tercera dimensión; todo lo que supone desplazamiento físico, cambio de lugar y tiempo, se ve anulado, como si nosotros mismos fuésemos reducidos a esas dos dimensiones de una «flatlandia» electrónica. No es casualidad que Paul Virilio, en su ensayo sobre la «ciudad límite», retomando el análisis de Debord, sienta la necesidad de resaltar la sustitución de la plaza por la pantalla, cruce de caminos de las masas y de los *mass-media*, único *passage* postbenjaminiano capaz de fingir todas las posibles transmigraciones y todas las posibles transfiguraciones. En lo virtual, todo está presente y comprimido al mismo tiempo: todo, así como lo vemos, podría ser y no ser. Toda la energía cinética se transforma en proceso reproductivo. Todo sucede coherentemente en el interior de esa lógica posmoderna de continuo reciclaje de contenidos reelaborados, recombinados, hibridados: la producción cultural posmoderna, tal y como había apuntado inteligentemente Fredric Jameson retomando el mito de la caverna platónica, no mira directamente al mundo, sino a su representación mediante imágenes, su ilusoria proyección en la pantalla. No obstante, estas imágenes no son a su vez sino mercancías, expresiones de la expansión también inmaterial del capitalismo en el mundo, el cual produce, al mismo tiempo, imágenes como mercancías y mercancías como imágenes^[242].

La ventana y lo inquietante

Desde mediados del siglo XIX, la ventana moderna ya no se asoma sólo al espectáculo de la naturaleza, sino también al urbano, al constituido por el mundo de las mercancías, su exposición y el paseo de los nuevos consumidores (un mundo magníficamente descrito en clave metafórica por Edgar Allan Poe en su famoso cuento *El hombre de la multitud*, relato analizado con perspicacia, no por casualidad, por ese primer gran testigo y cronista de la vida moderna que fue Charles Baudelaire). Un mundo caracterizado por la explosión de la mercadería bajo la iluminación artificial y continua de la metrópolis, en la total transparencia expositiva de los escaparates que se dejan ver en los nuevos *passages*, esos fragmentos cubiertos de calle que permiten el comercio tanto de día como de noche.

En la contraposición entre esta cultura mundana, que privilegia la vida artificial, y la visión todavía romántica, que prefiere el paisaje del alma, se pondrán en juego y se bifurcarán los destinos del arte y de la estética moderna. Benjamin, retomando a Baudelaire —que a su vez retoma a Poe—, al escribir sobre París como capital del siglo XIX realizará un análisis despiadado: hombres, mercancías, miradas multiplicadas por mil por los «inmensos espejos que adornan los cafés de los bulevares» y por los escaparates que se reflejan en otros escaparates y aún en otros más en un auténtico vértigo de reflejos, en los cuales ya resulta difícil distinguir los espacios exteriores de los interiores.

Así que, por una parte, el nuevo paisaje de las mercancías, que transforman el aspecto metropolitano, y ya culturalmente internacional, de las grandes ciudades; por otra, la permanencia de una pulsión liberadora que empuja hacia una naturaleza extraurbana, que se convertirá en fuente de inspiración de los artistas impresionistas y de la que los románticos como Turner y Friedrich habían ofrecido sólo su intensa y dramática interpretación, marcada por la conciencia de que el mundo natural ya había sido atropellado por la rugiente máquina de la técnica. De hecho, el cuadro romántico se nos presenta abierto al paisaje, pero sólo a través de una ventana que delimita un aspecto específico de la realidad, allí donde se hace evidente la presencia de un elemento disarmónico y desequilibrante. En el momento de encuadrar, de aislar en un marco, aquello que causa una perturbación, se concentra toda la fuerza atractiva de lo sublime, ese sublime que Kant, retomando la idea de Burke, había caracterizado como antitético respecto a lo bello, en cuanto no proveniente del placer de la percepción, sino, al contrario, de un sentimiento del sujeto frente a lo que se presenta como misterioso y capaz de infundir en él un «horror placentero».

En el universo romántico, por consiguiente, lo sublime no es el paisaje en cuanto

tal, sino, precisamente, un detalle suyo, preciso e inconfundible, un *frame*, una ventana, una especie de testimonio ejemplar de la totalidad (el mundo, el universo, la naturaleza), que provoca una irresistible atracción morbosa por aquello que es capaz de atemorizarnos en mayor grado. Así, los personajes que nos presenta Friedrich en su célebre cuadro *Acantilados blancos en Rügen* (1818) se sitúan exactamente en el borde de una ventana natural, un «precipicio» a través del que es posible distinguir, lejana, allá abajo, la feroz dentadura de los riscos; ese borde separa lo profundo de lo superficial, el abismo de lo invisible, de lo indecible, de lo que no se puede experimentar, del *Ungrund*, frente a lo cotidiano, lo visible, lo conocido, el *Grund* (el fundamento); uno de los personajes, casi al límite del precipicio, se agarra firmemente a las raíces oscuras que nacen de la tierra para no precipitarse en la fatal atracción de la nada.

Este insalvable hiato entre la necesidad interior de decir y representar sobre todo lo que nos parece «horriblemente atrayente» y el reconocimiento de que el mundo parece querer escapar de su reducción a una imagen constituye uno de los tópicos fundamentales de la pintura decimonónica, pero no hay que sorprenderse si podemos reencontrar una tensión ideal semejante en muchas obras de arte actuales, que, evidentemente, no hacen sino pagar su deuda con el irresoluto tema romántico del desafío irreconciliable entre el mundo y su representación.

Para el romántico, la ventana es umbral infranqueable, «crucial», como lo testimonian algunas obras de Friedrich como *Ventana del estudio* (1805) y *Mujer en la ventana (Caroline)* (1822). La ventana, idéntica en ambos casos, está dividida en cuadrados que forman una cruz, una cruz que vuelve a aparecer en lo alto del palo mayor de una nave que atraviesa el horizonte, pero que nosotros no vemos por completo^[243]. El interior del estudio es oscuridad, finitud, sombra que habita el mundo interno/interior; la luz es externa, nítida, transparente pero infinitamente lejana. Nostálgica, como para Rilke en su *Fenêtres*.

Aún más extraordinaria resulta la obra de George Friedrich Kersting, *Retrato de Friedrich en el estudio* (1811), en el que aparece la ventana del taller del artista, inmerso en una composición que constituye todo un homenaje a la geometría, al ritmo, al orden: perfecta representación del *Innenraum* (el mundo interno) contrapuesto al *Aussenwelt*, el mundo externo. La puerta está firmemente cerrada, los pequeños tubos de colores perfectamente alineados sobre la mesita, la arquitectura del caballete se entrecruza, en un juego de diagonales perfectamente calibradas, con los instrumentos que el pintor tiene en la mano. Una instalación de Jannis Kounellis, dedicada específicamente a Friedrich, de quien pone en escena precisamente su *Ventana del estudio*, nos permite llevar a cabo una comparación con la solución moderna de esta

figura simbólica. Realizada en el museo del Castello di Rivoli en 1978, la instalación de Kounellis provoca un auténtico vuelco en la perspectiva de la célebre representación: en esta obra, una ventana opaca hace de pared de fondo, contra la que está apoyada la tela virgen de un pequeño cuadro, el cual, a su vez, sirve de apoyo a la miniatura de una nave. La ventana se hace ella misma productora de la imagen, como una inesperada materialización de la memoria.

El tema «metafísico» de la ventana continúa presente en el arte actual; de ello dan testimonio, por ejemplo, obras de artistas como Bill Viola o Anish Kapoor. Entre todas las obras contemporáneas, una en particular: *Room for St. John of Cross (Habitación para San Juan de la Cruz, 1983)*, del artista americano Bill Viola. Un cubículo, construido en el interior de una habitación inmersa en la oscuridad, tiene una pequeña ventana en uno de sus lados. Si nos asomamos por ella podemos ver su interior iluminado: las paredes blancas, una mesita de madera, un jarrón de metal, un vaso, un pequeño monitor. Éste transmite las imágenes en color de una montaña nevada. Dentro del cubículo (la ínfima celda en la que San Juan de la Cruz estaba prisionero por la iglesia y en la que compondrá la mayor parte de su obra poética), en la pared del fondo de la habitación, aparece, como si fuera vista al otro lado de una vidriera, la imagen realista de la misma montaña; pero esta imagen está en blanco y negro. La realidad — quiere decirnos Viola—, la triste banalidad cotidiana, está en blanco y negro, y sólo el arte y la poesía pueden darle color, otorgándole así sentido. Sólo el arte y la poesía son capaces de transfigurar el mundo y aliviar la enfermedad mortal de la existencia.

Si Lacan definía el cuadro como una «trampa para la mirada»^[244], la diferencia entre lo que nos muestra el arte y lo que nos presenta la estética difusa es perceptiva y nace precisamente de la mirada, definitivamente agudizada en *Étant donnés*, de la que ya hemos hablado, una sala cuyo contenido puede ser descubierto sólo mirando desde el hueco de la cerradura: el cuerpo desnudo de una mujer, recostada en una pose provocadora. Las piernas abiertas haciendo ostensión de su sexo como punto central de toda la composición (el rostro de la mujer permanece invisible): convergencia de la mirada sobre el *agujero sagrado*, ese «origen del mundo» que Courbet representa en la obra homónima con despiadado realismo, transfiriendo a la pintura la imagen apenas capturada por la cámara oscura^[245].

En este cuadro hiperrealista del sexo femenino y, por lo tanto, sobre esta doble ventana al origen del mundo, las miradas se complican de modo surrealista. El cuadro, originalmente realizado para el rico diplomático otomano Khalil Bey, quien lo expone en una sala de baño recubierto de una cortina verdeja acabará, después de pasar de un coleccionista a otro, en manos de Jacques Lacan, quien a su vez lo colgará en su estudio, pero ocultándolo detrás de un cuadro con las mismas medidas, encargado a

propósito al pintor surrealista André Masson.

La ventana mundana

Como hemos dicho, es en la época renacentista cuando la ventana comienza a ocupar un espacio considerable en el arte, sobre todo flamenco y centroeuropeo (podemos ver ejemplos de ello en Van Eyck, Petrus Christus, Quentin Matsys, el Maestro de Flémalle, Memling); de modo particular en las obras de Vermeer y también en los nuevos horizontes situados a la altura del alfeizar (en Van Ruysdael, por ejemplo). No obstante, su carácter emblemático se percibe con mayor intensidad en el arte moderno y contemporáneo, ya que aquí se sitúa de modo consciente como umbral entre arte y estética: entre un arte que reflexiona sobre su necesaria distancia del mundo y una estética que, cada vez más, y a partir de la etapa impresionista, busca conciliar lo natural y lo artificial mediante la interfaz de la técnica.

La salida *en plein air* de los artistas impresionistas tiene lugar en el momento histórico en el que los humos de las chimeneas y las nubes de las primeras máquinas a vapor oscurecen la claridad e iluminan la noche de resplandores artificiales, creando un horizonte de sentido que ya no coincide con la idea de lo natural: sólo la vuelta al interior del estudio podrá dar nuevo brillo a la distancia entre lo interno/interior, como lugar del arte, y este externo/ exterior, como lugar de lo estético, producto de la técnica, visible en la nueva mecánica industrial, en la moda, en las mercancías, en la publicidad y en la forma de la propia ciudad.

La ventana mundana se ha transformado ya en escaparate, descendiendo de las plantas de los altos edificios para convertirse en *primer plano*^[*], elemento expresivo de la calle. Lo que el ciudadano comienza a disfrutar a partir de la mitad del siglo XIX es un espectáculo distinto respecto al de la naturaleza y al que las artes habían creado: las mercancías que animan la ciudad y que la ciudad produce y pone en escena en sus calles y plazas pertenecen ahora a la estética del tránsito y de lo efímero. A partir de la revolución industrial todos somos prisioneros de la visión, ya que nuestro ver deja de ser libre y pasa a estar condicionado por la técnica, la cual, en vez de aumentar las posibilidades de esa facultad, la reduce a pura ideología. La técnica, metafóricamente, controla todo lo real, como por una especie de *Panopticon* (el dispositivo carcelario ideado por el filósofo inglés Jeremy Bentham en 1791, gracias al cual un único guardia colocado en un punto central podría observar sin ser visto a todos sus prisioneros) metafísico: en efecto, en nuestro tiempo la técnica subsume en su interior, estratégicamente, todo el proyecto racionalista de control de cualquier desviación, pero también de toda la producción mundial y del consumo global.

No olvidemos, por otra parte, que en los mismos años en los que Bentham elaboraba su pensamiento utilitarista, que tenía como fin principal corregir las

contradicciones de la metrópoli para hacerla funcionar como una máquina racional (mediante el recurso al lenguaje formal de la técnica^[246]), se habían creado, sobre todo en Francia, diferentes tipos de cámaras ópticas dotadas de teleobjetivos y grandes angulares, uno con el observador en el interior de la propia cámara, otro con el observador fuera de la misma: lo que la adopción de esta técnica ha influido, a través de la pintura y —en consecuencia— de la fotografía, en el arte y la estética en general del XIX es algo sobradamente sabido.

Como hemos dicho anteriormente, citando a Oliver Wendell Holmes, es mérito de la fotografía, a través de la lente formalizadora de su máquina óptica, que la forma se separase definitivamente de la materia, dando lugar a un irresoluble «enigma metafísico»^[247]. El «americano» Holmes realiza estas reflexiones en 1859 —el año del gran *Salon* de París, mercado de arte en el que la presencia de la fotografía se convierte para Baudelaire en la demostración de que «la poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo»^[248].

La distancia entre la cultura artística europea del XIX y de las primeras décadas del XX y la americana (así Constable, Turner y los impresionistas franceses serán «antirrealistas», mientras los artistas pertenecientes al llamado *pioneer art* americano preparan esa representación popular que conducirá, a través de Demuth, Sheeler y Hopper, a la frialdad tecnológica del *pop art*), bien puede remontarse a estos años cruciales: y es que si Baudelaire se preocupa porque la fotografía pueda suplantar o corromper el arte «gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud»^[249], para Holmes el progreso técnico de la fotografía produce «como consecuencia inmediata una enorme colección de imágenes»^[250], por la cual «un hombre que quiera ver un objeto natural o artificial», podrá servirse de su *reproducción técnica*: «de hecho, la materia en cuanto objeto visible ya no servirá para nada»^[251]. Para Baudelaire, como «la naturaleza es fea» deben preferirse «los monstruos de mi fantasía a la trivialidad positiva»^[252]; para Holmes, la experiencia del mundo será sustituida para siempre por la utilización del «espejo de la memoria», esta nueva ventana *real* (más que *a lo real*) que es, precisamente, la fotografía, símbolo triunfal de la victoria de la técnica sobre la naturaleza, una «materia estática y costosa», frente a una «forma económica y transportable»^[253].

Según Holmes, será la imagen tridimensional ofrecida por la fotografía estereográfica, recién descubierta^[254], la invención técnica que nos permita penetrar en otra realidad, la de la representación: la imagen nos ha confundido no por exceso de realidad, sino por sustitución de la misma. Esta imagen *virtual* ha tomado para siempre el lugar de esa otra real, anunciando la separación definitiva de la forma respecto a la

materia («la materia como objeto visible ya no será útil»^[255]). El ingenio inventado por Bigelow, un cargador múltiple de imágenes estereográficas, activado por una manivela, supone ya para Holmes el comienzo de un mundo simulado, artificial, pero al mismo tiempo real, en el que llevar una vida paralela («el movimiento es sólo una sucesión de imágenes estáticas»^[256]), en la que todo lo natural debe ser desechado en cuanto en ello no hay nada de humano, «cultural».

Una vida, por tanto, completamente *urbana*, esa donde se mueve el nuevo ciudadano que aborrece la naturaleza y se ve atraído irreversiblemente por la técnica.

Gesamtkunstwerk

Toda la producción de mercancías, de bienes de consumo, del XIX se exhibe a la vista de todos: la gran ventana expositora refuerza el valor de fetiche de todo lo que ha sido producido industrialmente. A la vuelta de muy poco tiempo, todo el futuro, del que hoy vivimos su fase postindustrial, aparecerá organizado metódicamente, como en una suerte de proyecto global, de *Gesamtkunstwerk*, a mayor gloria de la técnica y de su evolución. Pero, no obstante, este enorme fermento de ideas y de productos, esta cultura tan poderosamente real e industrial y tecnológicamente avanzada, que no se detiene ni ante las barricadas del París de 1848 ni las del Dresde de 1849, no encuentra eco y ni siquiera alusiones en las artes figurativas contemporáneas: ni el realismo de Courbet^[257], ni la Fraternidad Prerrafaelista (fundada en 1848), ni la pintura premoderna de Delacroix^[258], por citar sólo acontecimientos emergentes, guardan la más mínima relación con la explosión de la técnica, ni toman nota de la invención conceptual, estética, arquitectónica y de ingeniería de ese gigantesco contenedor de «todas las posibles mercancías del mundo» que supuso el Crystal Palace construido por Joseph Paxton en Londres en 1858 (fig. 8).

El Crystal Palace representa el punto culminante de la fetichización de la mercancía tecnológica^[259]: los obreros debían pagar una entrada para poder ver por vez primera, en su forma acabada, finita, los objetos producidos por ellos mismos, expuestos en el interior de un gigantesco y casi desmesurado invernadero que contenía, en una especie de monstruosa cápsula orgánica, árboles (estamos en Hyde Park), pabellones nacionales, máquinas e incluso una casa obrera, hecha construir aposta como concesión liberal al espíritu proletario en una época plena de revueltas^[260]. Aquí, en esta arquitectura «política», cada mercancía se expone para testimoniar la transparencia democrática de la producción (ocultando la parte invisible de la misma: el trabajo): pero, en realidad, está disponible sólo para la mirada deseosa de las masas. Ideada por el príncipe Alberto y organizada por Henry Cole, la Exposición de Londres, extendida sobre una superficie de setenta mil metros cuadrados necesarios para dar acogida a no menos de veinte mil expositores, acaba totalmente contenida en el interior del inmenso palacio de cristal, el más grande edificio jamás construido con piezas estandarizadas de hierro y cristal^[261], al estilo de los grandes invernaderos que se multiplican por Francia e Inglaterra a partir de 1830^[262].

La misma técnica de ingeniería, que utiliza elementos prefabricados, permite a Paxton construir también invernaderos y estaciones ferroviarias: las plantas del mundo, los peatones del mundo, las mercancías del mundo se ven protegidas, a partir de este

momento, por la misma cubierta estética, una especie de aire/aura innatural. Lo natural se conserva de modo artificial, se le coloca tras la ventana, al igual que se ha hecho con los productos industriales, bajo la transparencia y la armonía de los mismos arcos de hierro y acero. Bajo estos arcos tiene lugar, al mismo tiempo, la estetización de la naturaleza, del viaje y de la mercancía: lo vegetal, el tránsito y el producto adquieren todos, y para siempre, un valor añadido, que encontrará en el siglo XX su forma acabada en eso que hoy llamamos «parque temático».

Je suis l'artiste

¿Cuál podía ser la postura de un artista que reflexionara sobre este gigantesco fenómeno cultural, esta anómala exposición estética? Dentro de la Exposición se hacía evidente la clara diferencia entre el mal gusto de los objetos artesanales, causado por su «mal diseño»^[263], y la imprevista belleza de una estética ligada a los instrumentos especializados: el instrumento musical inventado por Sax, la locomotora de Crampton, las máquinas agrícolas, el instrumental quirúrgico, las armas... Frente a estas dos dimensiones estéticas contrapuestas, una todavía pretecnológica y otra ya estilísticamente «industrial», la respuesta del artista no podía ser sino la que sesintetizaba orgullosamente en la fórmula *Je suis l'artiste*. Courbet, con ocasión de la Exposición de París de 1855, intentará que no se confundan sus obras con las mercancías, para lo que expondrá sus cuadros en un pabellón situado en el exterior; igualmente harán otros artistas (entre ellos Gauguin) en 1889, el año de la Quinta Exposición y de la construcción de la Torre Eiffel.

La naturaleza y la propia ciudad se ven turbadas por la irrupción de lo «mecánico», que da lugar a un cambio radical del paisaje: contra la máquina guerrean Poe, Dickens, Ruskin, Melville, Baudelaire, Morris, Butler, Zola. A pesar de todo, un millón de visitantes sube el día de la inauguración de la gigantesca torre por sus interminables escaleras para alcanzar, a 322 metros de altura, la vibrante plataforma desde la que se podía contemplar una visión inusitada de la ciudad, un tejido de puntos, líneas y superficies, que anticipaba la imagen abstracta que crearían poco tiempo después los artistas. Desde lo alto de esta nueva perspectiva (una ventana hacia abajo) toda la ciudad, presta a ser devorada con una simple mirada, se convertía en una mercancía armónicamente unitaria.

El artista que vive esta novedad industrial y comercial no quiere comprender la revolución que implica un nuevo estilo de vida y una sociedad volcada ya en el consumo; se resiste a los reclamos repetidos de los organizadores de las exposiciones y a su invitación a no rechazar «la cercanía de los productos industriales, que se enriquecen continuamente y que pueden continuar ofreciendo nuevos elementos de inspiración y trabajo»^[264]. Sólo Huysmans, Jarry, Roussel comprenderán la irreversible contaminación entre mecánica y naturaleza, entre inorgánico y orgánico: serán ellos quienes prepararán, con su *humour noir*, el camino a Marinetti, Duchamp y Picabia. Para todos ellos la máquina ya no es opaca, pura materia, sino una transparencia que permite entrever su esencia de fetiche: como Marx había pronosticado en la IV parte del capítulo I de *El capital*, «el carácter de fetiche de la mercancía y su secreto».

Las tiendas de la rue Vivienne

Es de noche, sobre todo, cuando los escaparates de las tiendas multiplican su fatal belleza: el consumidor se ve atraído y al mismo tiempo rechazado por la impenetrable transparencia protectora (antigolpes) de la película vítrea. Nada mejor para prolongar hasta el infinito el deseo de posesión de la mercancía: se manifiesta y se retrae al mismo tiempo.

En este juego con la mirada del cliente se ponen en juego la espera y la esperanza: la necesidad pasa a un segundo plano. La luz artificial se hace irreal, fabuladora, coqueta, socarrona. Las mercancías interpretan su papel. En el silencio de la noche demuestran todo su poder abstracto. Sus imágenes se han fijado para siempre en los archivos del sueño. Cuando a mediados del XIX fue finalmente posible realizar enormes planchas de cristal, la pared transparente de la tienda se convirtió de golpe en algo igual a la protección que ennoblece un cuadro de autor. La visibilidad se unió para siempre con la intangibilidad de la imagen. La mercancía misma, fuera del tipo que fuera, iniciaba su transformación hacia lo inalcanzable, lo inefable, lo etéreo, lo volátil. La teología marxista de la mercancía encontrará su consagración en la desmaterialización definitiva de la cosa en la luz cegadora del deseo. En el mismo instante en que ella, la cosa, comience a mostrarse «inteligente» y «sensible». *Passage. Galerías. Túnel, Arterias. La red. Nervaduras: bajo la piel. También el trasiego público se encierra en el interior de una superficie en tensión, de un manto de protección, de un cielo artificial.*

Isidore Ducasse abrirá así el sexto cuento de sus Cantos «malditos»:

Las tiendas de la calle Vivienne alardean de sus riquezas ante los ojos deslumbrados. Iluminados por numerosos faroles, los cofres de caoba y los relojes de oro difunden a través de los escaparates haces de luz cegadora. Han sonado las ocho en el reloj de la Bolsa: ¡no es tarde! Apenas se ha oído el último golpe de martillo, la calle, cuyo nombre ya ha sido citado, se pone a temblar y sacude sus cimientos desde la Plaza Real hasta el bulevar Montmartre. Los paseantes apresuran el paso y se retiran pensativos a sus casas. Una mujer se desvanece y cae sobre el asfalto. Nadie la levanta: todos están impacientes por alejarse de este paraje^[265].

Está a punto de llegar el nuevo *flâneur*: el asesino nocturno, el vampiro, el apestado; quien ha hecho de la noche día y del día noche. El habitante de lo artificial. El mutante.

Todos los rasgos signo de degeneración se dan cita en este lugar: el esplendor de las mercancías, la admiración que despiertan, la transparencia de los escaparates, los haces de luz sobre el escenario de la calle, el tiempo marcado por el templo del dinero, todo lo que nos empujará a la alienación de los sentidos, a la huida, al cinismo. Cuanto

habíamos anticipado a través de los ojos de Poe y de Baudelaire lo encontraremos aumentado en la literatura «minimal» americana, y de modo particular en las despiadadas novelas de Brett Easton Ellis.

El Pabellón de las Máquinas

El enfrentamiento entre arte y estética toma forma definitiva (definitivamente moderna) en la segunda mitad del siglo XIX, y nuestra ventana asumirá ahora respecto a esa contraposición una función muy significativa: exactamentecuando el ingeniero comienza a ocupar zonas cada vez más amplias del horizonte de la técnica, desde la construcción del Crystal Palace de Londres a la erección, en los mismos años, de la Torre Eiffel, del Pabellón de las Máquinas y de la Exposición Universal de París^[266], convirtiéndose en el nuevo *philosopher* del progreso. No debemos olvidar que en Francia, y desde ese centro de poder con el que todos los artistas estaban de algún modo u otro relacionados, la Académie des Beaux-Arts, se combatirá infatigablemente contra esa potente irrupción del ingeniero, a pesar de las tentativas reformadoras lanzadas por el propio Viollet-le-Duc en 1883^[267]. En aquellos días se reaviva el ataque del eje que formaban arquitectura y arte contra la ingeniería: precisamente en 1889, en el I Congreso Internacional de Arquitectos de París, se hablará de que «la influencia del arquitecto ha decaído, y el ingeniero, *l'homme moderne par excellence*, se apresta a ocupar su lugar»^[268]. En efecto, será el hierro lo que marque el paso del arte propio de la École des Beaux-Arts a las estéticas de la École Polytechnique, haciéndose raíl, pilastra y arco, abriendo ventanas continuas donde hasta entonces sólo había paredes compactas.

Y por parte del arte una extraordinaria y aparente desatención. Salvo algunos episodios esporádicos, pocos artistas se estaban dando cuenta desde la ventana de su estudio de la presencia de esas máquinas que estaban cambiando el paisaje. No querían ver la llegada de una estética tan absolutamente vaga que puede amenazar el más o menos consciente proyecto poético del artista de arrojar el arte a la vida misma, modificando sus comportamientos y estilos.

De modo que pocos artistas parecen percatarse de la Torre Eiffel; Seurat la representa en su fase de construcción^[269], representación incompleta, que se atomiza en el cielo entre los corpúsculos de la luz, casi presagiando el proyecto, que será trazado por el arquitecto posmoderno Jean Nouvel, de una *Tour sans fin...* La estética de la arquitectura inclina su cabeza ante el «gigante de hierro», como predecía una bella fábula de Maeterlinck en la que se habla del amor de un gigante de hierro por una joven de cristal (lo infrangible versus lo frágil, lo opaco versus lo transparente). El arte no quiere ver. No quiere darse cuenta de lo colosal de la técnica; por lo demás un colosal efímero, desde el momento que se trata de obras ideadas para ser posteriormente desmontadas o trasladadas en caso de necesidad, levantadas a base de módulos: algo

muy diferente de la perdurable monumentalidad de la arquitectura, fundamentada triliticamente, recinto sagrado apenas traspasado por alguna abertura, umbral y frontera entre interno y externo; forma, en cualquier caso, siempre comprometida con alguna idea metafísica.

Aquí, en cambio, todo es transparente; las cerchas a la vista aparecen como nervios residuales de un «cuerpo sin órganos». Forma de la técnica, que ya no alberga oscuridad, enigma, misterio y, por tanto, indicio alguno del recorrido que ha llevado a cabo una razón (dentro de poco un cálculo) que está construyendo la demostración de la inexistencia de Dios y no de su muerte. Ya *transarquitectura*. Ninguna ventana. El Pabellón de las Máquinas, tan enorme, como se decía, que era capaz de contener todo el Palacio de Versalles, se había construido siguiendo una curva continua, tensa, que subía fluidamente desde el suelo para acabar en un techado en forma de asiento, una única luz, la más grande arcada libre sin pilones centrales jamás realizada, así como la Torre Eiffel era, al contrario, el más grande pilón alzado sin arcadas (en efecto, las cuatro arcadas en el suelo son sólo decorativas).

La Torre y el prisma

La Torre es el andamiaje que aparece al fondo, más allá de la ventana, en varias obras de comienzos del siglo XX, por ejemplo en algunos lienzos de Dufy, sin que se intuya todavía el doble significado que asume este gigantesco mecanismo, el de ser un poderoso símbolo futurista de la ciudad de la técnica y el de ser empleado, propiamente, como base de la antena de radio que se recorta en su cima: la primera conexión por radio en el interior de una ciudad tiene lugar precisamente en París en 1898, entre la propia Torre y el Pantheon, entre la «máquina» y la «memoria», entre el futuro y el pasado, entre la Tercera República democrática y la constitución ilustrada de 1791, que había pretendido levantar su homenaje *aux grands homes de la Patrie*.

La estética se transmite a fuerza de ingeniería, pero sobre todo allí donde no ejerce función alguna, intentando convertirse en poesía de la forma: como afirmaba el propio Eiffel, las curvas de los cuatro pilones que ascienden, subdividiéndose en formas cada vez más aéreas, hasta la cúspide no pueden evitar ofrecer una poderosa impresión de belleza, «ya que lo colosal, la grandeza absoluta, tiene en sí misma una atracción específica»^[270]. La Torre ocupa una parte considerable de la ventana abierta a esa ciudad que cambia y se descompone en fragmentos por obra de su crecimiento incontenible. De hecho, dos son los motivos recurrentes en el descubrimiento del paisaje de la ingeniería de la ciudad de París que adopta un artista ávido en captar, en sus *Fenêtres*, su transformación moderna, Robert Delaunay: la Torre y el prisma, ¡el hierro y el cristal! Más allá de la ventana se abre el mundo transparente de la técnica: su luz es definitivamente artificial y une mediante la misma energía el interior de la arquitectura y el interior de la ciudad^[271].

Por este motivo, Delaunay, quien aparentemente nada tiene que ver con la vanguardia conocida como histórica, cobra una importancia significativa: más allá de sus *Fenêtres* (tres son las series temáticas fundamentales de sus cuadros: la ciudad, las torres, las ventanas), se ve no sólo el vertiginoso dinamismo de la ciudad en crecimiento, sino también cómo crece en vertical, a través de la imagen de la *Tour* (cantada por Apollinaire, a quien está dedicada la versión más bella), sobrevolada por el aeroplano de Bleriot (*Hommage à Bleriot*, 1914), que acelera la descomposición de la luz del cielo en destellos prismáticos, en cristales policromos: *shining* de la técnica en su inesperada manifestación estética, que no es sino uno de los primeros ejemplos de representación de la simultaneidad de las diversas novedades industriales del mundo.

Multiverso. Y es que de este modo Delaunay resuelve el problema de la cuadratura del horizonte de la visión: rectángulos y círculos se funden en la figura metafísica del

mandala, cuyo torbellino atrae la totalidad de las máquinas (al fondo, también la gran Rueda de la Exposición), que dominan, sobrevuelan y atraviesan la ciudad de la publicidad, con sus *réclames* y sus rótulos, ventanas abiertas de la/sobre la comunicación estética de una mercancía ahora ya planetaria.

Desde la ventana del «atelier»

Desde la ventana del *atelier* del artista parisino algo imprevisto comenzará a entreverse sobre los tejados de la ciudad, más allá de la simple arquitectura, cuando la máquina de ingeniería haya rediseñado definitivamente el nuevo horizonte urbano. No es casualidad que el motivo de la ventana goce de un fuerte *revival* en la segunda década del siglo XX; primero, como captura del espacio externo en el interno, después, finalmente, como proyección de lo interno hacia lo externo^[272].

La ciudad entra con todo su vitalismo dentro del marco del cuadro, el cual reproduce, a su vez, el marco de la ventana asomada a los tejados y calles ruidosas en las obras de muchos artistas, como Matisse (*La fenêtre a Cailloure* es de 1905), Dufy (la serie del *Atelier Rue Séguier* y, en particular, en *La fenêtre aux vitres de couleurs*, de 1907), Gino Severini (*Les voix de ma chambre*, de 1911), Boccioni (*La calle entra en casa*, 1911-12), Léger (*Paris à travers une fenêtre*, de 1912), Delaunay (la serie de *Fenêtres* de 1912 y, en concreto, *Les fenêtres simultanées sur la Ville*, del mismo año): final de lo interno, de lo aislado, de lo solitario.

La ciudad vista desde lo externo frente a la ciudad vista desde lo interno, a nivel de calle (al nivel al que tiende, mezclándose profanamente entre la multitud, el *Un descendant un escalier II*, 1912, de Duchamp): la respuesta será expresionista en las obras de Kirchner (*Mujeres ante el escaparate*, de 1914-15), de August Macke (*Mujer ante un escaparate iluminado* de 1912), de Feininger (cuya *Ventana del taller*, 1919, es vista finalmente desde la calle), o cubista-futurista, en obras de Malevič como *Dama ante un anuncio publicitario*, de 1913-14.

Magistral la intuición de Boccioni: intentar la compenetración final entre lo interno y lo externo, con la ventanacomopantalla de percepción biunívoca. ¿Resultado? La extraordinaria escultura *Fusión de cabeza y ventana (Compenetración de cabeza y ventana)*, de 1911-12 (la cruz de la estructura atraviesa la cabeza de la persona retratada), una obra que, como otra contemporánea, *Cabeza+casa+luz*^[273], desarrolla en tres dimensiones el tema de un cuadro del mismo periodo, *Volúmenes horizontales*. En estas obras, Boccioni pretende representar simbólicamente la importancia crucial del progreso, que confunde arte y estética urbana en una única forma monstruosa. Es, en efecto, el programa futurista, prefiguración intuitiva del futuro. También desde las ventanas del *atelier* del artista, como si fueran escaparates, se expande ya el efluvio de la mercancía: la obra de arte anuncia su significado metropolitano precisamente en tanto inmersa en el complejo sistema global del comercio.

Soap Opera

Orificio, tragaluz, ventanuco, ventana, escaparate, cristalera: detrás de cada una de estas aberturas a la luz se esconde una exposición. La ciudad decimonónica de las mercancías se predispone a ser constantemente reconquistada, ahora ya como un escenario iluminado de modo perenne. Puro espectáculo de estética difusa, contrapuesta al arte, que, de manera provocativa, quiere cambiar el mundo.

Habrà que esperar al *pop art* de los años sesenta, anticipado extraordinariamente en Inglaterra por Hamilton, para ver armonizados arte y estética, un arte que presenta como obras artefactos mercadotécnicos y una estética que somete a introyección las obras como signos publicitarios y mediáticos. El diseñador de envases de Brillo llevará a juicio a Warhol por haber expuesto sus latas como obras. La obra de Robert Indiana *Eat* (1964), un anuncio de neón, debió ser retirada de la fachada de un pabellón de la Feria Mundial de Nueva York, porque la gente pensaba que era el rótulo de un restaurante, hecho sobre el que inmediatamente Warhol pensó en hacer una película con título homónimo^[274]. Warhol había comprendido perfectamente la cínica relación existente entre arte, vida y publicidad, sin que exista supremacía de ningún elemento sobre los demás. De ello dan testimonio una serie de obras extraordinarias, como *Dick Tracy* en 1960, *Superman* en 1961 y *Popeye* en 1961, copias agigantadas de anuncios publicitarios (ventanas de ventanas); pero aún más lo hace esa obra maestra invisible que es *Soap Opera*^[275], película de 1963 que repetía exactamente los temas, el clima y el estilo de las *soap opera* televisivas, insertando en ella incluso mensajes publicitarios reales.

Para comprender lo que supone vivir en una condición de total implicación en el interior del espectáculo mundano, en el que continuamente nos vemos vernos, en un juego alucinante de reflejos (televisivos y satelitales), hemos de recordar la experiencia que nos esperaba en el último piso (Observation Deck) de la South Tower del World Trade Center, cuyas paredes perimetrales estaban totalmente compuestas de planchas de material transparente, ventana continua y circular sobre el vacío. En cada una de las planchas, que se hacían pared virtual y proyectiva al mismo tiempo, ventana continua para una mirada que pretendía ser infinita, estuvo durante cierto tiempo serigrafiado el *skyline* de la ciudad con los nombres de los edificios famosos, de las calles, de las plazas, de los parques, de los monumentos (fig. 9). La marca negra del dibujo, perfil modulado como un organigrama del gigantesco artificio arquitectónico de abajo, reconstruía, en un intento de coherencia de perspectiva, que combinaba elementos de planta con otros subjetivos a vuelo de pájaro, una representación medieval simbólica del territorio visible. Es el diagrama del aprovechamiento por

metro cuadrado de la capital del capital. En ese diagrama, también esta misma mirada desde lo alto forma parte del proyecto económico del espectáculo. Y es que es necesario concentrarse en el símbolo «social» de la ventana: porque la ciudad vista desde el angosto tamaño de ventanas y tragaluces de un edificio del Bronx o desde el cristal-pared de un *skyscraper* cambia mucho. La primera abertura nos ofrece el espectáculo de la vida social, la segunda el de la vida mecánica, que crea un espectáculo cínicamente estético, en el que imaginario colectivo del americano medio se ve perfectamente realizado.

Como afirmaba David Byrne en *True Stories*, auténtico compendio de las artes americanas contemporáneas (en 1986), la ciudad americana preexiste, aún antes que en la realidad, en los sueños y en el imaginario colectivo en forma de *collage* de escenas cinematográficas y televisivas y de optimismo futurista: la ventana mediática crea la realidad misma. Una obra del artista americano Dan Graham resulta muy significativa en tal sentido. Se trata de una instalación al abierto (*Video Projection Outside Home*, 1978): una megapantalla, conectada a un televisor situado en el interior de una casa, se coloca en medio del pequeño jardín que da a la calle. Ventana hacia lo abierto, abierta en la intimidad de la vida familiar, de la que los paseantes no ven, a pesar de todo, nada, excepto lo que emite la televisión.

La ciudad desde lo alto

Perfecta estrategia, por tanto, la de imprimir la ciudad sobre las vidrieras del Observation Deck, con nombres que, al tiempo que denominan, fingen poner orden en el caos a través de perspectivas controladas y dirigidas. Podemos de este modo reconocer el nombre de las cosas mediante una mirada desde lo alto, que nos crea la ilusión de un dominio casi metafísico; en realidad hemos subido a la cima de un rascacielos (*¡Infierno de cristal!*) para mirar hacia abajo y vencer nuestro miedo al vacío, al vacío que vivimos ahí abajo, en la realidad de las calles de la metrópoli: vacío afásico, en la contemporánea atmósfera densísima de la información, provocado por la falta de comunicación directa e interpersonal, corpórea y táctil, verbal y afectiva, entre los últimos hombres.

En *América*, la descripción que Kafka hace de Nueva York vista desde lo alto, desde una ventana abierta sobre el abismo, es escalofriante: el entramado de calles, ordenado, simétrico, rítmico, perfecta geometría del orden militar, se ve alterada por el flujo caótico de las personas y los medios de transporte; los dos tiempos, el urbano y el biológico compiten, aumentando la diferencia a medida que vamos subiendo hacia lo alto, alejándonos de la calle. La geométrica parrilla de calles aparece desde esta altura, desde este inquietante punto panóptico, incluso corpórea; tanto es así que, desde el punto de observación de Karl, el inocente protagonista de la novela, «la calle que corría rectilínea y por eso como una especie de fuga, entre dos hileras de casas verdaderamente cortadas a plomo —perdiéndose en la lejanía, donde entre espesa bruma se elevaban gigantescas las formas de una catedral»^[276].

La percepción que Kafka tiene de la ciudad deja de ser interna a ella, como la de Baudelaire o Poe, para ser externa, en cierto modo superior y distante, como si ya se intuyera su incapacidad de ser experimentada.

Y por la mañana y por la noche y en los sueños nocturnos se agitaba esta calle con un tráfico siempre apresurado que, visto desde arriba, aparecía como una confusa mezcla en la que se hubieran esparcido comienzos siempre nuevos de figuras humanas desdibujadas y de techos de vehículos de toda clase; y desde allí elevábase otra capa más de la confusa mezcla, nueva, multiplicada, más salvaje, formada de ruido, polvo y olores, y todo esto era recogido y penetrado por una luz poderosa dispersada continuamente por la cantidad de los objetos, llevada lejos por ellos y otra vez celosamente aportada, y para el ojo embelesado cobraba una corporeidad intensa, como si a cada instante, en repeticiones sin fin, estrellase alguien con toda fuerza, sobre esta calle, una plancha de vidrio que cubriera las cosas todas^[277].

En la percepción urbana de Kafka se funden al mismo tiempo, en una única imagen fractal, los iconos arquitectónicos de futurismo, cubismo y constructivismo. En el tan

breve como complejo relato «La ventana a la calle», Kafka expresa toda la desesperada soledad del sujeto moderno, cuya salvación radica en su distancia respecto al mundo y en la imposibilidad de reconciliación con el mismo. «Aquel que vive solo y que, sin embargo, desea de vez en cuando vincularse a algo [...] anhela de pronto ver un brazo al cual podría aferrarse» —afirma Kafka— debe tener al menos una «ventana a la calle» a la que acercarse; pero a quien se asoma a la ventana ya derrotado «(cuya mirada oscila entre el público y el cielo) los caballos de abajo terminarán por arrastrarlo en su caravana de coches y su tumulto»^[278].

Como sostendrá Rem Koolhaas en su libro *Delirious New York*, metrópolis como Nueva York o Chicago representan una inextricable maraña de creaciones y destrucciones planteadas y replanteadas incansablemente a través de la interacción de tres elementos urbanísticos fundamentales: la cuadrícula, el bloque aislado y el rascacielos. El rascacielos, contrariamente a lo que pensaba la arquitectura moderna, lejos de constituir un elemento de descongestión produce congestión metropolitana: la imposibilidad de respetar las distancias.

Como ya lo habían entendido Horkheimer y Adorno (corría el lejano 1947), el paisaje urbano moderno no es sino una *réclame* sin límites, «trasfondo de carteles y símbolos publicitarios»^[279], el último gran estilo de la estética moderna, que encuentra en la actual informatización urbana su más perfecta condensación (las fachadas de las casas desaparecen detrás de los letreros luminosos que aquéllas sostienen en un mosaico laberíntico de cuerpos y caracteres). No olvidemos, por otra parte, que no es la ciudad, sino la Metrópolis, la que conquista ese Estilo, entendido como lenguaje orgánico que traduce en imagen decorativa todo conflicto, entre los cuales la difícil relación entre técnica, arte y sujeto^[280]. Estas relaciones, que en la ciudad se presentan contrapuestas y explosivas, pueden aparecer en la Metrópolis sólo como ornamento, sólo como «tatuaje» total; en ella sólo el ornamento se hace estilo coherente y unitario, representación perfecta de la sociedad como espectáculo y, por tanto, de una sociedad que ha acabado con todo conflicto ético mediante la perfecta fusión estética entre política y capitalismo.

De modo que ésta es la ventana posmoderna: asomarse al mundo inspirándose en la televisión que se inspira en el cine que se inspira en la vida en una continuidad in(di)visible entre realidad y ficción simuladora, entre hechos, crónica y publicidad. Maravillas de la técnica: el estar *on air* significa entrar por cualquier dirección, superar cualquier ventana cerrada, cualquier puerta obstruida; significa haber alcanzado la transparencia total. Triunfo absoluto de lo pornográfico: ostentación de las imágenes, superación de todo pudor, exageración del detalle. Estética de la exposición, gracias a la continua iluminación llevada a cabo por la técnica, que permite a mercancías y cuerpos aparecer en todo su imprevisto, deslumbrante y fugaz esplendor.

Arquitecturas de los grandes espacios administrativos y empresariales, iluminados en su interior incluso cuando el sector terciario, acabado el trabajo, se retira al opaco material de la *banlieue* o, de otro modo, espejos gigantes, que reflejan otros espejos y otros espejos a su vez. Ventanas de un *peep show* desmesurado. Transparencias y reflejos, éstas son las condiciones alternativas de la exposición urbana, sea de la Defense como de Manhattan.

Arquitectura de cristal. *Passages* (tránsitos) de la luz y de la imagen. Exposición total. Y es que ¿qué es una arquitectura de cristal sino una efracción morfológica, una deconstrucción de la materia en favor de la luz, pero, sobre todo, de la apariencia? La perspectiva se hace infinita, la mirada agujerea las paredes desde el exterior al interior y viceversa, sin encontrar sombra, obstáculo, opacidad. Todo sucede atravesando el cristal, material que se explica sólo por oxímoron: dureza frágil, protección invisible, resistencia crítica. En efecto, su punto de ruptura es crítico: allí donde nos diéramos cuenta aún de que se trata de una simulación expositiva.

Las fachadas de cristal confieren a la arquitectura la imagen de una utopía que hace realidad de manera hiriente la transparencia absoluta del no-lugar: arquitectura sin aurea, desde el momento en que el cristal es enemigo del secreto y de la posesión, y sobre todo de la privacidad del *intérieur*. Puede decirse de ese «arquetipo del habitar [que] es la *matrix* o la cápsula»^[281]. Una intimidad ya amenazada a causa y por mérito de la arquitectura de cristal, de este «lugar de tránsito de todas las fuerzas y ondas imaginables de luz y de aire. Lo que viene está marcado por el símbolo de la transparencia»^[282]. Quizá por esta razón Benjamin piensa la ciudad del mañana del mismo modo en que antes la había intuido Baudelaire: un lugar que, al ser vivido esencialmente de noche —cuando la humanidad desorientada vaga por las calles en busca de una luz—, exhibe el brillo sus ventanas, también cuando se iluminan sólo con una vela. Ello nos hace (re)entrar en la forma. ¿En una época en la que el gran estilo ha

muerto para siempre, puede la forma salvarnos? La respuesta está «en marcha»: de la ética a la estética (difusa). Nos responde Eisenman:

La única postura crítica que se puede adoptar es contra la adecuación infraestructural, es decir, oponerse a la tentativa de homologación general. El único modo de hacerlo, por lo que yo sé, es mediante la forma^[283].

Plantear la cuestión del cristal, transparente/reflectante, significa pensar en el enigma, el lugar codiciado e incierto que está entre el cielo y la tierra, entre lo material y lo espiritual: lo opaco-turbio contra la gracia, delicadeza, discreción de lo aparentemente frágil.

La arquitectura de cristal

Una cadena de cristal, una *Gläserne Kette*, une a los arquitectos llamados «visionarios» del círculo de Bruno Taut con el Berlín de los años 1919-1920 (entre ellos Finsterlin, Scharoun, Poelzig, Goesch, Gropius, Hablik, Behne y Luckardt); aquel Taut a quien Paul Scheebart (1889-1914) dedicara su utópico ensayo *Glasarchitektur* (1914)^[284] y que, a su vez, el mismo año, dedicará el palacio de cristal de la Exposición del Werkbund en Colonia a su amigo Scheerbart. Pero la descontrolada transparencia propugnada por Scheerbart, quien confía a ella la tarea de simbolizar el paso de lo pesado a lo ligero, de lo opaco a lo resplandeciente, y, por tanto, de representar la desaparición de toda ventana, tiene algo de peligroso: el gesto de eliminar los marcos y derribar los gruesos muros de piedra de las ciudades e iluminarlo todo (dejarlo todo a la luz) significaba ir contra la posesión de las cosas y, por consiguiente, contra el fetichismo de las mercancías. «¿Gentes como Scheebart no sueñan tal vez con edificaciones de vidrio porque son confesores de una nueva pobreza?», se preguntaba Benjamin, el único que había comprendido su mensaje melancólico y desesperado^[285].

Efectivamente, la pobreza de una utópica cultura del cristal, auspiciada por Scheebart, choca contra la nueva imagen de la Metrópolis moderna, salida de lo poético para precipitarse hacia lo político; una Metrópolis de arquitecturas sin calidad y en las que la ciudad que en ella anida se convierte en una «casualidad» de la calle, «contexto de recorridos, puro discurrir, o un laberinto sin centro y, por ello, un laberinto absurdo», como escribía Cacciari en el ensayo que abre la serie de intervenciones sobre el final del proyecto moderno en *Casabella*. Hay algo más extremo que la transparencia: la nada. El «nihilismo perfecto» [*nihilismo compiuto*] — como lo define Cacciari— de la arquitectura moderna (de la arquitectura del movimiento moderno, reconstruida por Tafuri y Dal Co) contempla la exclusión de lo propio fuera del lugar, es decir, pensar cada lugar como algo equivalente en el espacio universal del intercambio. He aquí la gran revolución estratégica de la estética de la arquitectura: «la tradicional metáfora del *aedificium* se transforma en imagen de la indefinible productividad de la técnica»^[286].

La arquitectura transparente debe rendir cuentas, por tanto, a la tragedia del final del proyecto moderno, paradójicamente cuando la Técnica se convierte en la infinita productora y reproductora. El uso del cristal en Mies van der Rohe asume una nueva y catastrófica función, la de no dejar pasar jamás la luz, sino reflejarla: «el *reflejo* constituye *el* problema formal decisivo. De este término, Mies exige una interpretación

radical. El cristal de Mies no permite la transparencia, no es principio de transparencia, sino de *re-flexión*. En el cristal, el transparentar-traspasar *se detiene, hace época y hace esperar* a quien allí se mira: lo hace *atento*»^[287]. Entramos en el reino de los espejos.

No muy lejos del lugar en el que habría debido erigirse el primer rascacielos de cristal ideado por Mies (fig. 10)^[288], entre la Friedrichstrasse y la Unter den Linden, en Berlín, Peter Eisenman proyecta la Max Reinhardt House, una gigantesca arquitectura topológica, desmesurada cinta de Moebius que pasa a través de la línea de tierra enroscándose en sí misma en una sucesión de pliegues. Cada uno de sus planos refleja como un cristal asimétrico infinitos puntos de vista de la ciudad y de sí misma (fig. 11). Monumento teromorfo (monstruoso, misántropo, desacralizador) al cuerpo multiforme de la arquitectura, resuelto con la técnica del *folding*, coincidencia entre pliegue y complejidad, entre *pliancy* y *com-plication*. Cristalización perfecta de los efectos sísmicos de la catástrofe cultural de la arquitectura, que debe desviarse de la norma y hacerse excepción, incidente artístico, para intentar así derrotar a la estética de la arquitectura.

Electronic Bauhaus

Abrir una ventana implica siempre la presencia de un espacio cerrado, de un interior. En arquitectura no hay nada tan artificial y tan difícil de resolver conceptualmente como la ventana. Ésta es signo de un estado de necesidad, una obligación normativa, un vínculo con un modo de acción: cantidad de aire y de luz. Oxígeno y energía (de lo) visible que atraviesa lo opaco, lo material, la envoltura. Envoltura que es pared o fachada, según el punto desde el que se observe, ya sea interno o externo. Pared y fachada son dos términos que definen, contraponiéndolos, los dos lados de la estructura de la casa, atravesada por un túnel espacio-temporal, el espesor de un vacío, protegido y tecnificado por distintos materiales transparentes. La desaparición de la ventana como elemento técnico y estilístico de las fachadas acristaladas propias de la arquitectura contemporánea es síntoma de su entrada en la dimensión posmoderna de la estética difusa. De hecho, la arquitectura posmoderna adolece de la ausencia del valor simbólico de la dialéctica interno-externo, ya que carece de una razón que justifique la contraposición ética entre lo que es exterior y lo que es interior y también espiritual. El predominio de lo estético convierte estos dos espacios en contiguos y homólogos.

No es difícil enumerar ejemplos de transparencias estéticas, signo de la última piel arquitectónica: la fachada (la «ventana-fachada» prototipo de la modernidad para Le Corbusier) que se hace pantalla en la utopía de una sociedad transparente, con sus funciones sociales siempre a la vista de todos, como lo fue (¿que aún lo es?) el Centre Pompidou de Piano y Rogers (de Eiffel + Buckminster Fuller + Superstudio + Archigram... + *Las ciudades invisibles* de Calvino); en la irónica y provocativa serie de transparencias ideadas por Koolhaas para la *Electronic Bauhaus: ZKM* en Karlsruhe; en la epidermis sensible a los ruidos, traducidos en luz, de la *Torre de los vientos*, en el *Huevo de los vientos* en Okawabata, en la Mediateca de Sendai, en la Cúpula en Odate, sólo por citar las más transparentes entre las arquitecturas de Toyo Ito. Pero tampoco es difícil citar ejemplos de obras de materia atómica, antes de que la arquitectura se disuelva en una dimensión verdaderamente *trans*: no sólo trans-arquitectura en cuanto en tránsito a través del ordenador, sino *trans* en cuanto dotada de una transitividad que une cuerpos orgánicos e inorgánicos en el espacio de un habitar diferente (¿el *cyberspace* gibsoniano?).

Jean Nouvel proyecta como transparentes la *Tour sans fine*, la sede de la Fundación Cartier en París, la cúpula de la Ópera de Lyon (cuya variación cromática nocturna informa a la ciudad del número de espectadores); Pei la pirámide en el centro del Louvre y el Bank of China en Hong Kong; Norman Foster el ayuntamiento y el Grand Court del British Museum de Londres y la cúpula del Reichstag en Berlín. Y aún más:

otras obras más recientes de Renzo Piano, de Fuksas, de Jacques Herzog y Pierre de Meuron. La forma arquitectónica se hace accesible y exhibe su propósito metafórico, que es el de causar fascinación sin experiencia, desde el momento en que lo externo y lo interno son separados sólo por el recuerdo del límite. Este límite será resuelto extraordinariamente por la «invención» de Jean Nouvel para el Institut du Mond Arabe en París: todo el lado sur, el que da al sol, realizado con 1600 paneles de metal de alta tecnología que filtran la luz que impacta en el edificio. Cada panel contiene diafragmas controlados electrónicamente, que reaccionan a la luz, modificando su apertura. De este modo la arquitectura se convierte en un único y gigantesco organismo de miles de ojos, verdaderas ventanas del alma, que se cierran ante el exceso de iluminación, abriéndose sólo con la luz interna. La fachada hace realmente de escudo protector del interior, detentando la misma función que los *moucharabiyahs*, las celosías de madera perforada típicas de las casas marroquíes, en las que Nouvel se inspiró. La sección del muro adquiere de este modo la infinita profundidad de la idea.

La cuarta pared

Como afirma Virilio:

A la transparencia del espacio, transparencia del horizonte de nuestros viajes, de nuestros caminos, sucederá ahora esta transparencia catódica, que no es otra cosa sino la realización perfecta de la invención del cristal, hace cuatro mil años, del espejo, hace dos mil años, y de este «escaparate», objeto enigmático que marca la historia de la arquitectura urbana desde el Medioevo a nuestros días o, más exactamente, hasta la reciente creación de este escaparate electrónico, horizonte último de nuestros trayectos, del que el «simulador de vuelo» representa el ejemplo más perfecto^[289].

La desmaterialización de la arquitectura pasa a través de su rendición a la información: arquitectura que es una forma y que in-forma, convirtiéndose ella misma en un médium. Superficies activadas por potentes energías (proyecciones, hologramas, pieles piezoeléctricas, barnices sonoros, películas luminiscentes). Lógica y metáfora. Organismo transparente que permite ver el conjunto de inervaciones internas y externas correspondientes a la estructura, a la masa muscular, a los órganos internos. El enigma de esta transparencia radica precisamente en la energía comunicativa de su piel y de sus rizomáticas relaciones neuronales con lo exterior. Ultra-arquitectura.

Por tanto no sólo cuerpo que no se expone al mundo, al pecado, al virus, y que se blindaba tras el cristal protegiendo su exposición del peligro de contaminaciones externas (las escafandras «radicales» de los Himmel[b]lau, años setenta, *Mind Expander*, 1967, de Hans Rucker o las cápsulas espaciales del Atelier van Lieshout, en la actualidad, *vid.* fig. 12), sino cuerpo que se conecta con otros puntos de la red (de la arquitectura) con filamentos inteligentes (fibras ópticas). ¡Arquitectura *soft* gracias a las arquitecturas de redes! Quizá ya forma de un «sublime tecnológico»^[290], cuyo horriblemente atractivo paisaje se caracteriza por la apropiación del arte a cargo de la técnica.

En relación con la estética del habitar, la ventana supone sin duda una apertura histórica. La ventana adquiere sustancia epistemológica restringiendo todo lo visible a cuadros, a *frames*, a esquemas y a pantallas. Toda la historia estética de la ventana transcurre de un encuadramiento en otro: de la apertura hacia un mundo físico a la profundización en el interior de la realidad simulada televisiva y digitalmente, imposible de oscurecer, y en cuya pantalla se proyectan incesantemente paisajes tópicos, modernos *tromp-l'œil* del deseo. Asomarse a este paisaje electrónico significa, en efecto, quedarse en la sustancia del medio, de lo que, literalmente, está en el medio entre yo y el mundo, entre lo interior y lo exterior: significa, cultural y políticamente, «quedarse en la ventana», pero también, mejor aún, «vivir en la ventana», tal y como

nos lo advierte, como única forma posible de supervivencia, uno de los protagonistas de la inolvidable película de David Cronenberg, *Videodrome* (1983).

La pantalla del ordenador es una pequeñísima ventana abierta al universo digital, a una infinita Exposición Universal privada. Cada terminal, con sus imágenes múltiples, que se abren y cierran a placer, que se superponen y se componen, se convierte en una representación *Son et lumière* de la información. El espectador posmoderno está llamado a hacer lo imposible, es decir, a mirar todas estas imágenes al mismo tiempo. El próximo avance del espectáculo ideológico multimedia sólo podrá ser, por tanto, el de superar las interfaces y vivir directamente en el *frame*, después de haber transformado las cuatro paredes de su casa en un espacio tetradimensional, exactamente tal y como profetizara Ray Bradbury en las páginas de *Fahrenheit 451*.

Por tanto se trata de no vivir ya más ante una ventana, sino en su interior. Un lugar, desde luego, abierto a una perspectiva sin límites, transitable dentro de no mucho tiempo por nuestro cuerpo digital. Un lugar no reproducido, sino producido, con sus millares y millares de polígonos ópticos y moléculas olfativas^[291]. El exterior vivible en el interior. Cambiando a placer la realidad. La ventana se presenta, por tanto, como una metáfora del «medio» posmoderno, a través y mediante el cual se ha de verificar el paso de una forma de vida participativa y pública a la trágica condición del aislamiento y de la no-participación. Observar desde el interior de un entorno protegido lo que acaece en el mundo, esperando el mejor momento para salir al exterior, ¿no es quizá aquello en lo que consiste «estar en la ventana»? Y es que ya no es posible mantener las distancias y conseguir ver la ciudad y sus extensiones históricas, así como cualquier otro objeto, desde fuera. Aquélla ha sido transformada por el capitalismo en espectáculo o, mejor dicho, en una perfecta coincidencia final entre economía, técnica e información.

En este espectáculo todos estamos implicados y de él todos somos partícipes, sea cual sea el punto de observación desde el que miremos. Ya no es posible estar fuera de él, por muy lejos que queramos andar: en cualquier lugar donde nos encontremos, pertenecemos a la vida de la Metrópolis. A la ideología de la Metrópolis. Todo el espacio externo a la ciudad no es sino un retazo, aunque vasto, de una continuidad industrial (la fábrica sólo se ha desplazado) y postindustrial, que tiene la extensión que tiene la información. El universo de la intimidad extiende el camaleónico Los Ángeles por un radio de cientos de kilómetros intersecando espacios vacíos y llenos, edificios, hoteles, aeropuertos: todo es disperso, inestable, fluido. No existe, de hecho, ningún «no-lugar»: todo está completamente habitado por la técnica en sus formas materiales e inmateriales, una técnica de naturaleza esencialmente económica, que difunde electrónicamente cualquier proceso y cualquier proyecto a escala mundial, mediante

diferentes y cada vez más eficaces reconfiguraciones del sistema político al que pertenece. Todos estos argumentos son bien conocidos, pero siempre merece la pena abordarlos políticamente; y es que no está exento de consecuencias políticas el hecho de que también el hombre haya sido habitado por la técnica, la cual le impide asumir ante el mundo una posición crítica inmediata. Quizá sólo el arte intuya hoy la tragedia.

V

El velo

Coberturas transparentes

Si tuviéramos que escoger un objeto como símbolo de la condición posmoderna y del carácter omnipresente y armonizador de la estética como fenómeno extendido por todos los ámbitos de la existencia, elegiríamos sin duda el velo. Éste se coloca, estratégicamente, en el lugar de encuentro entre categorías opuestas y distintivas, como, por ejemplo, orgánico/inorgánico, auténtico/inauténtico, original/copia, superficial/profundo (categorías que habían caracterizado la modernidad), obstaculizando la claridad de su oposición. El velo «moderno» tiene un significado conceptual casi siempre positivo (*veladura* y *desvelamiento* constituyen las dos polaridades de un mismo movimiento analítico: todo está escondido, pero todo puede indagarse, incluso sin la certeza de un éxito); el «posmoderno» exhibe, por el contrario, una función siempre negativa, ya sea cuando se usa para confundir diferencias, como cuando, por el contrario, desapareciendo de los lugares donde radica la duda y lo incierto, impone opciones radicales y forzadas, importando a la vida modos de decisión típicos de la lógica binaria del ordenador. Es decir, primero expulsamos de nuestra vida el pensamiento dubitativo y prudente, típico del razonamiento filosófico, para después llevar a cabo tomas de decisión carentes de responsabilidad, típicas de la técnica.

El velo, entendido en su acepción más amplia y general, goza de una gran variedad de significados semánticos y metafóricos, los cuales, a pesar de su evolución, mantienen inalterados algunos valores básicos a partir de su implicación en el ámbito de lo visible y de la mirada, del arte y del lenguaje. Representa la forma de la apariencia, del matiz, del engaño y del deseo. El velo cubre, pero con una transparencia. Perfecto oxímoron, que interpone entre los dos actores del sistema sensorial, lo sentiente y lo sentido; un diafragma, una especie de mecanismo amplificador de la mirada y del tacto, las dos condiciones gracias a las cuales todo velo se desvela, revelando su doble función: esconder resaltando. Pero también resaltar protegiendo. Velo es protección y al mismo tiempo incertidumbre, umbral, límite. Sobre el cuerpo, sobre la escultura, sobre la arquitectura, sobre lo real: el velo se extiende por todos lados, interponiendo entre la cosa y la mirada una transparencia opaca, una

máscara estética.

Una historia el velo en el arte bien podría coincidir con el análisis de las técnicas más sofisticadas de representación: para el pintor, la capacidad de pintar la transparencia; para el escultor, de desmaterializar el mármol. No es banal recordar que la primera historia del arte, la compilada por Plinio el Viejo —quien pretendía demostrar cómo el arte del pasado seguía sin ser superado—, comienza precisamente con una anécdota que tiene como protagonista un velo, más bien la ilusión de un velo, con el que Parrasio habría conseguido vencer a Zeuxis: éste muestra un racimo de uva tan bien pintado, que los pájaros empiezan a revolotear sobre el cuadro; mientras, por su parte, Parrasio pinta sobre el objeto figurado un velo transparente con una verosimilitud tal que Zeuxis pide que se deje al cuadro sin la protección que lo cubría. Si Zeuxis consigue engañar a la naturaleza, Parrasio llega a engañar a quien engaña. Aquí se cuestiona la habilidad técnica del artista, pero también, y sobre todo, el significado mismo de la obra de arte, que debe ser capaz de crear una ilusión.

El velo, por tanto, esconde trampas, engaños, ilusiones. Nos dice René Magritte: «En cuanto al misterio, al enigma que eran mis cuadros, diría que se trataba de la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de las absurdas costumbres mentales que ocupan generalmente el lugar de un auténtico sentimiento de su existencia»^[292].

Forma fluens

La representación del velo en la historia del arte occidental goza de una iconografía rica en ejemplos. Entre las *Vestales* de la religión romana y sus casi contemporáneas *Orantes* de las catacumbas cristianas, la diferencia de significado se antoja incommensurable: el velo de la vestal significa que actúa bajo la protección del dios; el velo de la orante cristiana quiere decir, por el contrario, que se somete a su Dios.

Desde las *Santas* de Sant'Apollinare Nuovo en Rávena, a la *Samaritana* de la Basílica de San Marcos en Venecia, a las figuras veladas presentes en las obras de Taddeo Gaddi, Pietro Lorenzetti, Domenico Ghindarlaio, Giovanni di Paolo, Gentile da Fabriano, Filippo Lippi y, por último, la *Velada* de Rafael (1515) y en Brozino, Pontormo, Sodoma y así sucesivamente hasta el siglo XVIII, el velo se presta a una infinita serie de variantes, del más sencillo al adornado, del liso al drapeado, el enriquecido, el bordado: un símbolo sagrado, una suerte de divisa de la religión, que se enfrenta primero contra la urgencia de la modernidad renacentista y después contra la de la modernísima crisis manierista del XVI, para llegar a su definitiva, casi ya totalmente laica, transformación en vestuario y moda (lo remilgado) en el XVIII.

Analizada con perspicacia por Pierantoni, la *Forma fluens*, la forma que fluye, es una figura de límites velados, que se evaporan con el aire, con la velocidad, con lo antigravitacional^[293]. Desde la *Ménade danzante* de Escopa a la *Nike de Samotracia*: en sus ropas reside el recuerdo del movimiento, de la melancolía, del deseo. El cuerpo erótico es siempre cuerpo velado. Ésta es su diferencia respecto al cuerpo pornográfico. Al velo de los vestidos del ángel, en la *Transverberación del cuerpo de Santa Teresa* (1647), de Bernini, le contesta la pesadez envolvente de los ropajes en torno al cuerpo de la santa en agitada debilidad: cuerpo celado que esconde la contracción orgásmica de la «muerte por amor». Sólo la artista francesa Orlan, en una conocida *performance* que tiene como «figura» su travestimiento en escultura berniniana, sabrá desvelar lo que se esconde bajo los pliegues del velo barroco: las ondas de los velos no son sino orillas de llagas profundas e incurables, producidas por la pérdida de los límites defensivos del cuerpo orgánico a causa de la contaminación virológica de las imágenes^[294].

Pero son la *Santa Cecilia* de Maderno (1600) y la *Beata Ludovica Albertoni* de Bernini (1671-74) las que representan el perfeccionamiento técnico de la transformación de los vestidos en una especie de piel misma, gracias al efecto mojado en los materiales, que permite la adherencia transparente. Y es que el velo sobre el cuerpo responde al criterio del tanto/como y no al del *aut/aut*: recubrimiento,

vestidura, protección y desnudez, piel, transparencia. Los velos de la *Maja vestida* cubren por dos veces las carnes de la *Maja desnuda* (los dos cuadros realizados por Goya para el gabinete privado del ministro Godoy): el primer cuadro servía de protección al segundo, de modo tal que al desplazarse se desvelara la belleza íntegra del desnudo situado debajo.

Un cuadro que cubre otro, como una pantalla censora: sobre el cuadro «pornográfico» de Courbet *El origen del mundo*, su propietario, Khalil Bey —como ya dijimos— había hecho poner un velo verde (anticipación perfecta del livor cadavérico y de la transformación cromática del cuerpo en su paso de la vida a la muerte) en un inconsciente tributo a la *Vanitas*; también Lacan, a cuyas manos pasará posteriormente, cubrirá la pintura con un plúmbeo paisaje invernal realizado por el pintor surrealista André Masson^[295].

La conexión del velo con el mundo de lo sexual resulta sin duda evidente. La esposa del matrimonio religioso se esconde también tras un velo para demostrar su integridad ante la familia y el grupo social del esposo. El velo es virtual y virtuoso al mismo tiempo: es su simbolismo lo que le convierte en diafragma, en potencial apertura, en himen. Una escultura entre las más significativas de Anish Kapoor, una gran pieza semiesférica pintada de azul, que enseña su concavidad al espectador, consigue representar mediante un recurso virtual el simbolismo virtuoso del velo. A primera vista la obra aparece no como una semiesfera, sino como un disco plano, sin profundidad, sólo al acercarnos a ella y «tocándola con la mano» nos damos cuenta de que lo que en principio parecía una superficie es en realidad la sección diametral vacía de una esfera hueca. Sólo cuando hemos sobrepasado ese límite con nuestra mirada penetrante, esa mirada que Lacan justamente definía como un «fallo»^[*] (un «error», en cuanto prótesis onanista de un deseo siempre inapagado e inapagable), podremos darnos cuenta de la ilusión en la que habíamos caído: la virtualidad de esta imagen bidimensional ha tenido que ser penetrada para dar testimonio hasta el final de la resistencia de su «virtud». El título habla por sí mismo: *Madonna* (1989-90); el himen protector habría debido permanecer inviolado, ya que precisamente es esta inviolabilidad la que convierte a esa mujer en divina (es decir, no necesariamente empírica) para la fe católica, y a esa obra en sagrada (es decir, perteneciente al arte) para nuestro pensamiento laico, racional y científico.

El velo poético

La desaparición del velo poético, que aleja las cosas de una mirada excesivamente profana, está ligada irremediabilmente a la puesta en crisis del pensamiento espiritual que todavía en las primeras décadas del siglo XX marcaba las obras de los artistas de vanguardia, sobre todo de los abstractos. La componente espiritual de la obra de arte es un hilo conductor que recorre todo el territorio romántico del XIX, para llegar al mundo simbolista francés, representado por Moreau, Puvis de Chavanne, Gauguin y los Nabis, además de al alemán e inglés de los Füssli, Friedrich, Martin, Böcklin o Whistler y, en particular, de Odilon y William Blake: una tradición que revela la persistencia secular en la cultura y arte occidentales de una constante y obsesiva preocupación metafísica, a menudo consecuencia de una obsesión esotérica. Sólo con la consolidación en el siglo XX de la vanguardia abstracta será posible dar forma definitiva a esa tensión ideal, motivada por la conciencia del enfrentamiento entre lo representable y lo irrepresentable y entre lo decible y lo inefable. Se intentará entonces *desvelar* esa tensión, con resultados formales y conceptuales que asumirán diversas connotaciones en los artistas que habían hecho de ella el objeto de su búsqueda: Kandinsky, Klee, Malevič y Mondrian.

Para Kandinsky, lo irrepresentable coincide con lo inmaterial, que, conectado a lo material mediante los sentidos, constituye la unidad profunda y espiritual de la obra de arte: ésta es abstracta precisamente en cuanto responde a ese mismo «principio de necesidad interior» que Goethe ya había enunciado románticamente y que Kandinsky retoma a través de la mediación de Fiedler y del mismo Worringer, principio que permite al artista proceder con su obra desde «la oscuridad a la claridad», según unas precisas finalidades místicas y espirituales (se hace necesario aquí recordar que Deleuze y Guattari dedicaron las páginas finales de sus *Mil mesetas* precisamente a Worringer, reconociendo la importancia de su «línea abstracta», capaz de dar cuenta de los caracteres nómadas y rizomáticos del arte, siempre y en cualquier caso una *machine abstraite*^[296]).

En Klee la cuestión se complica de modo especial, ya que la dicotomía entre visible e invisible, que constituye una constante en todo su análisis teórico, no conduce a una negación romántica del objeto, como había sucedido en el caso de Kandinsky, y, por tanto, a una solución de tipo verdaderamente abstracto, sino a una exaltación de esas «fuerzas escondidas en las cosas» que sólo el arte puede hacer visibles, haciendo caer uno a uno los velos de una percepción superficial y automática. De hecho, para Klee, el mundo de lo invisible coincide con el orden natural mismo, con una relatividad

y una complejidad que resultan insondables a nuestros sentidos, limitados e incapaces de captar su verdadero significado.

En Malevič, el eclipse del principio de realidad, propio del programa suprematista, deriva no tanto de una evolución teórica de la experiencia pictórica como de una más general crisis ideológica, que lleva a la creación de un icono de lo invisible como única representación posible del llamado «mundo no-objetivo»: un invisible que, tomando forma en el cuadrado negro, atrae a sí a lo visible y lo anula^[297].

Mondrian, de quien sería, por otra parte, necesario hacer un examen en clave más explícitamente «teosófica», define el paso de lo natural a lo abstracto como proceso que lleva de lo indeterminado a lo determinado: determinado o «abstractoreal», cuya claridad se desvela y se alcanza sólo a través de esa contemplación imperturbable a la que Schopenhauer hacía referencia y que habría permitido la superación de la dualidad individual/universal^[298].

Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevič llevan, por tanto, hasta sus últimas consecuencias lógicas y prácticas la conciencia de una limitación de la razón y de una inadecuación del pensamiento para pensar y representar tanto el estado objetivo de las cosas como esa dimensión que radica más allá de lo real: el desvelamiento de su copresencia puede ser evocado y hecho evidente sólo como el lugar del eterno enfrentamiento entre materia y espíritu.

Caducidad

De modo que no es con la seguridad que proporciona una posición de certeza, sino con la conciencia del riesgo, como la vanguardia vive su propia utopía de querer decir y representar lo inefable e irrepresentable, es decir, el carácter metafísico de lo real, en función de una búsqueda de autenticidad y de verdades absolutas. Estos motivos son fundamentales para comprender el intento de fusión entre estética y ética, entre acto artístico y opción de vida, que la vanguardia pretende y realiza.

A pesar de todo, no es posible comprender su importancia si no se hace referencia al trasfondo histórico de la modernidad, dentro del cual acontece la progresiva sustitución de la inquietud religiosa por esa otra más ardua e inédita búsqueda de un valor en sí. Según Habermas, a quien debemos uno de los más lúcidos análisis de la cuestión, sólo puede formularse una definición correcta de modernidad partiendo de la hipótesis de Max Weber acerca de un nexo preciso de identidad entre los conceptos de modernidad y de «racionalismo occidental», tesis que retoma el tópico hegeliano de la relación íntima entre modernidad y racionalismo^[299]. De hecho, Weber definía como racional el proceso de *desencantamiento* o *desvelamiento* de lo real que tiene lugar en Europa a causa de la desintegración de la imagen religiosa del mundo. En el análisis que, a su vez, lleva a cabo Adorno en su *Teoría estética*,^[300] la característica estética de la modernidad vendrá determinada por obligarse a sí a la subversión del sentido y de la forma: «Las señales de descomposición son el sello de autenticidad de lo moderno».

Estos signos de destrucción no aluden sólo a la desintegración lingüística y formal a manos de la vanguardia en el interior de sus obras, sino que hace referencia también a la trágica pérdida de esas certezas generales que parecían ya definitivamente enraizadas en el proceso global de la racionalidad occidental. Escribe Wittgenstein en una observación fechada en 1949:

Mi propio pensamiento sobre el arte y los valores está mucho más desilusionado de lo que podría estar el de los hombres de hace cien años. Y sin embargo esto no quiere decir que sea mejor por ello. Sólo significa que en el primer plano de mi espíritu hay ruinas que no estaban en el primer plano de aquéllos^[301].

Las ruinas a las que Wittgenstein alude no son sólo las provocadas por las dos guerras mundiales, sino también las relacionadas con las causas profundas que modifican de manera progresiva e irreversible la cultura científica, filosófica y artística de Europa en las primeras décadas del siglo que acaba de terminar. En el marco de esa desilusión total, Wittgenstein supone un punto extremo: último «pensador negativo» de

una tradición a la que pertenecen también Nietzsche y, en parte, el propio Freud, ese Freud que en 1915 había definido la guerra ya por aquel entonces en pleno apogeo como una «decepción», un hecho que estaba destruyendo el patrimonio común de la Humanidad, y cuyas consecuencias iban mucho más allá de sus implicaciones sociales y civiles. Había caído el velo de la ilusión de una gran cultura occidental y europea^[302].

Volvemos a encontrar esta amarga reflexión, ampliada en este caso con mayores argumentos en un breve e intenso escrito de Freud, «Lo perecedero» (1915), texto pensado para ser incluido, significativamente, en un volumen colectivo de ensayos dedicados a Goethe (*Des Land Goethes*). En él Freud afirma que, a pesar de que «volveremos a construir todo lo que la guerra ha destruido», resulta irreversible el fin de la igualdad mundial entre pueblos y razas, reduciendo a nuestras patrias europeas a pequeñas entidades y volviendo «a tornar lejano y vasto el mundo entero»^[303]. La gran esperanza de un crecimiento global ha desaparecido para siempre del horizonte de la cultura originaria de Occidente: el malestar de la cultura se hace evidente «gracias a la guerra».

El velo cultural de Occidente está constituido por el reconocimiento sólo parcial de una civilización fundada sobre la igualdad de los hombres, sobre la laicidad de la ciencia y sobre la superación de las interpretaciones religiosas de la existencia. La razón del interés de Freud por Goethe nace precisamente de esas reflexiones. Para Freud, todo análisis, incluido el político, tiene como objetivo retirar los velos que ocultan la realidad: todo puede ser objeto de indagación, incluso aquello que no resulta manifiesto. Nada puede dejarse sin interpretar, sin expresar. Para Goethe, por el contrario, sólo se puede ofrecer satisfacción a la interpretación del mundo reconociendo en el mundo mismo una región indescifrable, desconocida: «Misteriosa en pleno día, la Naturaleza —reconoce Fausto— no se deja despojar de su velo»^[304].

La tan romántica concepción goethiana del misterio nos lleva a la conclusión poética y filosófica de que para poder hablar de lo desconocido es necesario usar palabras que pertenecen también al reino de lo ignoto: mundo, realidad, verdad — afirma Goethe— no pueden ser dichos, sino sólo mostrados, constatación que da testimonio de la magnitud de la trágica naturaleza limitada de nuestro lenguaje. Para Goethe, «lógicamente» se puede llegar a la formulación de un «modelo» ideal que explique el devenir de las cosas, que dé sentido, relación, equilibrio entre lo singular y lo universal, y que concilie espíritu y materia, Dios y mundo, nosotros y los objetos, luz y oscuridad: para Goethe, es el arte el que puede desvelar y mostrar las infinitas posibilidades de esas relaciones.

En su ensayo sobre la novela de Goethe *Las afinidades electivas*, Benjamin

retomará la idea de tan ardua demostración: el velo es lo que permite transmutar la materia a través del arte, ya que, como sostiene Benjamin:

La belleza no es apariencia, no es velo de otra cosa [...]. Porque lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo [...] develado se mostraría infinitamente insignificante [...] Jamás se ha comprendido una verdadera obra de arte, excepto cuando se ha presentado inevitablemente como misterio^[305].

El fin del arte, como defenderá también Adorno, es, por tanto, el *desvelamiento* cognitivo dentro de «la estética pura de la verdad»; la obra de arte es concebida entonces como enigma, como un acertijo que con el manifestarse se esconde. Pero lo que se manifiesta, lo que tiende a hacerse reconocer, es sólo aquello que el enigma esconde. Tales cuestiones, que atraviesan el «tiempo de la caducidad», nutren la conciencia artística de las vanguardias históricas, y particularmente de las más abstractas. Y la misma filosofía no está exenta de ello, en cuanto lógica.

Lo místico crea el velo: de hecho, la filosofía wittgensteniana de la lógica se encuentra no sólo con el problema de la lógica, de qué es la lógica, sino también con la inquietante, molesta presencia de «lo que hay detrás» de ella y que es, además, causa de lo inefable. Ciertamente: por una parte, se reconoce que el lenguaje tiene unos límites intrínsecos («Los límites *del* lenguaje (el lenguaje que yo sólo entiendo) —sentenciará perentoriamente Wittgenstein— significan los límites de *mi* mundo»^[306]); por otra, de lo anterior se deduce que, precisamente por ello, no puedo dejar de constatar que no puedo trazar los límites de mi mundo.

Es de todos conocida la sentencia que cierra de manera tan perfecta el *Tractatus*: «De lo que no se puede hablar mejor es callarse»^[307], afirmación que proporcionó, como es sabido, mucho de lo que discutir a la escuela neopositivista de Viena, en el seno de la cual se intentó formular, coherentemente con sus preocupaciones, una interpretación de aquélla en clave lógica empirista; pero tal interpretación se aproxima directamente a la ya citada constatación de la presencia en el mundo de algo inefable: lo místico. «El impulso hacia lo místico —confirmará Wittgenstein en su *Diario filosófico*— viene de la insatisfacción de nuestros deseos por la ciencia»^[308]. Será el arte —declarará en otro lugar— el que nos permita compensar esta carencia, ya que la obra de arte es capaz de alcanzar la eternidad: quizá —defiende— la belleza sea precisamente la figura de tal eternidad^[309].

Efectivamente, con Marx, Nietzsche y Freud se derrumbó cualquier intento de explicación metafísica de la realidad y, por tanto, ya ningún velo misterioso impediría el conocimiento directo de lo real, cuestión sobre la que la única opción oportuna

consistiría en la elección entre lo esencial y lo que no lo es^[310]. Para los tres filósofos, lo no-esencial ocupa, por así decirlo, la parte externa del objeto de investigación, su parte visible, mientras la parte esencial coincide con su interior, su núcleo invisible (la plusvalía del trabajo, la muerte de Dios, lo inconsciente). Para Marx, el desvelamiento del significado del trabajo revela su sumisión al capital, que continua e incesantemente transforma sus modos en fines; para Nietzsche, el desvelamiento de la realidad coincide con la crítica radical a la moral, al cristianismo y al conjunto de los valores convencionales, que acaban siendo refutados «no tanto por su contenido específico como por su esencia misma, que implica un distanciamiento de la realidad y la entrada en la dimensión ideal del deber-ser»^[311]. En definitiva, no podemos olvidar que incluso la dimensión psíquica, en cuanto su análisis no puede ser sino «interminable», es concebida por Freud en términos físicos y energéticos.

La impronta verdaderamente revolucionaria que estos autores dejan en nuestra cultura y en la conciencia de Occidente es la prioridad absoluta del valor del conocimiento, condición necesaria para poder alcanzar el descubrimiento de los aspectos esenciales de la verdad. Éste es el descubrimiento: «quitar lo que cubre, como se quita la corteza que cubre la almendra, la piel que recubre el fruto, el velo que oculta a la adolescente, la verdad, el dios, la estatua...»^[312].

Quitar el velo lleva consigo, por tanto, no una mayor definición perceptiva del objeto, sino, sin lugar a dudas, la atribución al mismo de una nueva existencia. El objeto consigue una nueva vida gracias a su conocimiento, en cuanto éste se concibe «como una parte real del objeto real, en la estructura real del objeto real»^[313]. El objeto se deja conocer en su totalidad, al tiempo que su parte oscura se identifica únicamente con lo «aún no conocido»: con lo ignorado, y ya nunca más con lo desconocido, que había sido durante tanto tiempo concebido como lo absolutamente incognoscible.

La posmodernidad es también efecto del pensamiento de quienes en la modernidad, como Marx, Freud y Nietzsche, ya habían intuido que la realidad no escondía ninguna verdad abstracta e indemostrable y que sólo su desvelamiento definitivo podría revelar su sentido y su significado. Frente a la hipótesis de una realidad velada, ofrecida a la mirada y a la comprensión sólo parcialmente, la lógica posmoderna ha contrapuesto su ironía sin límites y un terrible desencanto, precisamente porque, retrotrayéndose a Nietzsche, ha comprendido que el profundo caos de la vida moderna es, paradójicamente, muy poco «manejable por el pensamiento racional»^[314].

El cuerpo desvelado

Desde el hombre desollado de Vesalio a las esculturas plástico-biológicas del doctor Gunter von Hagen, a la *performance* de Marina Abramovic *Vanitas*, al videoclip de la canción *I Don't Wanna Rock DJ* de Robbie Williams, el cuerpo artístico de Occidente se empeña en deshojar progresivamente sus velos de carne, en busca de una arquitectura interna, de una esencia del contenido.

Set Brundle, el protagonista de *Fly* (1986) de David Cronenberg, en una escena final de la película le dice a su compañera:

Tú de la carne conoces sólo los cánones precisos de la sociedad. No eres capaz de superar antiguos miedos, el terror malsano de la carne. No estoy hablando de sexo ni de penetración. Yo hablo de la penetración más allá del velo de la carne. Un zambullirse profundo y penetrante en el manantial del plasma.

El futuro del cuerpo humano es su metamorfosis completa en otro cuerpo ya no sólo biológico.

A fin de cuentas, el velo de la carne subraya la imperfección del hombre, esa imperfección que es el hombre, tanto desde un punto de vista biológico-evolutivo, como sostiene Stelarc, como desde el punto de vista del experimento del Dios judeocristiano, que finalmente no ha conseguido crear un ser «a su imagen y semejanza» y que, por lo tanto, condena a ese hombre a un ansia continua de perfección: si para el científico actual envejecimiento y enfermedad son informaciones imperfectas del DNA, para el creyente lo imperfecto se manifiesta como culpa original y como inadecuada *imitatio Christi*.

Para el creyente el cuerpo es siempre un cuerpo extranjero, nunca su propio cuerpo: éste pertenece al Creador y por ello carece de total autonomía y responsabilidad individual plena. Son muchos los velos que ofuscan la condición, en otras circunstancias magníficamente libre, del hombre: el cuerpo mismo se convierte en velo, máscara, de un alma interior. Un velo tan pesado que hace del cuerpo algo acéfalo y afálico, mutilado de una sexualidad natural y de un pensamiento racional.

En Occidente, la liberación del velo acontece tras un largo recorrido de pequeñas conquistas, pero también de contradicciones y duras derrotas, no sólo a causa de la persistencia de una fuerte oposición religiosa y política, sino sobre todo por culpa de la ciencia, la cual nunca o casi nunca ha podido y sabido pronunciar su rotunda condena a los modos mitológicos y metafísicos de entender del mundo.

Si consideramos, por ejemplo, la evolución de la condición social de la mujer descubriremos cómo ella ha pagado duramente, y aún sigue pagando, el enfrentamiento

entre la moralidad religiosa y las enseñanzas de la historia de la cultura laica, marcada por el intento incesante de liberar al conocimiento del mundo de cualquier velo, y de hacer que cada sujeto conquiste su identidad individual, inalienable e independiente de todo dogma ideológico.

Cuánto camino se ha recorrido desde los tiempos de Pablo de Tarso, quien, inmediatamente después de su conversión a la religión cristiana, en su *Carta a los Corintios* (11, 2-16) escribía que «la cabeza de la mujer es el hombre», que la mujer «es reflejo del hombre», que «no fue creado el hombre para la mujer, sino la mujer para el hombre», que «la mujer nace del hombre», manteniendo que «el varón no debe cubrirse la cabeza, ya que es imagen de la gloria de Dios, pero la mujer es reflejo del hombre». Sobre estas premisas San Pablo había impuesto el uso del velo como símbolo no sólo de sumisión al «hombre-jefe-cabeza» y al dios, sino también como signo de diferenciación respecto a las esclavas y a las prostitutas, quienes sí podían ir con la cabeza descubierta. ¡Sólo la *Salomé* de Carmelo Bene (1972), con las notas de *Abat-Jour* al fondo, arrancará el velo del rostro al hombre para dejarlo desnudo!

La cuestión de la condición humana de la mujer es sintomática de la situación política de la cultura aferente. Como defiende Donna Haraway^[315], a quien se debe la primera tentativa de sistematización teórica de la posición femenina en el ámbito de una sociedad electrónica, la mujer ha podido pasar de una condición de súbdita del hombre a una conciencia de su autonomía sólo después de haber alcanzado la paridad en las relaciones con otros sujetos informatizados. Si en el Occidente informatizado el papel de la mujer se ha visto transformado de modo que ha adquirido cuotas irreversibles de libertad, en gran parte de Oriente la condición femenina continúa sometida a las imposiciones de la religión y las costumbres atávicas. La adopción del velo en gran parte del Oriente islámico denota —como bien sabemos— una condición social femenina muy lejana de la occidental. En este contexto religioso y cultural suele ser mucho más importante la mirada *de la* mujer que la mirada *sobre la* mujer.

La propia tipología de la arquitectura islámica nos ofrece una estupenda metáfora de esa mirada, particularmente en las fachadas de las *haveli* de Jaisalmer, donde se concentran las más hermosas residencias de los grandes mercaderes rajasthani del siglo XVII. Las *haveli* se diferencian sin equívocos en edificios «hombre» y edificios «mujer»; los primeros con balcones que sobresalen, asomados a las plazas como falos protésicos; los segundos, para las mujeres, las concubinas y las esclavas, con ventanas a ras del muro, cubiertas de celosías finísimas, que apenas se distinguen en el rostro rosado de las paredes.

Quizá sólo una Sherezade del ordenador podrá transformar algún día la condición de sometimiento de la mujer islámica en una opción personal consciente de adhesión

ideológica o de libertad laica. Y es que la cuestión crucial no es la religiosa, sino la técnica. ¿Qué será del islam y de su velo integrista, pero también de Occidente con su falta de libertades, cuando el capitalismo deba imponer por doquier, aún más que hoy, sus modelos y mercaderías, pero sobre todo las conquistas de su técnica, entre las cuales figura la superación del propio cuerpo, y por tanto de sus defensas identitarias, reduciéndolo de manera definitiva a suma de órganos modificables, renovables, sustituibles, extensibles, reemplazables por prótesis de la más diversa índole y con los que es posible comerciar?

Desvelamientos técnicos

Una de las características más evidentes de nuestra época actual es el predominio de la técnica en todos los sectores de la existencia humana y en el resto de las formas de vida de nuestro planeta. A la hora de acelerar el cambio irreversible de la sociedad, la acción de la técnica resulta haber sido mucho más eficaz que la política y la religión, los dos grandes modelos propulsores de la modernidad. Entre las consecuencias más inmediatas de tal fenómeno nos encontramos con la sumisión de la materia orgánica e inorgánica al poder indiscutido del capital, un poder que se manifiesta en la capacidad de transformar cualquier cosa en objeto de uso y disfrute, tras haber eliminado sistemáticamente toda rémora espiritual o ideológica sobre el fin último de la técnica, toda sospecha que desde cualquier instancia pueda plantearse como instrumento de reflexión o censura.

En el dominio de la producción de la técnica ninguna ambigüedad debe ofuscar la percepción de la realidad, la cual se nos presenta, por ello, totalmente desvelada, sin ninguna necesidad de interpretación ulterior. La eliminación de todo diafragma, de toda interfaz y todo «símbolo» entre sujeto y objeto, entre la palabra y la cosa y entre la imagen y la realidad representa uno de los efectos más catastróficos de este cambio.

Como hemos dicho anteriormente, el propio Lyotard ha apoyado en muchos de sus ensayos la tesis de la desaparición de los grandes modelos interpretativos de la modernidad, la historia, la religión, la política y sobre todo de cualquier forma de orientación ética en la investigación científica, a causa del predominio de la producción performativa de la técnica. La posmodernidad empieza precisamente con el final de cualquier explicación escatológica o moral de la realidad social y humana posible. ¿Qué le queda a la ciencia, por tanto, sino una especie de función puramente discursiva, alterada y amenazada por el poder prediscursivo de la técnica, si es cierto que el saber puede transmitirse y hacerse operativo sólo en caso de que «el conocimiento pueda ser traducido en cantidades de información»?^[316]

De modo que todo lo que no satisfaga estas condiciones de transmisibilidad y, por consiguiente, de traducibilidad inmediata a lenguaje-máquina, queda abandonado fuera de los saberes actuales. No hay ninguna *veladura* (del) significante, es decir, ninguna posibilidad de juegos lingüísticos, en el uso del discurso directo del lenguaje-máquina, que está volviendo a configurar el mundo y transformando el saber mismo en una mercancía como las demás. La naturaleza de este tipo de saber puede ser alterada dejando de existir como fin en sí mismo y perdiendo su valor de uso: la Enciclopedia del mañana será un banco de datos que llegará incluso a exceder las capacidades de cualquier usuario. Y es que, como apunta Lyotard, para la humanidad posmoderna la

«naturaleza» no es ahora, ni más ni menos, que un banco de datos^[317].

Ya Heidegger había mantenido que la técnica no era simplemente un medio, sino sobre todo un modo, de desvelar la realidad; si bien, en caso de seguir hasta el final este razonamiento del filósofo alemán, nos encontraríamos desgraciadamente con un desvelamiento un tanto misterioso. Y es que éste sería sólo parcial, ya que escondería ese significado último de la realidad que trasciende más allá de la técnica. Para Heidegger, la amenaza para el hombre no provendría de las máquinas o de los aparatos técnicos, sino de un «destino» —no mejor identificado— que ya no permite «retornar a un desvelamiento originario para experimentar de ese modo la llamada de una verdad fundamental»^[318].

Para la cultura posmoderna, en cambio, el concepto mismo de un retorno al desvelamiento originario ya no es planteable, pues se ha superado definitivamente la idea de una técnica entendida como medio y ha tomado fuerzas la convicción de que la técnica es un propósito último y totalizador, lúcido y despiadado, no velado por nostalgia alguna del origen, de lo natural y de lo auténtico.

El rey está desnudo

Como bien sabemos, el efecto más pernicioso de los *mass media*, sobre todo de la televisión, es la construcción ilusoria de una «sociedad transparente», sin velos, cuyos fenómenos y cuyas dinámicas se nos presentarían cada vez más comprensibles. Pero la sociedad posmoderna es en realidad todo menos una sociedad transparente e iluminada; por el contrario, es compleja, caótica incluso, lo que hace que en este relativo desorden cada uno de nosotros viva una experiencia del mundo como oscilación continua entre pertenencia y desarraigo.

El mundo real, en su doble escala, local y global, queda cada vez más lejos de nuestra experiencia directa, de nuestro conocimiento inmediato y de nuestra posibilidad efectiva de participación. El mundo está velado mediáticamente por los sistemas de poder, que se valen de instrumentos como la televisión, la radio y la prensa para proporcionarnos una representación del mismo constantemente ideologizada: el poder usa la información para desaparecer de nuestros ojos, haciendo invisibles sus tramas profundas, predictivas y programáticas.

Podemos decir que nuestro conocimiento del mundo tiene lugar precisamente gracias a la mediación continua llevada a cabo por el método general de la elaboración de la información, el cual no se limita a registrar los eventos, sino que los comenta y los prepara para su comunicación (sea en programas o en parrillas enteras de programación). En otras palabras, la información misma se hace poder, determinando la nueva representación del mundo, una representación que, por vez primera, no es sólo ideológica, sino también y esencialmente técnica. En cuanto tal, quema el futuro, que ya no aparece como una dimensión imprevisible para el hombre, sino como el resultado de un proceso de cálculo.

Por su parte, la técnica, que de medio ha pasado a fin, tiende —también según Galimberti^[319]— sobre todo a su propia autorreproducción y a su propio incesante, implacable, irrefrenable aumento de poder; tanto es así, que las transformaciones y las mutaciones irreversibles provocadas por la técnica en todos los sectores de la vida humana y en la naturaleza del planeta constituyen uno de los aspectos más problemáticos y terribles de la era posmoderna. Fredric Jameson, aunque desde un punto de vista particularmente crítico respecto a la posmodernidad, ha relacionado directamente la cultura específica del tardocapitalismo con la técnica^[320], un capitalismo que ya no se caracteriza sólo por la apropiación progresiva e incesante de beneficios y por la producción y consumo de mercancías, sino que está caracterizado sobre todo por la producción técnica de signos e imágenes: signos-mercancía e imágenes-mercancía, las cuales —como dice Baudrillard— se presentan desvinculadas definitivamente del

mundo de los significados simbólicos que el sujeto cultural moderno solía atribuirles, quizá en el interior de un sistema regulado^[321].

La desaparición de todo simbolismo deja al desnudo la pura entidad material de la cosa, desligada de su relación profunda, psíquica, semántica y cultural con el sujeto. Si ya nada está velado por la estratificación de sentido que el sujeto moderno sabía, críticamente, identificar, entonces todo objeto y todo fenómeno pertenecen sólo a un código estético *exterior*, regido por las lógicas comunicativas y publicitarias que guían y determinan su consumo. Los sujetos, por tanto, se entienden el uno con el otro como consecuencia de la decisión ajena de un comportamiento consensuado a nivel planetario; pero, una vez que ese consenso ha producido los efectos concretos deseados el precio que se debe pagar por ello resulta —como sostiene Marc Augé— incalculable: «un consenso tan amplio puede subsistir sólo gracias a una mezcla de cegueras e hipocresías, de fábulas y de silencios cómplices»^[322].

Más allá de la pantalla

El objetivo actual de lo imaginario, entendido como previsión antagonista de la realidad, consiste en la realización completa del imaginario mismo, lo cual nos impide para siempre pensar más allá: el más allá, ese lugar que Henri Michaux definía como el *allieurs*, velado de deseo y de nostalgia, un lugar abierto al juego infinito del pensamiento romántico y surrealista^[323].

La realización concreta del imaginario resulta evidente, por ejemplo, en el caso de casi todos los proyectos arquitectónicos y urbanísticos de la Disney Corporation, en particular en el vencedor del concurso para la reorganización de todo el centro de Nueva York (Times Square, Quinta Avenida, Central Park). Marc Augé, en *Disneyland*, hace del mismo un análisis despiadado^[324]. Una vez expulsados los habitantes con rentas más bajas, prevé la construcción de un *Grand Hotel*, que finge estar semidestruido y que estará «atravesado por un rayo galáctico», y de un centro comercial cubierto de pantallas gigantes: ¿es la ciudad de Superman y de los comics lo que la vida real se apresta hoy a imitar!

Se cierra de este modo el círculo que nos ha llevado progresivamente de una condición en la que la ficción se nutría de la transformación imaginaria de la realidad a una cultura en la que lo real se esfuerza en reproducir la ficción. La realidad no se ha escondido tras un velo, sino que se ha multiplicado casi hasta asumir el privilegio de ser la primera entidad que ha sido reproducida artificialmente, clonada, podríamos decir. Ese placer tan enorme que se experimenta cuando se visita un lugar todavía desconocido lo constituye ahora que aquél responda exactamente a su imagen publicitada. Se trata del mismo sentimiento que se experimenta en cualquier museo de arte figurativo cuando descubrimos hasta qué punto los originales son iguales a sus copias. Una experiencia paralela, e igualmente inquietante, se siente en las salas de exposición de las oficinas centrales de Polaroid en Boston, cuyas paredes están atestadas, de cara a su inmediata comercialización, de reproducciones hiperrealistas de cuadros del XIX, sobre todo impresionistas. La máquina fotográfica que «instantaneiza» lo real da cuerpo a un real que instantaneiza lo imaginario.

Post Human

La rotura de un orden sintáctico y de una escala jerárquica entre la infinidad de los elementos lingüísticos que tienden la red planetaria de la comunicación estética — como resulta evidente, por ejemplo, en la lógica de la MTV, idéntica a la de los videoclips publicitarios (véase el caso de la producción, terriblemente coherente, del indio Tarsem Singh: desde los clips a la publicidad de Nike, Levi's, Lee Jeans, Coca-Cola, etc., incluso su célebre película *The Cell*)— convierte todos los signos en equivalentes, caracterizados por un reconocimiento formal inmediato, una suerte de arquetipo absoluto, fundado sobre un sentido común de la «belleza» (el entrecomillado se hace aquí necesario), que somete bajo su poder cualquier posible variante del gusto.

Respecto a este desvelamiento planetario de la técnica y, al mismo tiempo, de la lógica de este capitalismo, resulta paradigmática la imagen que abría simbólicamente la famosa exposición comisariada por Jeffrey Deitch, *Post Human*^[325]: un grupo de indígenas sentados ante una choza de barro, a través de cuya ventana abierta se deja ver en la oscuridad de su interior un televisor encendido, símbolo de la omnipresencia de la información «celeste» (proveniente del cielo: satélite artificial de comunicaciones, o sea, D.i.O.^[*], Dispositivo informático Omnipresente^[326]). En esta imagen se encuentran las dos realidades opuestas del mundo actual: el mundo antropológico, local, y el tecnológico, global; el primero totalmente pasivo, el segundo poderosamente invasivo.

Y a pesar de todo, si por una parte la dimensión de lo local desaparece en el interior de lo global, por otra, no deja de ser menos cierto que el mundo de la técnica queda definitivamente desvelado incluso a los ojos del habitante de la sabana. Lo posmoderno, es decir, la lógica del capitalismo tardío, unifica ficticiamente mediante la información a todos los hombres más allá de cualquier frontera, ya que se constituye fundamentalmente como cultura de masas, consumo de masas, estética de masas. De modo que el término «masa» resulta totalmente inadecuado para expresar la paradoja de la dramática separación entre los individuos, quienes, a pesar de todo, comparten, comprenden y comunican los mismos significantes, los mismos códigos momentáneos de referencia. «Una condición de millones de individuos, cada uno de los cuales produce, consume, recibe, las mismas cosas que todos los demás, pero como un solista»^[327].

Community without propinquity! Separación y masificación del hombre constituyen la paradoja de los posmoderno. La exhibición es total: ningún individuo consigue escapar del control electrónico; no es una metáfora. Infinitos órganos artificiales de sentido son distribuidos a lo largo y ancho del planeta y por encima de él para rastrear

cualquiera de nuestros movimientos, palabras, intenciones. Todas las pantallas protectoras han caído para siempre. El sujeto atravesado por el rayo controlador de la técnica es un ser completamente transparente: ningún secreto, ninguna zona a salvo, protegida, opaca, resistente. Ninguna auténtica identidad, si por identidad entendemos la característica distintiva e inconfundible de cada individuo en un régimen de libertades.

¿Dónde se esconde el «rostro demoníaco del poder» si no es en la intersección fatal y simbiótica entre política, economía capitalista y técnica? Ninguna duda, ningún velo oscurece la perfecta percepción que del hombre este poder tiene.

He aquí el gran escándalo del teólogo y del filósofo, quienes con demasiada frecuencia reflexionan aún sobre el Hombre y no sobre los hombres, sobre el origen y no sobre la actualidad. La política se basa en el hecho evidente de la *pluralidad* del ser humano. La política nace en lo *infra* para acabar afirmándose como relación. Esta relación entre política y hombre es lo que la posmodernidad ha perdido. «El punto central de toda política es la preocupación por el *mundo*»^[328]; no por el hombre.

¿Pero cuál es entonces, en este tiempo de destrucción, la tarea de la política?

Si la modernidad, como en su momento dijo Weber, había dado lugar a un lúcido y racional desencanto del mundo, la condición posmoderna no está marcada sólo por el fin de las más importantes contraposiciones dialécticas de la modernidad, algo de lo cual hemos proporcionado algunos ejemplos; se caracteriza también y sobre todo por la transformación de procesos productivos enteros, por las irreversibles mutaciones en el comportamiento social y por las continuas innovaciones no sólo tecnológicas, sino también teóricas, conceptuales, culturales.

Bastaría con detallar aquí el largo elenco de las transformaciones científicas, tecnológicas, económicas, productivas y políticas que caracterizan la posmodernidad para comprender el alcance, la entidad del fenómeno. Entre la totalidad de los nuevos modelos de pensamiento a cuyo nacimiento la técnica actual ha contribuido (el pensamiento conectivo y rizomático frente al lineal-secuencial; la lógica difusa; el predominio del significante sobre el significado; de la mutación sobre el paradigma; del proceso sobre lo acabado, de lo imperfecto sobre lo perfecto; de la *performance* sobre la obra; de la combinación sobre la selección), el que concierne a la simulación, a lo artificial y lo virtual es, sin duda, uno de los más importantes para nuestra argumentación: el desvelamiento de otra realidad (fundada sobre el bit, en vez de sobre el átomo, pero, en cualquier caso, igualmente inmanente desde el punto de vista ontológico), la cual no es en ningún caso un duplicado de la tradicional.

De este modo, la sustitución de la experiencia existencial del tiempo por esa otra abstracta de la simultaneidad debe considerarse no sólo como un aspecto particular de

la lógica de lo digital, sino, sobre todo, como una de las razones por las que hoy resulta casi imposible la interposición de un espacio de reflexión entre investigación y producción, además de entre transmisión, recepción y elaboración de la información: la transparencia (lógico-ideológica) del ordenador priva a la representación y a la narración de su carácter enigmático, exhibiéndolo todo indiscreta e indiscriminadamente, en tiempo real; no sólo transmitiendo una visión panóptica del mundo, sino capturándonos a nosotros mismos en su red inmaterial de datos y, por tanto, en una dimensión al mismo tiempo *simultánea* y *simuladora*, exenta de tiempo. Es en este contexto donde la nueva estética nace y se propaga.

El problema de la identidad del sujeto viene determinado por una experiencia, tal y como la entiende Perniola, de tránsito de sí a sí mismo a través de las formas infinitas de duplicación, de clonación y de hibridación. ¿Y cuál es el «sí» que permanece al final de la historia del *human*, del ser humano entendido como entidad biológica y psicológica indivisible? La imagen latente que aquí nos viene a la mente es el simulacro, entendido en líneas generales como algo que se superpone a la realidad «verdadera», velándola y sustituyéndose por ella de modo reproductivo. Por el contrario, el simulacro, tal y como indica su raíz *sem-* (que se refiere a los conceptos de «uno» y de «identidad»), alude a algo creado a partir de la nada, por ello queda liberado de la obligación de su origen y, por tanto, de la búsqueda de sus raíces.

Después de Benjamin, la historia de la técnica es la historia de una técnica que no reproduce, sino crea.

El destino de la técnica

Como nos recuerda Remo Bodei, al tratar el complejo tema conocido como *pathos de la objetivación* en su examen conceptual de la filosofía del siglo xx, ya Weber había intuido cómo el capitalismo había procedido a fomentar un hacer necesariamente racional, más que ético o emotivo, en función de su fin acumulativo y, por consiguiente, a elaborar una racionalidad «puramente instrumental, basada en la eficacia, en la destrucción de las certidumbres tradicionales que frenan, en el control y el enfriamiento de la emotividad, en la puesta entre paréntesis del significado general de los demás»^[329].

Por obra del capitalismo el mundo ha ganado en capacidad de cálculo, previsión y proyección, preocupaciones que, al mismo tiempo, han ido perdiendo su encanto, es decir, su carácter incierto, fugaz, indefinido, casual y caótico. El capitalismo lo ha sacado todo a la luz. También el futuro: ahoraprevisión perfecta del futuro, en el sentido de que se le ha precipitado en el presente, en un presente que ha anulado el tiempo como duración. Este tiempo, que es el de la técnica, acaba privando al hombre de cualquier capacidad anticipadora, arrojando al presente lo que pertenece al futuro.

Pero en el mismo instante en que ha dado comienzo la destrucción del mundo, el capitalismo ha comprendido también que no puede eludir la conciencia de tal responsabilidad: entonces ha confiado a la técnica el encargo de salvarlo, ya que es aún incapaz de una acción contraria a su propia ley de reproducción, que es la acumulación continua de capital. El destino de la técnica se ve empujado de modo ineludible a colmar el vacío dejado por la crisis de la tradición occidental, que es al mismo tiempo crisis de su religión, de su política y de la forma efectiva de su producción económica.

La técnica actúa en el mundo no ocupándolo, no envileciéndolo, sino mutándolo con saltos discontinuos e imprevistos —de manera antievolutiva, por tanto— hacia un fin, que es la sustitución del hombre por la máquina.

¿Qué matiz, que piadoso velo, podría situarse ante la percepción de este tan catastrófico horizonte? La pérdida del velo —que recubría cuerpos y pensamientos de la modernidad, testigos de aquel sistema de extravíos que el sujeto moderno experimentaba aún frente a cualquier experiencia de lo real, pretendiendo creer poética o teológicamente que ello no era sino un pálido fantasma de algo mucho más verdadero y profundo— caracteriza toda la dinámica social, económica y cultural de la posmodernidad; una posmodernidad que, por otra parte, coincide con la fase estética del capitalismo actual.

Todo debe aparecernos desvelado, atracción fulminante, consumo inmediato. Ninguna tecnología piensa en producir máquinas, instrumentos, utensilios, objetos en

los que se esconda misterio alguno, una dificultad, un problema interpretativo. Es al ámbito de la masa donde se dirige la técnica. Su consumo debe ser el mayor posible, un consumo tan fascinante que induzca al consumidor a convertirse en parte coproductora de las mismas mercancías de las que se rodea y nutre.

Qué tremendo equívoco pensar en nuestra época como manifestación de una cultura racional, racionalidad que constituye, por el contrario, el fundamento de la modernidad; con todas sus certezas, pero también, y sobre todo, con todas sus dudas y crisis, partiendo, precisamente, de la crisis de la propia razón. A este tipo de racionalidad moderna lo sustituye hoy la lógica de la decisión y del cálculo (en el doble sentido de la palabra). Es el nuevo sistema de simulaciones, producido con la ayuda de la técnica, el que pone en marcha un nuevo horizonte de sentido, que muy raramente coincide con ese otro que nos legó la modernidad. Es el cálculo o, por así decirlo, la técnica, la que produce de manera automática nuevos procesos de semantización y de representación ideológica de lo real.

En el marco de esta lógica «decisionista» no hay lugar para la incertidumbre. Y es que una especie de lógica digital se introduce en cada una de nuestras decisiones: *aut-aut*. La propia lógica *fuzzy*, que permite calcular también dimensiones intermedias, borrosas, entre el cero y el uno, no hace sino confirmar el objetivo de reducir también esos lugares intermedios a la posibilidad de definición numérica. Una radicalidad en la elección que no encuentra precedente histórico si no en el marco de las más terribles experiencias ideológicas y las políticas totalitarias. De hecho, una cierta propensión hacia el retorno de los regímenes autoritarios atraviesa hoy nuestro mundo, coincidiendo, no por casualidad, con la adhesión generalizada al pensamiento matemático del *ordinateur*, como se le llama, con un inquietante realismo, en la lengua francesa o en la española («ordenador») a la máquina de cálculo: una alianza que debe ser analizada y discutida, para ser, según el mejor de los presagios, finalmente derrotada. Para vencer esta degeneración tecnológica de un mundo ordenado a la fuerza, que preestablece un horizonte estético pacífico, pero ficticio, es necesario *revelar* la distancia todavía inmensa que separa al sujeto del objeto de su deseo.



ERNESTO L. FRANCALANCI enseñó en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Padua y la Universidad de California; Profesor de Historia del Arte en la Academia de Bellas Artes de Venecia y Director del Departamento de Historia, Crítica y Teoría del Arte Contemporáneo; profesor de técnicas de representación de la Facultad de Arquitectura de Trieste; Profesor de Historia del Arte Contemporáneo de la Facultad de Diseño y Arte, IUAV; letrista de Historia del Arte para las escuelas secundarias y universidades (Instituto Geográfico De Agostini y ZANICHELLI). Es autor de numerosos ensayos sobre la historia, la crítica de arte y la estética (*Estética de los objetos* , 2006); colaborador de Istituto dell'Enciclopedia italiana (*La geografia della critica d'arte* , 2010).

Notas

[1] Si bien Sergio Givone retoma la interpretación clásica de la estética como «teoría del sentir puro» y como «filosofía del arte», admite también la dificultad de reconocer y definir los contenidos de la experiencia estética y de la estética misma entendida como disciplina (*Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, S. Givone [ed.], Firenze, La Nuova Italia, 1998). <<

[2] *Vid.* Mario Perniola, *La estética del siglo XX* (trad. esp. Francisco Campillo), Madrid, Antonio Machado Libros, 2001, p. 76. Perniola, en su *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, Castelvecchi, 1998, realiza un recorrido por la evolución histórica de la estética ampliada. *Vid.* asimismo, también de Perniola, su ensayo preparatorio «Dall'estetico al superestetico», *Rivista di Estetica*, 14-15, 1983, pp. 60-72. <<

[3] W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras. Libro I*, 2, (trad. esp. Alfredo Brotons) Madrid, Abada, p. 18. <<

[4] T. W. Adorno, *Teoría estética* (trad. esp. Fernando Riaza), Madrid, Taurus, 1990, p. 348. <<

[5] G. Dorfles, «Valori estetico-psicologici della quotidianità», en *Conoscenza e struttura*, W. Gerbino (ed.), Bologna, Il Mulino, 1985; también en id. *Itinerario estetico*, Pordenone, Studio Tesi, 1987, p. 337. Gillo Dorfles ha puesto de relieve en muchas ocasiones que la estética de lo cotidiano debe considerarse como un fenómeno autónomo desvinculado de la producción y el disfrute del arte. <<

[6] R. Bodei, *La forma de lo bello* (trad. esp. Juan Díaz de Atauri), Madrid, Visor, 1998, pp. 96-7. <<

[7] Tal y como reza el título de una interesante colección de ensayos, *Estetica e vita quotidiana*, M. P. Pozzato (ed.), Milano, Lupetti, 1995, que incluye contribuciones de D. Betrand, J. M. Floch, J. Fontaine, A. Greimas, G. Imbert, E. Landowski, Y. Luginbühl, Y. Plasseraud, T. Pohlemus, M. P. Pozzato, J. Sellier, J. D. Urbain. <<

[8] Por ejemplo, A. Abruzzese, en su *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio, 1992, con introducción de A. Faeti. El interés principal de Abruzzesi es el análisis de la transformación del producto «artístico», sobre todo en el seno de los movimientos de vanguardia, como el Dadaísmo. <<

[9] G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (trad. esp. T. Segovia), Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 100. <<

[10] W. Benjamin, «Grandville o las exposiciones universales», en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (trad. esp. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1980, pp. 179-80. A Benjamin hace referencia Mario Perniola en su *El sex appeal de lo inorgánico* (trad. esp. Mario Merlino), Madrid, Trama, 1998. <<

[¹¹] W. Benjamin, «Grandville...», *op. cit.*, pp. 180-1. <<

[12] *Ibid.*, p. 181. <<

[13] Así escribe Maurizio Ferraris en su ensayo «Per una estética posmoderna», *Rivista di Estetica*, 4, 1980, pp. 85-100, haciendo referencia al pensamiento de los pensadores franceses de la «diferencia»: Lyotard, Deleuze, Foucault. <<

[¹⁴] *Ibidem*, p. 98. <<

[15] Tal y como sostiene Maurizio Vitta en su «Il progetto della bellezza», en id., *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design*, Napoli, Liguori, 1996, p. 35. Para Vitta el diseño nacería como práctica *difusa* de un «proyecto de la belleza»: de hecho, gracias al diseño, la belleza se convierte en un auténtico y perenne «objeto de proyecto», perdiendo su carácter de accidente ocasional de un buen funcionamiento. No obstante, puesto que no existe una sola belleza posible, sino una serie de bellezas determinadas no por un único mundo, sino por una «pluralidad de mundos», podríamos decir que esta relatividad de lo bello se despliega como una estética difusa en toda la producción diseñada, «precisamente en cuanto proyecto de la experiencia estética cotidiana» (p. 30). <<

[16] Ya entre 1982 y 1984, la revista *Casabella*, había acogido numerosas e influyentes opiniones sobre la cuestión específica del «final del proyecto *ético*»: Cacciari, Rella, Ryckwert, Vattimo y otros. <<

[17] F. Carmagnola, *Vezi insulsi e frammenti di storia universale. Tendenze estetiche nell'economia del simbolico*, Roma, Luca Sassella, 2001, pp. 62-64. <<

[18] F. Vercellone, «Categorie estetiche», en *Estetica*, S. Givone (ed.), *op. cit.*, p. 137.

<<

[19] Fulvio Carmagnola emprende un camino de profundización en esta dirección, pero en el sentido de una recuperación del valor *cultural* del objeto-mercancía. Para él, «la tecnología se presenta hoy, en cualquier caso, como el lugar privilegiado de la aparición de la cualidad» (F. Carmagnola, *Luoghi della qualità. Estetica e tecnologia nel postindustriale*, Milano, Domus Academy, 1991, p. 212). <<

[²⁰] *Ibidem*, p. 202. <<

[21] F. Carmagnola y M. Ferraresi, *Merchi di culto. Ipermerce e società mediale*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 207. <<

[22] Es la tesis que propone Perniola en *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Genova, Costa & Nolan, 1998, p. 11. <<

[23] *Ibidem.* <<

[²⁴] Vitta, «Il progetto della bellezza», *op. cit.*, pp. 319-20. <<

[25] *Ibidem*, p. 337. <<

[26] M. Perniola, *Contra la comunicación* (trad. esp. C. Molinari), Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2006. <<

[27] *Ibidem*, pp. 120-1. <<

[28] *Ibidem*, p. 77. <<

[29] Carmagnola y Ferraresi, *Merci de culto, op. cit.*, p. 208. <<

[30] E. Manzini, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial* (trad. esp. C. Ordóñez y P. Cattermole), Madrid, Celeste-Experimenta, 1992, p. 177. <<

[31] *Ibidem*, p. 34. <<

[32] S. Brand, *El laboratorio de medios: inventando el futuro en el MIT*, Buenos Aires, Galápagos, 1988. <<

[33] *Cyberspace. First Steps*, M. Benedikt (ed.), 1991; trad. it. *Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale*, Padova, Franco Muzzio, 1993. <<

[³⁴] A M. W. Krueger, no por casualidad investigador dedicado a la industria y fundador de una empresa llamada Artificial Reality Corporation, debemos, ya desde finales de los años sesenta, la expresión «realidad artificial». *Vid.* M. W. Krueger, *Artificial Reality II*, 1991; trad. it. *Realtà artificiale*, Milano, Dima, 1992. <<

[35] B. Woolley, *El universo virtual* (trad. esp. R. Fernández), Madrid, Acento, 1994.

<<

[36] G. Anceschi, *Il progetto delle interface. Oggetti colloquiali e protesi virtuali*, Milano, Domus Academy, 1992, p. 221. <<

[37] *Vid.* los «fundamentales»: I. Hassan, «Culture, Indeterminacy and Inmanence. Margins of the (Postmodern) Age», *Humanities in Society*, I, 1978; id., «The culture of Postmodernism», *Theory, Culture and Society*, 2 (3), 1985; D. Harvey, *La condición de la posmodernidad* (trad. esp. M. Eguía), Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2008; M. Featherstone, *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, 1995; J. F. Lyotard, *La condición posmoderna* (trad. esp. M. Antolín), Madrid, Cátedra, 1986; F. Jameson, *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (trad. esp. José L. Pardo), Barcelona, Paidós, 2008; D. Harvey, *La condición de la posmodernidad* (trad. esp. Martha Eguía), Buenos Aires, Amorrortu, 2004. <<

[38] D. Boorstin, *Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Harper & Row, 1961. <<

[39] G. Debord, *La sociedad del espectáculo* (trad. esp. José L. Pardo), Valencia, Pre-Textos, 2007. <<

[⁴⁰] Id., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (trad. esp. Luis A. Bredlow), Barcelona, Anagrama, 2003. <<

[41] Boorstin, *Image, op. cit.*, p. 37. <<

[42] *Vid.* sobre este tema: E. Severino, *Il destino della tecnica*, Milano, Rizzoli, 1998, y U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999. <<

[43] Antes aún de Boorstin, en 1957, Vance Packard, en su *The Hidden Persuaders: What Makes Us Buy, Believe —even Vote— the Way We Do?*, New York, David McKay, 1957, había desvelado al gran público el secreto de las técnicas de manipulación de la mente humana usadas no sólo en la publicidad y el *marketing*, sino también por la propia política transformada en *retórica estética*. <<

[⁴⁴] G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 37. <<

[45] M. Horkheimer y T. W. Adorno, *La dialéctica de la ilustración* (trad. esp. J. Chamorro), Madrid, Akal, 2007. <<

[46] *Ibidem*, p. 188. <<

[47] *Ibidem*, p. 204. <<

[48] J. G. Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* (trad. esp. O. di Leo), Barcelona, Minotauro, 2002, p. 245. El retrato escultórico de Maurizio Cattelan (*Him*, 2001, col. Pinault, París, Fig. 2) ofrece una espléndida interpretación del carácter «patético» de Hitler. <<

[49] J. G. Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio*, *op. cit.*, p. 243. <<

[50] D. Harvey, *La condición de la posmodernidad*, op. cit. <<

[51] *Ibidem*, p. 234. <<

[52] Para un análisis de la relación entre cultura clásica y nazismo, *vid.* L. Canfora, *Ideologías de los estudios clásicos* (trad. esp. M. Linares), Madrid, Akal, 1991. <<

[53] *Ibidem*, p. 242. <<

[54] Para profundizar en la relación entre poder-existencia de lo político y vida natural, implícito fundamentalmente en el fascismo y en el nazismo, *vid.* G. Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (trad. esp. Antonio Gimeno), Pre-Textos, Valencia, 2006. <<

[55] M. McLuhan y Q. Fiore, *El medio es el masaje. Un inventario de efectos* (trad. esp. L. Mirilas), Barcelona, Paidós, 2007; pero *vid.* también id., *La comprensión de los medios. Las extensiones del hombre* (trad. esp. P. Ducher), Barcelona, Paidós, 2009; id., *The Mechanical Bride-Folklore of Industrial Man*, 1951; id., *The man and his Message*, 1989. Algunas de sus observaciones se verán posteriormente desmentidas por él mismo, como por ejemplo aquella según la cual «la presión de los *mass media* empuja hacia lo irracional», como nos recuerda Debord (*Comentarios a la sociedad del espectáculo, op. cit.*, p. 45). <<

[56] Las ideas de McLuhan continúan gozando de mucha influencia en el ámbito de la reflexión sobre la arquitectura: Toyo Ito retoma en su Mediateca de Sendai (1977), arquitectura blanda y flexible, transparente y translúcida, las ideas de aquél sobre su inmersión total en el flujo de informaciones que la atraviesan. <<

[57] J. D. Bolter y R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, p. 19, citado en L. Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (trad. esp. O. Frontodona), Barcelona, Paidós, 2005, p. 141.

<<

[58] K. R. Popper y J. Condry, *Cattiva maestra televisione*, Milano, Reset, 1994, p. 25.

<<

[59] D. Harvey, *La condición de la posmodernidad, op. cit.*, p. 180. <<

[60] Lyotard, *La condición posmoderna, op. cit.* El autor sintetiza así los fenómenos más llamativos de nuestra época: la fusión de ciencia y técnica en el complejo (y quizá también confuso) aparato tecnológico-científico; la revisión en todos los campos de la ciencia de las hipótesis y métodos de razonamiento; la transformación cualitativa causada por las nuevas tecnologías. Entre ellas, Lyotard subraya la capacidad de cálculo, de memoria, pero también de gramática, de retórica, de poética, de razonamiento y de juicio (pericia) de las computadoras de última generación, auténticas prótesis de lenguaje, o sea, de pensamiento. <<

[61] La polémica entre modernos y posmodernos, que fue en su momento recogida y ponderada por la revista *Alfabeta* en 1981, coincidiendo con la publicación también en Italia del mencionado texto de Lyotard (*La condición posmoderna, op. cit.*) había sido reformulada de manera casi definitiva por el mismo autor en su ágil ensayo *La posmodernidad explicada a los niños*, en el que se defendía la tesis de que el declive del proyecto moderno no debía, a pesar de todo, considerarse como una cuestión de decadencia de una época y de revolución cultural sobrevenida, sino como una consecuencia ineluctable del orden evolutivo de las «tecnociencias». <<

[62] M. Perniola, *Enigmas. Egipto, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte* (trad. esp. Javier García Melenchón), Murcia, CENDEAC, 2005, pp. 92-3. <<

[63] *Ibidem*, p. 93. <<

[64] *Vid.* el agudo ensayo de G. Ritzer, *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*, 1999; trad. it. *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, Bologna, Il Mulino, 2000. <<

[65] Perniola, *El sex appeal de lo inorgánico*, *op. cit.*, p. 64. <<

[66] P. Virilio, *L'orizon négatif. Essai de dromoscopie*, 1984; trad. it. *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, Genova, Costa & Nolan, 1986, p. 97. *Vid.*, asimismo, id., *La máquina de la visión* (trad. esp. M. Antolín), Madrid, Cátedra, 1989. <<

[67] Se sabe, por ejemplo, que Frederik Pohl, en su novela *Beyond the Blue Event Horizon*, inspiró la invención del *Autodesk* de John Walker; pero la importancia de autores como William Gibson, John Brunner o Frederik Pohl es tal, que científicos de la talla de Marvin Minsky los consideran como los auténticos filósofos del siglo XX, además de como inspiradores de la dimensión ciberespacial. <<

[68] A. Cauquelin, *L'art contemporaine*, Paris, PUF, 1992; para la autora, la diferencia sustancial entre el arte moderno y el arte contemporáneo proviene de la diferencia entre el régimen de consumo, típico de la época anterior, y el de la comunicación, característico de nuestro tiempo. Pero *vid.* M. Costa, *L'estetica dei media (Tecnologia e produzione artistica)*, Lecce, Capone, 1990; y «Ancora sull'estetica della comunicazione», en *Nuovi media e sperimentazione d'artista*, M. Costa (ed.), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 31-7. <<

[69] Para un análisis específico del tema, *vid.* E. L. Francalanci, «Why Future Doesn't Need Us», en *Corpo futuro. Il corpo humano tra tecnologie, comunicazione e moda*, L. Fortunati, J. Katz, R. Riccini (eds.), Milano, Angeli, 1997, pp. 54-64. <<

[70] Tal y como lo define Giuseppe Longo en *Il nuovo Golem*, RomaBari, Laterza, 1998.

<<

[71] N. Klein, *No logo. El poder de las marcas* (trad. esp. A. Jockl), Barcelona, Paidós, 2005, p. 48. <<

[72] Como señala Serge Latouche en su *L'occidentalisation du monde. Essai sur le signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, 1989; trad. it., *L'occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i limiti dell'uniformazione planetaria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992. <<

[73] M. Hardt y A. Negri, *Imperio* (trad. esp. A. Bixio), Paidós, Barcelona, 2002, p. 324. <<

[74] E. Fiorani, *La comunicazione a rete globale*, Milano, Luperti, 1998, p. 31. <<

[75] M. Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (trad. esp. M. Mizraji), Barcelona, Gedisa, 2008, p. 105. <<

[76] T. Eagleton, *La ideología de la estética* (citado en M. Perniola, *Contra la comunicación, op. cit.*, p. 78). <<

[77] Latouche, *L'occidentalizzazione del mondo*, op. cit., p. 35. <<

[78] Esta es la tesis que defiende Severino en *Il destino della tecnica, op. cit.* <<

[79] K. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía* (trad. esp. F. Rubio Llorente), Madrid, Alianza, 2009, p. 108. <<

[80] J. J. Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, 1785, cit. en E. Castelnuovo, *Arte, industria y revolución* (trad. esp. L. Silvani), Barcelona, Península, 1988, p. 201. <<

[81] Con el fin de describir el rizoma complejo de personas, territorios, antropoculturas, de las que el capital extrae continuamente sus energías, A. Bonomi elabora el concepto de multitud, en su *Il triunfo della moltitudine. Forme e conflitti della società che viene*, Torino, Bollati, Boringhieri, 1996, p. 63. <<

[82] Tal y como afirma C. Formenti en su libro *Incantati dalla rete. Immaginari, utopie e conflitti nell'epoca d'Internet*, Milano, Cortina, 2000, p. 63. <<

[⁸³] G. Debord, *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, *op. cit.*, pp. 7980: «Uno se equivoca cada vez que quiere explicar algo oponiendo la mafia al Estado: jamás son rivales [...] La mafia no es ninguna extranjera en este mundo; anda por él como por casa. En el momento de lo espectacular integrado, la mafia reina, de hecho, como *modelo* de todas las empresas comerciales avanzadas». <<

[84] D. Harvey, *La condición de la posmodernidad, op. cit.*, p. 356. <<

[85] Así lo sostiene W. J. Mitchell en su ensayo *City of Bits. Space, Place and the Infobahn*, 1995; trad. it. *La città dei bits. Spazi, luoghi e autostrade informatiche*, Milano, Electa, 1997, p. 61. <<

[86] G. Vattimo, *La sociedad transparente* (trad. esp. T. Oñate), Barcelona, Paidós, 1990, p. 95. <<

[87] Entrevista de Hans Ulrich Obrist, *on line*. <<

[88] Para una crónica directa de Seaside, *vid.* I. Bignardi, «Nella città finta cercando la nuova felicità», *La Repubblica*, 26 de agosto de 1999. <<

[⁸⁹] R. Masiero, *Estética de la arquitectura* (trad. esp. F. Campillo), Madrid, Antonio Machado Libros, 2003, p. 286. <<

[⁹⁰] M. Featherstone, *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, 1990; trad. it. *Cultura globale. Nazionalismo, globalizzazione e modernità*, Roma, Seam, 1996, in particular A. Appadurai, «Disgiunzione e differenza nell'economia culturale globale», pp. 25-41. <<

[91] J. Baudrillard, *Il sogno della merce*, Milano, Luperti & Co., 1987, p. 99. <<

[92] N. Klein, *No logo, op. cit.* <<

[⁹³] J. Rifkin, *La era del acceso* (trad. esp. J. F. Álvarez y D. Teira), Barcelona, Paidós, 2001, p. 159. <<

[94] *Ibidem*, p. 17. <<

[95] N. Klein, *No logo, op. cit.*, p. 48. <<

[96] N. Klein, *No logo, op. cit.*, p. 57. <<

[97] V. Codeluppi, *Il potere della marca. Disney, McDonald, Nike e le altre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 23. <<

[98] N. Klein, *No logo, op. cit.*, p. 75. <<

[99] J. Rifkin, *La era del acceso*, *op. cit.*, p. 159. <<

[¹⁰⁰] S. Žižek, *Il grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 26. <<

[¹⁰¹] J. Roth, «Amerikanisiertes Kino», *Frankfurter Zeitung*, 4 de octubre de 1924. Reeditado en la actualidad en J. Roth, *Werke*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1975-6. Vid. L. Quaresma, *Wiener Kunstfilm. Il cinema secondo Hofmannsthal*, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler, Firenze, La Casa Ulsher, 1984. Vid. también *Alfabeta*, 58, marzo 1984, pp. 21-2. <<

[102] T. Maldonado, *Lo real y lo virtual* (trad. esp. A. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1994.

<<

[103] Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños*, *op. cit.* <<

[104] *Vid. Profezia di una società estetica*, F. Menna (ed.), Roma, Officina Edizioni, 1983. <<

[105] En los siguientes libros de Costa puede encontrarse notables contribuciones al estudio de este tema: M. Costa, *L'estetica della comunicazione*, Salerno, Palladio, 1987; id., *L'estetica della comunicazione. Cronologia e documenti*, Salerno, Palladio; Id. *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma, Castelvechi, 1998; id., *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologie*, Roma, Castelvechi, 1999. <<

[106] A. Bonomi, *Il distretto del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. <<

[¹⁰⁷] E. Minardi, *Economia e sociologia della notte. Percorsi e sistemi di analisi*, Faenza, Homeless, 2000, p. 9. *Vid.* también *I parchi di divertimento nella società del loisir*, E. Minardi (ed.), Milano, Angeli, 1998. <<

[108] Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la ilustración, op. cit.*, p. 186. <<

[109] *Ibidem*, p. 184. <<

[¹¹⁰] Virilio, *L'orizzonte negativo*, *op. cit.*, pp. 59 y ss.; y también id., *La estética de la desaparición* (trad. esp. N. Benegas), Barcelona, Anagrama, 2003. <<

[111] Virilio, *L'orizzonte negativo*, *op. cit.*, p. 59. <<

[112] Como ha subrayado Perniola en su *El arte y su sombra* (trad. esp. M. Poole), Madrid, Cátedra, 2002. <<

[113] W. Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo*, *op. cit.*, p. 147. <<

[114] O. W. Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Genova, Costa & Nolan, 1995, p. 43. <<

[115] K. Marx, *El capital*, cap. I, IV: «El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto» (trad. esp. V. Romano), Madrid, Akal, 2000. <<

[116] Por ejemplo *Metropolis* (Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1991), *Hors Limites* (Centre Pompidou, Paris, 1995), *Oltre la scultura* (Palazzo della ragione, Padova, 1995), *Sensation* (Royal Academy of Arts, London, 1977), *MIRarti nello spazio* (Galleria Civica-Fiera di Bolzano, Bolzano, 1999), *Apocalypse* (Royal Academy of Arts, London, 2000). <<

[¹¹⁷] *Vid.* M. Davies, *Agonia di Los Angeles*, Roma Datanews, 1994; en particular la segunda parte, «Oltre Blade Runner: il controllo urbano». *Vid.* también, del mismo autor, *La città di quarzo. Indagine sul futuro a Los Angeles*, Roma, Manifestolibri, 1993. <<

[118] Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1977, comisario Renato Barilli (fig. 6). <<

[¹¹⁹] N. Negroponte, *El mundo digital* (trad. esp. M. Abdala), Barcelona, Ediciones B, 2000. <<

[¹²⁰] W. Benjamin, «París, capital del siglo XIX», Sobre el programa de la filosofía y otros ensayos (trad. esp. R. Vernengo), Caracas, Monteávila, p. 133. <<

[121] M. Perniola, *El sex appeal de lo inorgánico*, *op. cit.*, p. 9. <<

[122] W. Benjamin, «París, capital del siglo XIX», *op. cit.*, p. 131. <<

[123] Entre ellas: la estructura tubular de acero moldeado (entre los numerosos ejemplos ya históricos: Marcel Breuer, *Wassily*, Model N.º B3, 1925-7; Mart Stam, Model N.º S33, 1926; L. Mies van der Rohe, Model N.º R20, 1927; Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, Model N.º B302, René Herbst, *Chromed tubular metal chair*, ca. 1930; hasta Afra e Tobia Scarpa, *Dessan*, 1970); la plancha plegada (Agenore Fabbri, *Nastro di Gala*, 1991; Maarten van Severen, *Aluminium Chase*, 1996); la base de un solo pie (Eero Saarinen, *Tulip*, 1955); la forma de una sola pieza de aluminio (Philippe Starck, *Stool WW*, 1990); o por extrusión (Joe Colombo, *Universale*, n.º 4860, 1965; o bien el uretano inyectado, Gaetano Pesce, *I Feltri*, 1987); una hoja única de metal (varias «obras» de Ron Arad a partir de 1922); de aluminio estampado (Gerrit Rietveld, *Alluminium Chair*, 1942; Pietro Arosio, *Mirandolina*, 1992); de poliuretano (Philippe Starck, *Richard III*, 1981; Riccardo Blumer, *Laleggera*, 1993-6); de cartón (Frank O. Gehry, *Easy Edges rocking chair*, 1972; *Little Beaver*, 1980); de fibra de vidrio (Sergio Mazza, *Toga*, 1968); de vidrio (Cini Boeri y Tomu Katayanagi, *Ghost*, 1987), o de... aire (Gionatan De Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi y Carla Scolari, *Blow*, 1967). En estos días podríamos decir que «el asiento ha desaparecido» (título dado en su momento a una silla deconstruida del grupo Tata, que desmontando la famosa *Red/Blu Chair*, 1918-23, de Rietveld y recomponiéndola en una superficie pictórica a dos planos, le restituía su arquetipo figurativo. Para información suplementaria sobre el grupo Tata *vid.* E. L. Francalanci, *Del lúdico. Dopo il sorriso delle vanguardia*, Milano, Mazzotta, 1982. Son fundamentales los catálogos, con sus respectivos textos, editados por E. L. Chiggio, Tot Gallery, Padova, 1982-87). <<

[124] Como también las sillas de Robert Venturi (*Venturi Collection Scope*, Kroll International, 1984). <<

[125] En la doctrina de las Upanisad (comentado por Samkara), el conocimiento se alcanza mediante la renuncia al universo entero: renuncia perfecta de los dos conocimientos posibles, el superior (Para), del fundamento, y la inferior (a-Para), de todas las ciencias y artes empíricas. <<

[126] R. Barthes, «Lección inaugural», en *El placer del texto y Lección inaugural* (trad. esp. Nicolás Rosa y Óscar Pagán), Buenos Aires, Siglo XXI, p. 150. <<

[127] 1511 (aprox.); París, Louvre. <<

[128] Para esta interpretación, *vid.* A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, y E. L. Francalanci (ed.), *Da Giotto a Caravaggio. Letture di opere fondamentali della pittura italiana*, Novara, De Agostini, 1986. <<

[129] 1863; Paris, Musée d'Orsay. <<

[130] J. W. von Goethe, *Fausto* (trad. esp. Manuel J. González y Miguel A. Vega), Madrid, Cátedra, 2001, p. 122. <<

[131] *Ibidem*, p. 297. <<

[132] La desinencia en *—tor* indica profesión—, en *ter* una cualidad existencial. <<

[133] F. Nietzsche, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* (trad. esp. C. Manzano), Barcelona, Tusquets, 2009. <<

[134] *Ibidem*, p. 50. <<

[135] R. Barthes «Lección inaugural», *op. cit.*, p. 125. <<

[¹³⁶] Michelangelo Pistoletto, *Quadro da pranzo*, 1965. <<

[137] Marina Abramovic, *Installation*, 1992. <<

[138] *Vid.* el ensayo de R. Passeron, «La femme-objet», *Revue d'Esthétique, Pour l'objet*, 3-4, 1974, pp. 267-94. <<

[139] Jenny Holzer, Bienal de Venecia, Pabellón de los Estados Unidos de América, 1990. <<

[¹⁴⁰] V. van Gogh, *Cartas a Theo* (trad. esp. Instituto del Libro Cubano), Barcelona, Barral, p. 284. <<

[¹⁴¹] G. Anceschi, A. Colonetti y G. Sassi, «Da funzioni a finzioni», *Supplemento Alfabetica*, 88, septiembre 1986, p. 2. <<

[¹⁴²] G. Dorfles, *Introduzione al disegno industriale*, Torino, Einaudi, 1972, p. 97. <<

[¹⁴³] *1000 Chairs*, C. y P. Fiell, eds., Benedikt Taschen, 1997. <<

[¹⁴⁴] D. Judd, «A propósito dei mobili», *Lotus International*, 81, 1994, p. 86. <<

[¹⁴⁵] *Vid.* P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977. <<

[¹⁴⁶] M. Vitta, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 108-9. <<

[¹⁴⁷] Giorgio de Chirico, *Il viaggio inquietante*, 1913, New York, MoMA. <<

[¹⁴⁸] Giorgio de Chirico, *Mobili nella valle*, 1927, Roma, col. Privada. *Vid. De Chirico nel centenario della nascita*, catálogo de la exposición en Palazzo Correr, Venezia, Milano, Mondadori, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1988. <<

[149] Alberto Savino, *Monumento marino ai miei genitori*, 1950, col. Vincenzina Lanteri Stame, Bologna (fig. 3). <<

[150] *De Chirico nel centenario della nascita, op. cit.*, p. 209. <<

[151] Hay un estudio fundamental sobre el *radical design*: P. Navone y B. Orlandoni, *Architettura radicale*, Documenti di Casabella, Segrate, Milano, 1974, p. 66. Sobre el documento de la *acción* proyectada por Abraham, *vid. IN. Argomenti e immagini di design*, 2-3, marzo/junio, 1971, pp. 51-3. <<

[152] *IN. Argomenti e immagini di design*, Milano, director P. P. Saporito, redactor-jefe U. La Pietra, redactora G. Bojardi. <<

[153] Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1.° la chute d'eau; 2.° le gaz d'éclairage*, 1944-66, Philadelphia Museum of Art. <<

[154] L. Irigaray, *Espéculo de la otra mujer* (trad. esp. R. S. Cedillo), Madrid, Akal, 2007, p. 69. <<

[¹⁵⁵] La obra fue subastada por Christie's, Nueva York, el 16 de noviembre de 2000, por 610 millones de dólares. <<

[¹⁵⁶] *Qohélet. Colui che prende la parola*, G. Ceronetti ed., Milano, Adelphi, 2001, pp. 106 y ss. <<

[157] M. Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos del bosque* (trad. esp. H. Cortés y A. Leyte), Madrid, Alianza, 2001, p. 46 <<

[158] Sobre esta cuestión, *vid.* E. L. Francalanci, *Retoriche e tecniche del disegno illustrativo, Illustratori italiani*, Conegliano, Quadragono Libri, 1978. Se trata de una investigación sobre la relación de estrecha causalidad existente entre la variedad de los instrumentos del trabajo en el mundo gráfico y sus correspondientes resultados estéticos en la ilustración, en función de una posible clasificación tipológica de los mismos. *Die Zeichnung in Italien: Analyse, Kreativität*, Internationale Jugendtriennale, Meister der Zeichnung, Nürnberg, Kunsthalle, *Entwurf*, 1.º Internationale Jugendtriennale, Meister der Zeichnung, Nürnberg, Kunsthalle, 1999; ensayo que acompaña a la selección de un número considerable de obras de arte y productos tecnológicos, en el que se encaran las diferencias de orden epistemológico entre las tres categorías fundamental del dibujo analítico, creativo y proyectivo. *Disegno erotico (Eroistische Zeichnung, erotisches Zeichen)*, 2.º Internationale Jugendtriennale, Meister der Zeichnung, Nürnberg, Kunsthalle, 1982; en este ensayo se investiga la relación en clave analítica entre el fenómeno autorreflexivo del dibujo y el comportamiento narcisista del artista. <<

[¹⁵⁹] W. Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918* (trad. ita.), Torino, Einaudi, 1982, p. 102. <<

[¹⁶⁰] M. Serres, *El paso del noroeste* (trad. esp. S. Mirkovitch, N. Schnaith, R. Palacios), Madrid, Debate, 1991, p. 43. <<

[161] H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (trad. esp. J. Moreno Villa), Madrid, Espasa-Calpe, 1999. <<

[162] R. G. Dienst, *Pop Art*, Wiesbaden, Limes, 1965, p. 138. La obra de Richter y Lueg, que me parece que nunca ha sido analizada «políticamente», tal y como habría requerido, capta perfectamente la transformación capitalista del hombre reducido a «pura función de cosa», mientras «las cosas» han mutado en productos dotados de *sensibilidad* (fig. 4). Como escribe Marx en el primer capítulo de *El capital* (trad. it., *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 103). La *deformación atrayente* de las «cosas», tan genialmente captada por Walt Disney (*vid.* el fundamental S. M. Ejzenstejn, *Walt Disney*, Milano, SE, 2004) se entrecruza con la *metamorfosis incontrastada* de lo humano descrita por Kafka (*vid.* el provocador ensayo de G. Anders, *Kafka. Pro e contro. I documenti del proceso*, 1951, trad. it. Macerata, Quodlibet, 2006). <<

[¹⁶³] J. Rifkin, *Beyond Beef*, 1992; trad. it. *Ecocidio. Ascesa e caduta della cultura de la carne*, Milano, Mondadori, 2001. <<

[164] La película más famosa de este género es sin duda la que se tradujo al español con el título de *La matanza de Texas*, de Tobe Hooper (1974). <<

[165] T. Harris, *El silencio de los corderos*, Barcelona, Planeta, 2003. <<

[¹⁶⁶] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (trad. esp. A. Martorell), Madrid, Cátedra, 1997, p. 26. <<

[¹⁶⁷] B. E. Ellis, *American Psycho* (trad. esp. M. Antolín), Madrid, Punto de Lectura, 2001. <<

[168] *Vid.* C. Lévi-Strauss, *Mitológicas III. El origen de las maneras en la mesa* (trad. esp. J. Almela), México, Siglo XXI, 2003, pp. 408-16. <<

[169] J. P. Sartre, *La náusea* (trad. esp. A. Bernárdez), Madrid, Alianza-Losada, 1984, p. 12. <<

[170] Como es bien sabido, Lévi-Strauss cataloga el alimento en tres articulaciones, que presuponen otros tantos tres niveles de elaboración y diferentes niveles de alteración, desde el más-que-crudo de la miel al más-que-cocido del tabaco. También dentro de cada articulación se contempla una infinita riqueza de contrastes, particularmente en lo cocido, que puede ser asado o hervido; el primero, cocido en su interior, alude a una idea de convexidad, el segundo, cocido en su exterior alude a la concavidad; el primero pierde sustancias y jugos, yendo a acabar en parte al... humo (señal de prodigalidad aristocrática); el segundo, más popular y doméstico, se cuece en un recipiente bien cerrado, sin que se pierda ninguna sustancia. <<

[171] G. Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco* (trad. esp. J. Vázquez y U. Larracleta), Barcelona, Paidós, 1989, p. 156. <<

[172] Ricardo Scofidio y Liz Diller, *Bad Pressing*, Bienal de Arquitectura de Venecia, 1998. <<

[173] Testimonio recogido por François Barré en *L'architecture d'aujourd'hui*, 205, 1979; *vid. L'area Stucky*, Venezia, Cluva, 1983, pp. 17-20. <<

[174] En 1961, con ocasión de una exposición sobre el movimiento Dadá en Amsterdam, K. G. Pontus Hultén y Daniel Spoerri reconstruyeron la obra, que fue inmediatamente autenticada por el artista. Esta «Puerta» se destruyó al desmontar la exposición y fue copiada. Tras varias vicisitudes, la *Puerta* se añadió a la colección de Fabio Sargentini, quien sólo hace poco ha sido resarcido por los daños sufridos por la obra cuando, estando expuesta en la Bienal de Venecia (1976), fue inadvertidamente repintada por los operarios al cuidado de la muestra. <<

[175] Uno de los originales en color está firmado en su parte inferior por Marcel Duchamp. <<

[176] *Aire de París*, 50 centímetros cúbicos de aire de París. Duchamp, antes de volver a América, con el deseo de llevar a los Arensberg, sus grandes coleccionistas, un regalo, pidió a un farmacéutico parisino que vaciara una ampolla de cristal llena de suero y volviera a cerrarla. <<

[177] Expuesta en la Trienal de Milán de 1968, se presenta con un número incontable de tiradores. <<

[178] G. Frank, «Prospettive rovesciate», *Riga*, 5, *Marcel Duchamp*, E. Grazioli ed., 1993, p. 212. <<

[179] G. Bachelard, *La poetica del espacio* (trad. esp. E. De Champourcin), Madrid, FCE, 2000, p. 106. <<

[180] A. Boatto, en su *Della ghigliottina considerata come una macchina celibe*, Milano, Politi, 1988, se ocupa de la guillotina como una de las máquinas ausentes del meticuloso elenco de *machine célibataires* de Michel Carrouges (1954). <<

[181] E. Scarpi Schirone, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, SE, 1990, p. 86. <<

[182] La «lógica difusa» (*fuzzy logic*) pone en discusión y modifica el concepto de «lógica binaria» y, en un sentido más general, de la lógica misma, según la cual los predicados pueden asumir sólo dos valores: verdadero o falso. <<

[183] Para un estudio científico de esta obra, *vid.* entre otros, R. Rosenblum, «La porta girevole di Duchamp», en C. Adcock, A. Bonito Oliva, M. Cacciari, D. Kuspit, D. Paparoni, A. Schwarz, R. Rosenblum y J. B. Thompson eds., *Duchamp dopo Duchamp*, Siracusa, Celeste, 1993. Para un uso crítico de la figura metafórica de la *Porte*, *vid.* F. Menna, *La soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*, catálogo de la exposición, Pordenone, Centro Iniziative Culturali Pordenone, diciembre 1985-febrero 1986. <<

[184] Para esta interpretación, *vid.* al menos M. Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del símbolo*, Roma, Officina, 1975; A. Schwarz, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Torino, Einaudi, 1974, G. Frank, «Verso la soglia», *Figure*, abril 1988, pp. 45-61. <<

[185] Recordemos que la obra en cuestión se remonta a 1927, un periodo que para los historiadores pertenece al largo interregno que acabará sólo a mediados de siglo con la llegada de una segunda vanguardia. En 1921, Yvan Goll, entre los expresionistas, y Francis Picabia, entre los dadaístas, habían escrito sus epitafios definitivos. *Vid.* E. L. Francalanci, «Note su alcuni materiali teorici dalle avanguradie storiche agli anni '60», *Arte programmata e cinetica. 1953/1963. L'ultima avanguardia*, L. Vergine ed., Milano, Palazzo Reale, 4 noviembre 1983-27 febrero 1984, Milano, Mazzotta, 1983, pp. 19-31. <<

[186] P. Cabanne, *Ingénieur du temps perdu*, 1977; trad. it. *Marcel Duchamp. Ingegnere del tempo perduto*; Milano, Multipla, 1979. <<

[187] R. Rucker, La cuarta dimensión, Barcelona, Salvat, 1993. <<

[188] Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656, Madrid, Museo del Prado. <<

[189] Francisco Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800-1801, Madrid, Museo del Prado.

<<

[190] El mismo borde-diagonal del cuadro de Velázquez aparece en cada «cuadro con ventana» de Magritte: en algunos célebres ejemplos, como *La condition humaine I* (1933) o *Les promenades d'Euclide* (1955), sólo la sección catastrófica del cuadro representado decide entre lo verdadero y lo falso, y, en efecto, entre interior y exterior: entre representación y realidad. Pero ambas pertenecen a la misma dimensión *pintada*.

<<

[191] M. Serres, *El paso del noroeste*, *op. cit.* <<

[192] *Perspektive mit offener Türe*, n.º 143 del catálogo elaborado por el propio Klee; acuarela y dibujo al óleo, papel sobre cartón, 26x27 cm, Col. Hans Meyer, Berna. <<

[193] E. Pedrini, «Duchamp nel contesto de la relatività einsteniana», *Riga, 5, Marcel Duchamp, op. cit.*, p. 245. <<

[¹⁹⁴] L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, p. 79. <<

[195] Jean Clair ha sugerido el nombre de Gaston de Pawloski, quien había sido citado por Duchamp en una conversación con Cabanne, y autor de un *Viaggio al Paese della quarta dimensione*, 1911-12, como alguien cuyas ideas probablemente influyeran en la filosofía del Gran Cristal duchampiano («I vapori della sposa», *Riga*, 5, *Marcel Duchamp, op. cit.*, p. 119). <<

[196] H. G. Wells, en su *La máquina del tiempo* (1895) plantea con mucha inteligencia la cuestión de un «cubo instantáneo» generado por el tiempo más que por las tres dimensiones del espacio. G. Deleuze y F. Guattari, en *Come farsi un corpo senza organi?* (Roma, Castelvecchi, 1996, pp. 168-9) citan, a propósito de la multiplicidad de las dimensiones, un fragmento de Lovecraft en el que se debate sobre la naturaleza de las diferentes figuras espaciales, cada una de las cuales, como el cuadrado respecto al cubo, sería una intersección, a través de un plano, de cualquier figura correspondiente y de una dimensión mayor. De tal modo, el cubo, en tres dimensiones, lo sería respecto a su generador de cuarta, y esta figura, a su vez, respecto a la de quinta y así sucesivamente. <<

[197] L. Wittgenstein, «Filosofía» (trad. esp. S. Sánchez Benítez), *Revista de filosofía*, V, Editorial Complutense de Madrid, 1992, p. 17. <<

[198] W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1982; trad. it. *Parigi, capital del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1968, p. 508. <<

[199] A. J. Greimas, *De l'imperfection*, 1987; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 9. <<

[200] En la iglesia de los agustinos de Viena. El Mausoleo de Canova, realizado por sus discípulos, en la Chiesa dei Frari de Venecia (se conserva sólo el corazón, en un tarro de pórvido) había sido proyectado por el propio Canova para Tiziano; fue adaptado para María Cristina de Austria. <<

[201] Quizá un étimo védico de una divinidad indígena. <<

[202] F. Menna, *La soglia, op. cit.*, p. 7. <<

[203] Sobre el concepto de límite *vid.* P. Zanini, *Significati sul confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Mondadori, 1997. Y además C. Milani, «Il ‘confine’: note linguistiche», en M. Sordi ed., *Il confine nel mondo classico*, Milano, Università Cattolica, 1987. <<

[204] Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1977, comisariada por Renato Barilli. <<

[205] Stelarc, «Da strategie psicologiche a cyberstrategie: protesica, robotica ed esistenza remota», en P. L. Capucci ed., *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville, 1994, pp. 61-76. <<

[206] N. Negroponte, *El mundo digital*, *op. cit.* <<

[207] Jeffrey Ditch, *Post Human*, New York, 1992. <<

[208] «Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se *muestra* a sí mismo; esto es lo místico». L. Wittgenstein, *Tractatus logicus-philosophicus* (trad. esp. E. Tierno), Madrid, Alianza, 1984, § 6522. <<

[209] D. Del Giudice, *Atlas occidental* (trad. esp. I. Martínez de Pisón), Barcelona, Anagrama, 1987. <<

[²¹⁰] V. Kansdinsky, *De lo espiritual en el arte* (trad. esp. G. Dieterich), Barcelona, Paidós, 2007, p. 38. <<

[²¹¹] W. Worringer, *Abstracción y naturaleza* (trad. esp. M. Frenk), Madrid, FCE, 1997, p. 30: «el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior ante estos fenómenos» [los fenómenos del mundo exterior]. <<

[212] F. Kafka, «Ante la ley», *La metamorfosis y otros relatos* (trad. esp. A. Camargo), Madrid, Cátedra, 2006, pp. 235-237. <<

[213] G. Agamben, *Homo sacer, op. cit.*, p. 68. <<

[²¹⁴] M. Cacciari, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 1985, p. 69. <<

[215] R. Rucker, *La cuarta dimensión*, Barcelona, Salvat, 1987, p. 137. <<

[²¹⁶] M. Crichton, *Rescate en el tiempo (1357-1999)* (trad. esp. C. Milla), Madrid, Círculo de Lectores, 2004. <<

[²¹⁷] *Vid.* A. Zeilinger, «Il teletrasporto quantistico», *Le Scienze*, 382, junio 2000, pp. 34-45. <<

[218] S. King, *Danza macabra* (trad. esp. O. Palmer), Madrid, Valdemar, 2006. <<

[²¹⁹] P. A. Rovatti, «Prefazione» a J.-P. Sartre, *Porta chiusa*, Milano, Bompiani, 1982, p. VII. <<

[220] *Vid.* E. Severino, *Il destino della tecnica*, Milano, Rizzoli, 1998. <<

[221] Comentando el ensayo de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Península, trad. esp. Jorge García, Barcelona, Península, 1997), Vittorio Gregotti confirma la idea de la difusión universal, en lo posmoderno, «de un proceso de estetización de la cotidianidad, de anulación de cualquier frontera con lo trivial, irrupción consentida por la puerta abierta a la vanguardia en la praxis» (V. Gregotti, *Le scarpe di van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 9). <<

[222] Una condición, en cualquier caso, no exclusivamente posmoderna, según Perniola, que coincidiría, como afirmó Heidegger, con la esencia misma del arte (*téchne*): «la esencia misma de la técnica es *Gestell*, es tránsito y no desde hoy: lo era ya también en la modernidad, e incluso en la antigüedad» (M. Perniola, *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, Castelvechi, 1998, p. 47). <<

[²²³] Hui Kai, *La puerta sin puerta* (trad. esp. N. Senzaki, E. Serra, P. Reys), Palma de Mallorca, Olañeta, 2009. <<

[²²⁴] W. Benjamin, «El retorno del *flâneur*», en F. Hessel, *Paseos por Berlín* (trad. esp. M. Salmerón), Madrid, Tecnos, 1997, p. 217. <<

[²²⁵] Thomas Jefferson (1743-1826), tercer presidente de los Estados Unidos de América, conocido además por su política pacifista y por sus invenciones mecánicas y arquitectónicas. <<

[226] El paso se explica recurriendo a la muy conocida película de David Cronenberg *Videodrome* (Canadá, 1982): para Cronenberg la «física virtual» del sujeto contemporáneo es en realidad una «nueva carne», cuyas excrecencias crecen en el interior del cerebro, activadas por dosis masivas de señales televisivas y telemáticas (en una palabra, «videodrómicas»), que «provocan alucinaciones tan realistas que se aceptan como realidad». Y además, «¿qué es nuestra realidad sino la percepción vídeo de la realidad?» —se pregunta Brian O'Blivion, el secreto apóstol más mediático de la película—. *Vid.* AA.VV., «David Cronenberg», *Garage. Cinema Autori Visioni*, Torino, Scriptorium, 1997, p. 60. <<

[²²⁷] G. Giorello, «Postfazione» a W. Gibson, *Aidoru*, 1996; trad. it. Milano, Mondadori, 1997, p. 297. <<

[228] *Vid.* Perniola, *Transiti, op. cit.*, pp. 15-17. <<

[²²⁹] *Vid.* H. P. Lovecraft, «El libro de las ideas», *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos* (trad. esp. J. A. Álvaro), Madrid, Edaf, 2002, § 100: «Un territorio subterráneo bajo una plácida ciudad de Nueva Inglaterra, habitada por criaturas (actuales o extintas) de prehistórica antigüedad y formas extrañas». <<

[²³⁰] *Vid.* las terribles luchas entre habitantes de un rascacielos entendido como «ciudad vertical» (cap. 5) en la novela de J. G. Ballard, *Rascacielos* (trad. esp. M. Figueroa), Barcelona, Minotauro, 2001. <<

[231] Graphische Sammlung Albertina, Vienna, 1502. <<

[²³²] *Pháino*, aparecer, mostrar, iluminar (*phós*); la raíz de la palabra latina *fari*, hablar, está conectada quizá con la raíz *fa-*, de *pháo*, dar luz, iluminar. <<

[233] M. Heidegger, *Ser y tiempo* (trad. esp. J. Gaos), Madrid, FCE, 1982, p. 39. <<

[234] *Vid. id.*, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos del bosque, op. cit.*, pp. 73 y ss. <<

[²³⁵] *Vid.* en este sentido R. Masiero, «Introduzione» a H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo, Aesthetica, 1989, pp. 36-7. <<

[²³⁶] «Este modelo reducido de ventana a la francesa fue realizado por un carpintero neoyorquino en 1920. Para terminarlo sustituí los cristales por paneles de cuero, que pretendía que fueran iluminados cada día por la luz como unos zapatos. Esta “Fresh Window” fue bautizada “Fresh Widow”, juego de palabras por otra parte bastante evidente». M. Duchamp, «A proposito de me stesso», *Riga*, 5, *Marcel Duchamp*, E. Grazioli ed., 1993, p. 35. <<

[237] Para un análisis parcial de obras en las que se verifica de manera explícita la atención que los artistas han dedicado a la cuestión del marco de la obra de arte, *vid. Il limite svelato. Artista. Cornice. Pubblico*, catálogo de la exposición, G. Celant (ed.), Torino, luglio-ottobre 1981. Milano, Electa, 1981. <<

[238] J. Gough-Cooper y J. Laumont, «Effemeridi su e intorno a Duchamp e Rrose Sélavy», en *Marcel Duchamp*, catálogo de la exposición, Venezia, Palazzo Grassi, Bompiani, 1993. <<

[²³⁹] Para una relectura de la célebre película de Hitchcock, *vid.* M. Bertozzi, «Ultimi sguardi dalla finestra sul cortile», *Cinema & Cinema*, 66, gennaio-aprile 1993, pp. 31-42. <<

[²⁴⁰] G. Romano, *Artscape*, Milano, Costa & Nolan, 2000, ofrece un panorama del arte en la red. <<

[241] N. Negroponte, *El mundo digital, op. cit.*, p. 116. <<

[242] F. Jameson, *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, *op. cit.*, p. 107. <<

[243] Otro ejemplo iconográfico de un barco en el horizonte cortado por el borde de la ventana es la magnífica evocación metafísica de De Chirico en su cuadro titulado *Le printemps, de 1914* (col. privada, vid. *L'opera completa di De Chirico*, M. Fagliolo dell'Arco [ed.], Milano, Rizzoli, 1984, n.º 62). Otra célebre *vela*, cortada a la mitad por el espigón del puerto, aparece en el cuadro *L'Énigme de l'arrivée* (1912, col. privada, vid. *L'opera completa di De Chirico, op. cit.*, n.º 19). Y además el homenaje de Max Ernst (col. privada, Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Marx Ernst, *Eine Reise ins Ungewisse*, catálogo de la exposición, Kunsthaus, Zürich, 1997-8; en la Haus der Kunst, München, 1998; y en la Nationalgalerie de Berlín, 1998, p. 133), titulado *Enigma de una tarde de otoño*, 1924 (aprox.), en el que un barco, al otro lado de un muro, deja ver unas velas calmándose. El círculo de referencias iconográficas, aquí apenas apuntado, anima a una hipótesis de trabajo muy interesante. <<

[244] J. Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (trad. esp. F. Monge), Barcelona, Barral, 1974, p. 98. <<

[245] Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866, París, Musée d'Orsay. <<

[²⁴⁶] *Vid.* E. Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* (trad. esp. X. Blanquer), Barcelona, Gustavo Gili, 1980, cap. I. <<

[247] *Vid.* «Introducción» (*supra*) y nota 114. <<

[²⁴⁸] C. Baudelaire, «Salón de 1859», *Salones y otros escritos sobre arte* (trad. esp. G. Solana), Madrid, Visor Dis., 1999, p. 232. <<

[249] *Ibidem*, p. 233. <<

[²⁵⁰] O. W. Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Torino, Einaudi, 1981, p. 31. <<

[251] *Ibidem*, p. 30. <<

[252] C. Baudelaire, «Salón de 1859», *op. cit.*, p. 235. <<

[253] Holmes, *Il mondo fatto immagine, op. cit.*, pp. 18 y 30. <<

[254] La invención del estereoscopio se debe a Charles Wheatstone (1838). <<

[255] Holmes, *Il mondo fatto immagine, op. cit.*, p. 30. <<

[256] *Ibidem*, p. 43. <<

[257] En estos mismos años Courbet pinta obras como *Los picapedreros* o *El estudio del pintor*. <<

[²⁵⁸] Delacroix, quien había pintado la célebre apoteosis *La libertad guiando al pueblo* o *28 de julio de 1830*, rechazará en esta ocasión pintar una *Igualdad en las barricadas de febrero*, encargada por Thore para celebrar la insurrección, y, en su diario, en 1850, escribirá que juzga muy severamente la fe en el progreso y en el perfeccionamiento de la humanidad, predicada por las doctrinas de los grandes socialistas utópicos de la época, como Saint-Simon, Fourier y otros. <<

[259] *Vid.* G. Agamben, «Marx o la Exposición Universal», en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental, op. cit.*, 77-85. <<

[260] Algunas de las zonas de la exposición habían sido proyectadas por el arquitecto Gottfried Semper, quien había proyectado también, a petición de Wagner, las barricadas de las revueltas de Dresde en 1849 y que al año siguiente de su trabajo en el Crystal Palace diseñó la carroza funeraria del Duque de Wellington. <<

[²⁶¹] La utilización de módulos —el módulo estándar del edificio es de 7,32 metros— permitirá que la estructura sea desmontada y vuelta a montar, como en efecto sucederá al año siguiente (1852), en que se desplazará a Sydenham. <<

[²⁶²] El Jardin des Plantes de París fue realizado en 1833 por Charles Rohault de Fleury (1801-1875); el mismo Paxton proyecta el invernadero para el sexto Duque de Devonshire en 1836 y la de Chatsworth en 1851; Hector Houreau (1801-1872) llevará a cabo el imponente jardín de invierno de París en 1847. <<

[263] T. Maldonado, *El diseño industrial reconsiderado* (trad. esp. F. Serra), Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 32. <<

[264] G. Agamben, «Marx o la Exposición Universal», *op. cit.*, p. 83. <<

[²⁶⁵] Conde de Lautréamont (I. Ducasse), *Cantos de Maldoror* (trad. esp. A. Alonso), Madrid, Visor, 1997, pp. 225-6. <<

[266] C. L. F. Dutert, arquitecto; ingenieros V. Contamin, Pierron y Charton; 1887-9. <<

[267] A. Gianetti, «Architetto e ingegnere», *op. cit.*, 47, gennaio 1980, p. 24. <<

[268] S. Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura* (trad. esp. I. Puig), Madrid, Dossat, 1978, p. 221. <<

[269] Georges Seurat, La Tour Eiffel, 1889, óleo sobre madera, 24x15 cm. San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco. <<

[²⁷⁰] J. A. Lux, «Estetica dell'ingegneria», 1910, *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, T. Maldonado (ed.), Milano, Feltrinelli, 1979, p. 107. <<

[271] No por casualidad se intensifican las imágenes de personas *en el balcón* (Boccioni, desde su autorretrato de 1908 a *Visiones simultaneas* de 1911; Gleizes, *L'homme au balcón*, 1912, Delaunay, *Portrait de Philippe Soupault*, 1922): ni dentro ni fuera, sino situados en el istmo que regula el paso entre los dos vasos comunicantes, el del arte, que se asoma al nuevo horizonte estético y el de la ciudad que crece, que atrae hacia sí cualquier posible disenso. <<

[272] M. G. Mesina y J. Nigro Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, Officina, 1986. <<

[273] Ésta, como es el caso de otras esculturas en yeso al descubierto, se destruyó tras la exposición retrospectiva de 1916-7. Se conservan sus fotografías. <<

[274] *Eat*, b/n, mudo, 39 min., 16 f/s. con Robert Indiana. <<

[275] B/n, mudo, 70 min., 16 f/s. con Babe Jane Holzer, Gerard Malanga, Naomi Levine, Jackie Curtis, Brandy Alexander. <<

[276] F. Kafka, *América* (trad. esp. D. J. Vogelmann), Madrid, Alianza, 2008, p. 45. <<

[277] *Ibidem.* <<

[278] F. Kafka, «La ventana a la calle», *La condena* (trad. esp. J. R. Wilcock), Madrid, Alianza, 2006, p. <<

[279] M. Horkheimer y T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración, op. cit.*, p. 208. <<

[280] Analizando la crisis de Occidente —particularmente de Europa, de su civilización, y, por tanto, de sus ciudades y metrópolis— Cacciari ha dejado claro, ya en su ensayo sobre Loos, el complejo mecanismo mediante el que la Metrópolis conquista un Estilo. *Vid.* M. Cacciari, «LoosWien», en F. Amendolagine y M. Cacciari, *Oikos, Da Loos a Wittgenstein*, Roma, Officina, 1975. <<

[281] W. Benjamin, «El retorno del *flâneur*», *op. cit.*, p. 217. <<

[282] *Ibidem.* <<

[283] E. L. Francalanci, «Peter Eisenman, Max Reinhardt House», *AZ. Anfione e Zeto*, 17, 2004, pp. 127-32. <<

[284] P. Scheebart, *Glasarchitektur*, 1914; trad. it. *Architettura di vetro*, Milano, Adelphi, 1982. <<

[285] W. Benjamin, «Experiencia y pobreza», *Discursos interrumpidos I* (trad. esp. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1982, p. 171. <<

[286] M. Cacciari, «Nihilismo e progetto», *Casabella*, 483, settembre 2000, p. 51. <<

[²⁸⁷] M. Cacciari, «Nihilismo e progetto, risposta alle risposte», *Casabella*, 489, marzo 1983, p. 46. <<

[288] El proyecto de una torre de cristal para el concurso convocado para la construcción de la estación de la Friedrichstrasse es de 1919 (fig. 10). <<

[289] P. Virilio, «L'ultimo veicolo», AA. VV. *Videoculture di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1998, p. 43. <<

[290] Come mantiene M. Costa en *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma, Castelvechi, 1998. <<

[291] Sobre éstas y otras previsiones aparentemente de ciencia-ficción, *vid.* N. Negroponte, *El mundo digital*, *op. cit.* <<

[292] R. Magritte, *Escritos* (trad. esp. M. Barroso), Madrid, Síntesis, 2003, p. 75. <<

[293] R. Pierantoni, *Forma fluens*, Torino, Boringhieri, 1986. <<

[294] E. L. Francalanci, «Orlan, la femme que rit», *La Stanza rossa*, 19, 1996. <<

[295] *Vid.* cap. IV (*supra*), ver página. <<

[296] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. esp. J. Vázquez), Valencia, Pre-Textos, 2000. <<

[297] Entre la enorme bibliografía sobre Malevič, deben tenerse en cuenta al menos, en lo concerniente a estas cuestiones, la contribución de G. Broadbent, «Why a Black Square?», *Art & Design, Malevich*, 1989, pp. 48-9; en él se plantea que Malevič habría podido conocer a través de Ouspensky, quien había recibido una copia del autor (entre 1913 y 1914), el libro recién publicado de C. Bragdon, *A Primer of Higher Space: The Fourth Dimension to which is Added Man the Square: A Higher Space Parable*, London, Dakers, 1913, y que, por lo tanto, el célebre *Cuadrado negro* encontraría explicación, sobre todo, en una reinterpretación fundamentalmente teosófica de la representación simbólica del paso a través del plano de la realidad de la forma del hipercubo. Si fuera así, también el igualmente famoso «icono» de la cruz podría ser entendido como un desarrollo sobre el plano de las seis caras del cubo bragdoniano. <<

[298] Puede encontrarse una notable contribución a la reinterpretación de las vanguardias bajo el punto de vista de sus implicaciones más o menos directas con la teosofía en el catálogo de la exposición *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, editado por M. Tuchman y J. Freeman, Los Angeles County Museum of Art, New York, Abbeville Press, 1986. En lo que respecta a Mondrian, *vid.* el agudo análisis general de C. Blotkamp, *Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction*, en el catálogo de la exposición *The Spiritual in Art, op. cit.*, pp. 89-111. Sobre Mondrian, en este caso desde un perfil nuevo y prometedor, *cfr.* Fiedler, *Il giudizio sulle opere d'arte figurative* (1876), quien sostiene allí el carácter antifantástico de la obra de arte en su origen y en su esencia, caracterizada por una forma de comprensión «inmediata» del mundo capaz de vencer «la riqueza infinita y confusa» que nos ofrece el aspecto visible de la cosas. Las ideas de Mondrian parecen muy cercanas a las de Fiedler, sobre todo en lo que se refiere al paso «de lo natural a lo abstracto» como consecuencia del proceso de clarificación «desde lo indeterminado a lo determinado» (*vid.* en particular el último capítulo de «il neoplasticismo in pittura», *Stijl*, octubre 1917-diciembre 1918, en P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1975). Finalmente, cabe señalar lo explícito de la referencia de Mondrian a Schopenhauer, un autor frecuentemente citado por Fiedler a propósito del movimiento del arte hacia lo «determinado», orientación entendida como liberación definitiva del individuo de toda ulterior «limitación subjetiva». <<

[299] *Vid.* J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (trad. esp. M. Jiménez), Madrid, Katz-Barpal, 2008. <<

[300] T. W. Adorno, *Teoría estética, op. cit.*, p. 38. <<

[301] L. Wittgenstein, *Aforismos. Cultura y valor* (trad. esp. E. Frost), Madrid, Espasa Calpe, § 39. <<

[302] «Quiere parecernos como si jamás acontecimiento alguno hubiera destruido tantos preciados bienes comunes a la Humanidad, trastornado tantas inteligencias entre las más claras, y rebajando tan fundamentalmente las cosas más elevadas». S. Freud, «Consideraciones actuales sobre la vida y la muerte», *El malestar de la cultura* (trad. esp. L. López-Ballesteros), Madrid, Alianza, 1981, p. 96. <<

[303] S. Freud, «Lo perecedero», *Obras completas*, T. II (trad. esp. L. LópezBallesteros), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 2119-20. <<

[304] J. W. Goethe, *Fausto*, *op. cit.*, p. 129. <<

[305] W. Benjamin, «Las afinidades electivas de Goethe», *Dos ensayos sobre Goethe* (trad. esp. G. Calderón y G. Mársico), Barcelona, Gedisa,, pp. 95-6. <<

[306] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, *op. cit.*, § 5.62. <<

[307] *Ibidem*, § 7. <<

[308] L. Wittgenstein, *Diario filosófico (1914-1916)* (trad. esp. J. Muñoz e i. Reguera), Barcelona, Ariel, 1982(25.5.15), p. 89. <<

[309] Estas ideas quedan plasmadas en 19.9.16, 7.10.16 (p. 140) y 21.10.16 (p. 146). <<

[³¹⁰] Louis Althusser y Étienne Balibar reinterpretan en este sentido el texto fundamental de Marx, *El capital*. Vid. L. Althusser y E. Balibar, *Para leer «El capital»* (trad. esp. M. Harnecker), México, Siglo XXI, 1977, pp. 197-209. <<

[311] M. Perniola, *Transiti. Filosofia e perversione*, op. cit., p. 23. <<

[312] *Ibidem*, p. 38. <<

[313] *Ibidem*, p. 39. <<

[314] D. Harvey, *The Condition of Posmodernity, op. cit.*, p. 63. <<

[315] *Vid.* D. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres* (trad. esp. M. Talens), Madrid, Cátedra, 1995; *vid.* también id., *Manifiesto para cyborgs*, Valencia, Episteme, 1995.

<<

[316] J. F. Lyotard, *La condición posmoderna, op. cit.*, p. 14. <<

[317] **IB.** <<

[318] M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, 14; trad. it. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991, pp. 20-1. <<

[319] U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 399. <<

[320] F. Jameson, *Posmodernismo, op. cit.* <<

[321] J. Baudrillard, *Le système des objets*, 1968, trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972. <<

[322] M. Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* (trad. esp. A. L. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1998. <<

[323] H. Michaux, *En otros lugares* (trad. esp. J. Escobar), Alianza, Madrid, 1983. <<

[324] M. Augé, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes* (trad. esp. A. L. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1998. <<

[325] J. Deitch, *Post Human*, New York, 1992. <<

[326] Nos referimos, obviamente, a la novela de D. Gerrold, *When Harlie Was One*, 1972. *Vid.* el ensayo sobre el conflicto urbano de C. Formenti, «D.i.O.», *Alfabeta*, 29, octubre 1981, p. 25. <<

[327] Galimberti, *Psiche e techne, op. cit.*, p. 44. <<

[328] H. Arendt, *¿Qué es la política?* (trad. esp. R. Sala), Barcelona, Paidós, 2009, p. 142. <<

[329] R. Bodei, *La filosofía del siglo XX* (trad. esp. C. Caranci), Alianza, Madrid, 2001, p. 53. <<

[*] «L'estetica diffusa» en italiano. Dado el amplio uso de esta expresión en la estética continental hemos optado por traducirla de este modo, aunque el valor que esta palabra tiene en español de «vago, impreciso» no se contempla en italiano. Debe primarse, por tanto, el significado que ambas lenguas tienen en común: participio del verbo difundir. (N. del T.). <<

[*] En el original italiano *anestetico*, palabra que se traduce en español por «anestésico» (de anestesia), pero que permite en la lengua original entenderla también como *an-estético*, o sea, «no-estético». (N. del T.) <<

[*] Hay que hacer notar que junto al significado que tiene en nuestra lengua la palabra «político», en italiano también presenta el valor de «astuto». (N. del T.) <<

[*] En la versión italiana se traduce el *Riss* de Heidegger con el término *tratto*. Esta voz puede traducirse al español como «rasgo» y como «trazo». El traductor de Heidegger al español parece preferir «rasgo». Nosotros usamos también «trazo», debido a que esta palabra permite la relación posterior que el autor establece con «extraído» (*ex-tratto*), pues comparten etimología: lat. *trāhō*. <<

[*] En italiano, *monito* significa «admonición, amonestación, advertencia». (N. del T.).

<<

[*] *Primo piano* en el original. El término italiano *piano* oscila aquí entre el significado de «piso, nivel, planta» y el de «instancia, plano». (N. del T.). <<

[*] Las palabras italianas *fallo* (fallo, error) y *fallo* (órgano sexual) son homónimas y homófonas. (N. del T.) <<

[*] La segunda interpretación de estas siglas, en esta ocasión leídas como acrónimo, resulta obvia aún en la lengua original. (N. del T.). <<