

La arquitectura simbólica de la reclusión del hogar mental como un proyecto de un nuevo paisaje de tema para el arte

Mariano DE BLAS ORTEGA
Universidad Complutense

RESUMEN

En este artículo se hace referencia a los elementos aparentemente formales que configuran un objeto artístico y que sin embargo son en cuanto portadores de valores simbólicos, a su vez referentes de un corpus ideológico que es el que lo ha producido.

Partiendo de los elementos tradicionales de una cierta pintura y escultura, tales como la representación de los objetos (bodegones), de los interiores que los contienen, de la mirada del artista a través de la ventana para contar el mundo que contempla, en suma, empleando como elementos de trabajo temas del arte, se pretende dar otra nueva visión y sobre todo función, en un arte que se entiende diferente. Así los marcos que adornan nuestros cuadros, los objetos artísticos conteniendo a modo de ventanas su idea de la realidad, las casas, las puertas, los caminos y los mapas son contemplados desde una perspectiva simbólica.

ABSTRACT

This article speaks about the apparently formal elements configuring an artist object but because actually carrying symbolic values, they also speak of an ideological body, the one who has produced them.

Coming from the traditional elements of certain painting and sculpture, as the representation of the objects (still lifes), from the interiors keeping them, from the look of the artist through the window to relate the world he is contemplating at, in short, using as working elements themes of art, this article tries to give a new perspective, and especially a new function in a understanding new art. Therefore, the frames adorning our paintings, the houses, the doors, the paths and the maps are contemplated from a symbolic perspective.

PALABRAS CLAVE

Perspectiva simbólica, función artística, marco.

KEY WORDS

Symbolic perspective, artistic function, frame.

EL MARCO DE LA REPRESENTACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN DEL MARCO

Cabe preguntarse el por qué de la afición de la cultura occidental por rodear de enormes marcos los cuadros. Aparentemente la respuesta parece obvia, a saber, adornar, embellecer, mostrar el valor de la obra pictórica mediante un envoltorio que la rodee.

Nada, sin embargo es casual en un fenómeno cultural. Cualquier concepto, acto o producto cultural conlleva una ideología, un conjunto de ideas de cómo se entiende y manifiesta la realidad y su significado.

Una cultura de marcos, paredes, muros, pasillos, cerraduras, rejas, persianas, celosías, puertas que filtran el franqueo. Una cultura de marcos que encierra simbólicamente, pareciendo como si fuera el concepto de ese símbolo el que precediera y diera lugar a la necesidad de encerrarse. Ataúdes en donde simbólicamente reposan nuestros cuerpos encerrados en un acto supremo de inutilidad.

«La muerte (ver Bachelard) es primero una imagen y sigue siendo una imagen». La imagen es en la muerte encerrada en el marco tridimensional del féretro, sarcófago, catafalco, cenotafio, ataúd, o simplemente en la caja, todo un despliegue de sinónimos que apunta a la importancia del término. La enmarca en un trocar de realidad: desaparición (para el ateo), superación (para el creyente), duda (para el agnóstico). Y de la misma manera que la cultura cristiana (ver Debray) hizo entrar a los muertos, enterrados y encajonados, en recinto sagrado, se hizo entrar primero al arte en el recinto sagrado de las catacumbas para pasar rápidamente a las iglesias, palacios, museos, oficinas de multinacionales..., los laberintos.

No se sabe a ciencia cierta si el marco-caja pretende una suerte de protección frente al cambio, un aislar en un vano intento de momificación con la secreta esperanza de eternidad. Sin embargo, un arte encerrado es una condena al deseo de eternidad como los patéticos, infelices y decrepitos inmortales condenados a no morir que Gulliver describe en uno de sus fantásticos viajes.

Referido al arte, el marco construye toda una retórica de los límites de la obra de en tres aspectos:

El primero estaría referido a la construcción de un campo visual. El segundo a establecer y dar valor al punto de vista. Mientras que el tercero consi-

ría en dotar un concepto moral de valor. Dirigiendo de esta manera el funcionamiento formal de la obra (el primero), el del contenido (segundo), y el del concepto (tercero), hay un usurpamiento de la propia autonomía de la obra de arte. El marco actuaría de intermediario mediatizador entre la obra y el público, mostrando de una manera simbólica el proceso de asimilación que ejerce el pensamiento establecido frente al planteamiento de una nueva visión que hace una buena obra. Por ello, no resulta descabellado identificar al marco con el academicismo.

En el espacio académico, en su interés de reafirmar en la imagen el pensamiento establecido, presenta una ruptura con lo que le rodea. Más allá del límite de la obra, el arte no existe, es el *no arte*. La *ilusión* de mostrar la realidad funciona como un mecanismo que protege la aprehensión de la realidad misma haciendo creer que ésta se representa.

Duro dice referido a la pintura Académica de los techos de Versalles, que hay un marco simbólico (en este caso no convencional por el carácter de la obra, aunque los límites del techo y del palacio mismo constituyan el marco físico y simbólico) que encierra:

a) Representación de un código de un modo que no cause problemas, es decir, reafirme al mundo.

b) El artista encierra un universo en donde muestra sus habilidades, perspectiva etc., muestra el conocimiento para mostrar de una manera fácil de entender un arte que reafirma.

Frente a la intención de regular, ordenar y controlar de la Academia Francesa surge el impresionismo que aparentemente aparece como un caos informe cuando en realidad está a su vez planteando el nuevo sistema de valores de la nueva burguesía, y que esta al principio incapaz de reconocerse a sí misma por la novedad de la representación, lo acogerá en el siglo XX con entusiasmo. Así, ahora podemos contemplar a las obras impresionistas enmarcadas en enormes marcos, dogal valioso que muestra la domesticación de la idea visual que un día fue revolucionaria.

EL ENCIERRO SIMBÓLICO INTERIORIZADO

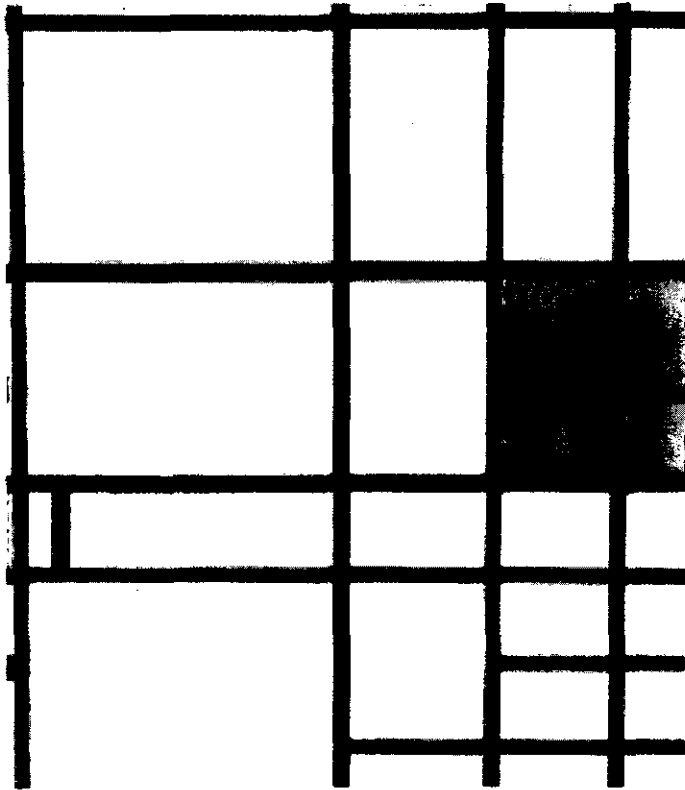
Muchas ciudades tienen arcos de triunfo o puertas monumentales, que no encierran físicamente sino que estipulan simbólicamente más que unos límites superados de la ciudad, la adoración la fascinación por el acotamiento encerrado.

Las ciudades al crecer derriban las murallas o éstas pasan a ser integradas en el tejido urbano. Las puertas erigidas para flanquear esas murallas conviven

así en sintonía con los arcos triunfales que son a modo de puertas todo un monumento a las murallas interiores de los miembros de la cultura que las ha erigido.

Resulta paradójico que algunos ancianos nunca salgan de su casa, se auto-recluyen, así como la fascinación por el encierro voluntario de habitantes de las ciudades en minúsculos habitáculos en los que se adora a una caja iluminada que representa y presenta al mundo y a una realidad bajo el formato de hornacina de la televisión. Mientras que esa misma sociedad de la que forman parte, castigue a los que infligen sus leyes de convivencia y atenten contra sus tabúes con el supremo (casi, con relación a la pena de muerte) castigo de la reclusión en las cárceles.

Las denominadas culturas tribales, que no suelen tener esa obsesión, pleitesía a lo «encerrado», castigan a los infractores de sus leyes con penas «abiertas», en cuanto que son ausencias por la privación de formar parte de. El



Piet Mondrian, «Composition London», 1940-42. El cuadrado en la representación simbólica de la ciudad.

infractor así puede ser ejecutado, multado, expulsado del grupo, o en el colmo de la sofisticación, considerado un muerto en vida, pues tal era el caso de ciertas tribus de las planicies de Norteamérica. Los condenados eran ignorados en cuanto a seres vivos se tratara, debido a que su espíritu estaba muerto al no pertenecer al grupo. Era esa ausencia de conciencia de pertenencia al grupo lo que representaba la muerte en espíritu, situación que a menudo acarrea la muerte física, bien por suicidio o por depresión. También esta situación cabe en nuestra cultura en cuanto que el que *no tiene* no forma parte de la sociedad es un mendigo, un *homeless*. El que no tiene y por no tener no posee ni el tótem simbólico de la casa, no «existe» a efectos sociales y por lo tanto se le excluye con todas las, más que desagradables, terribles consecuencias que ello acarrea.

Pero hay formas más sutiles de construir una reclusión que la física de la cárcel, esto es, mediante la destrucción de obras de pensamiento en las que se engloban todas las manifestaciones culturales. Primero se invento la censura, pero más terrible aún que la misma censura misma es el miedo a no censurar lo suficiente, el que lleva más lejos los límites de las premisas de lo que se ha censurar. La autocensura es por inconcreta una fuente de una difusa sensación de temor que resulta más amplia, sutil, profunda, y sobre todo más efectiva que las normas concretas de la censura misma en un supuesto manual de normas pormenorizadas de las ideas que se han de censurar por parte del censor.

Gracias al miedo de ser parte del grupo, la persona se auto censura y actúa como un activo agente de la censura para hacer profesión de su pensamiento «políticamente correcto».

Sin embargo, todavía se ha sofisticado más el mecanismo. De la misma manera que la fortificación sustentada en la resistencia física, dio paso a la absorción del impacto, sustituyendo los muros gruesos de piedra por taludes de tierra, el encierro de las ideas mantiene los límites de su dominio asimilando blandamente las ideas subversivas que lo ataquen. Cualquier idea se mezcla en la enorme profusión de su emisión, cualquier argumento que confiaba en arrastrar en torrente una suma de nuevas ideas que se adhirieran y fortalecieran, tal como una enorme bola de nieve, queda reducido a ser una más de las gotas de agua en el océano de información cada vez mayor.

Se plantea así una «democracia» de ideas, todas en la igualdad de la cantidad. Nada tiene derecho a romper los nuevos tabúes. Ninguna sociedad se libra del etnocentrismo cultural, la nuestra tampoco. También tenemos nuestros tabúes, nuestros ídolos. El primero es el mito de suponer que no los tenemos. El gran mecanismo novedoso consiste en asimilar, reduciéndolo a la intrascendencia, cualquier ataque que ponga en peligro a la religión oficial de nuestro panteón de creencias axiomáticas.

Esta omnipresente y omnipotente intrascendencia activada mediante el mecanismo de la banalidad, es capaz de reducir todo a una inmediata relativización dentro del supra esquema de que todo es superficial, en cuanto que lo único que es esencial es el cambio por el cambio, mediante el acto del consumo elevado a la categoría de sacralizado en la llamada ciencia (una nueva forma de religión) de la economía de mercado, considerada a su vez todo un sistema filosófico en cuanto medio y fin del Ser.

Las ideas no son así derrotadas en el debate argumental, sino que le ocurre como a la «*Gran Armée*» de Napoleón en 1812, que no perdió batalla alguna de importancia, sino que tanto en el viaje de ida, como en el de vuelta a Moscú, se fue desintegrando en la inmensidad de las distancias del espacio ruso. A la ida el calor, a la vuelta el frío, la fue diluyendo hombre a hombre, caballo a caballo. De tal manera que la batalla de Borodino resulta irrelevante.

En una sociedad menos sofisticada los libros esenciales producían cataclismos regenerativos en el universo de las ideas, los Salones de Independientes podían sacudir al arte plástico, una ópera podía romper el sonido establecido, y al principio Internet se podía «colar» por los modems para propagar ideas en la enorme inmensidad de la cultura moderna, pero en éste, incluso ahora, debido a la profusión oceánica de los mensajes, se diluyen las ideas en la dimensión gigantesca que colorea la intrascendencia.

Foucault ya mostró cómo los hospitales y las prisiones eran las estructuras paradigmáticas de una macro estructura que los contenía de la que eran su reflejo. Mondrian sólo manejaba ángulos rectos que encerraban vacíos, es en esta suprema vacuidad simple en donde se encierra la suprema también metáfora de las cárceles mentales.

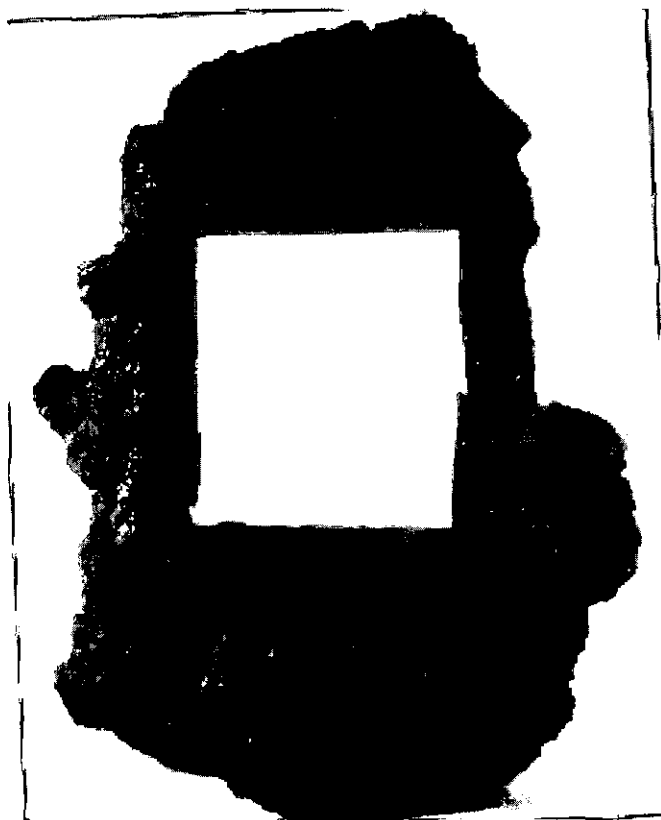
EL VACÍO COMO EL LÍMITE DEL ARTE

En los años setenta Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Smithson o Robert Morris no se conformaron con estudiar la escultura cómo una presencia tridimensional donde el espacio que la circundaba resultaba irrelevante para el escultor, campo de estudio que trascendía tradicionalmente al arquitecto o al urbanista. Estos artistas primero adquirieron una sólida formación en historia del arte, teoría del arte e incluso en la filosofía, lo que les lleva acompañar la actividad artística con una reflexión sobre los propios fundamentos del arte que quieren realizar, entre éstos y la naturales, así como los límites de su propio arte.

Una de los primeros aspectos en establecer son la cualidad de la presencia. El tamaño y la dimensión de la obra, cuando sobrepasa unas dimensiones rela-

cionas con el propio cuerpo humano, se plantea un conflicto entre el conocimiento y la experiencia, en cuanto que el espectador no accede a la obra que espera pasivamente su acceso, tal es el caso de un libro, sino que la magnitud de la obra es la que rodea, engullendo al espectador en su propia dimensión. Esto está referido especialmente a las obras que no presentan límites concretos, noción reforzada por la ausencia de un contorno determinado en el entorno de una gran escala, como de manera paradigmática hacía el artista de «*earthwork*» Heizer. Pero profundizando más en las características de esta idea, al ser planteamientos en obras que no acarrean una ilustración de un contenido literario, lo que se viene a llamar popularmente abstractas, se puede enfatizar más en la presentación de las cualidades plásticas tales como la textura, la forma, las características de los materiales.

Otro ejemplo paradigmático, pero en este caso por lo incorpóreo, es la obra de Dan Flavin, en donde la luz es la protagonista, y en donde es sumergido el



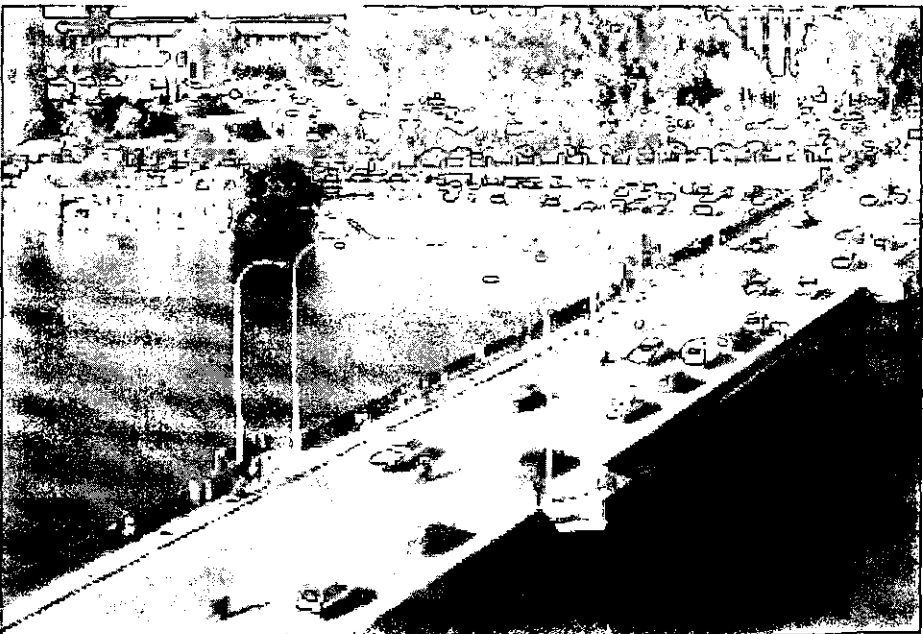
Tony Gallardo, 1994. La ventana simbólica que abarca un espacio, acotada en el vacío del espacio.

espectador, devengando así en una inversión de los términos anteriormente expuestos en el binomio espectador-obra, ya que la obra estaría *alrededor* del espectador y el espectador en el centro, en vez de girar el espectador alrededor de la pieza escultórica o frente al cuadro.

INVERSIÓN DE TÉRMINOS. LA CAJA SIMBÓLICA

El espectador ya no es el sujeto activo que, parado frente a la obra, la aprehende, sino que es la obra la que de deglute a él sumergiéndole en una especie de interiorizado aparato digestivo artístico.

El espectador está ya dentro de la obra que le rodea, se ha metido en un vacío. Cuando accede a la Pirámide transparente de Ieoh Ming Pei que se ha constituido en la puerta de acceso al Louvre inicia ese recorrido por entre el interior de un arte que le esta rodeando. La pirámide en su transparencia y aparente simplicidad encierra todo un contenido mítico más allá de su mera presencia, ya que el recorrido por el interior del museo del Louvre se convierte en un auténtico viaje por el laberinto cuyo origen y final está en el interior de la pirámide. El espectador contempla por el interior de los interminables pasillos



Puente cruzando el Guadalquivir en la de Sevilla de la pre Expo.



Puerta de Alcalá. Madrid.

el mundo exterior separado por los cristales de las ventanas hacia la calle, y no tanto hacia los patios interiores.

Esta sucesión de pasillos son una concatenación de la construcción de la caja. Las esculturas y los cuadros del museo son contemplados desde afuera, pero el espectador está dentro de la *gran caja* que es el museo mismo, en este caso el Louvre que en sus dimensiones adquiere la categoría de laberinto.

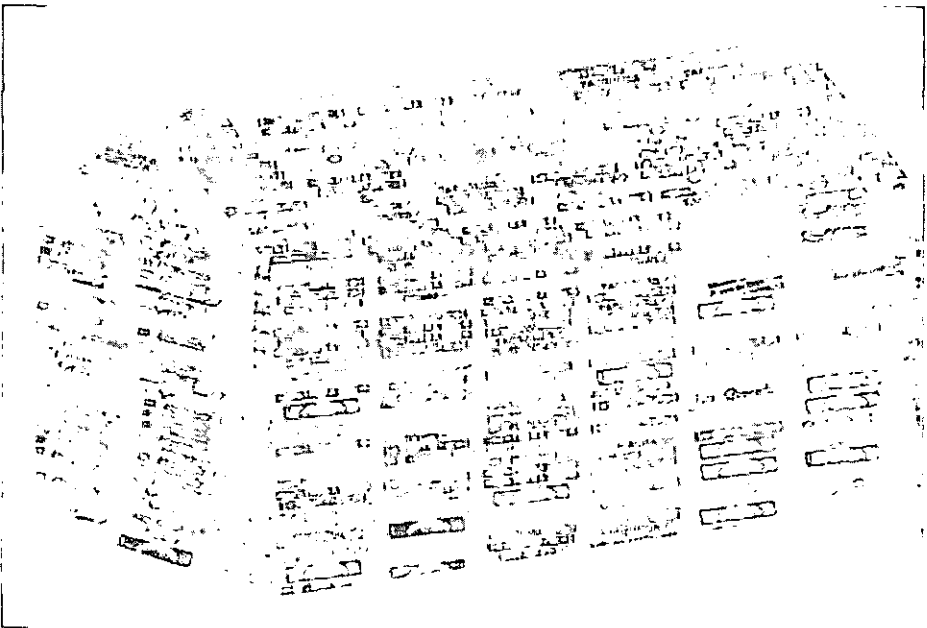
Sin abandonar todavía el tema de la caja, cajas vacías Oteiza empezó a hacer, que Tony Smith lo convirtiera en cajas negras, Donald Judd en cajas simbólicas, Larry Bell en transparentes, Carl André en cajas de dos dimensiones y Sol Lewitt con su pirámide blanca del «*open modular cube*» realizada en 1966, el blanco immaculado que emula al vaciado de yeso que tanto gustara a Winkelman (ver Simón Marchán).

El cubo es la construcción teórica del encierro prosaico del espacio, que en nuestra cultura lo representa en la casa como aprehensión personal y privada, y el edificio en su manifestación colectiva y públicamente compartida. La escultura deviene en un cubo macizo más o menos irregular interpretado como una suerte de tótem en el que el espectador contempla simbólicamente los mensajes simbólicos de los que está preñada la casa-edificio.

EL CUBO HABITADO, LA CASA

Frente a la escultura, la casa (la celda, la habitación del hospital), el edificio (la cárcel, el hospital), el laberinto. El cubo vacío mas o menos irregular que se reinterpreta como una escultura habitada. El tótem se muestra aquí en los objetos de los que está sembrado su interior. Los objetos en Occidente constituyen un muy arraigado elemento de la configuración y proyección, de la definición, reafirmación, constatación y prolongación de la personalidad. En su vertiente pública se ilustra con las obras colgadas en el Museo, y en concreto el Louvre. En la privada, todo el universo de nuestras propiedades.

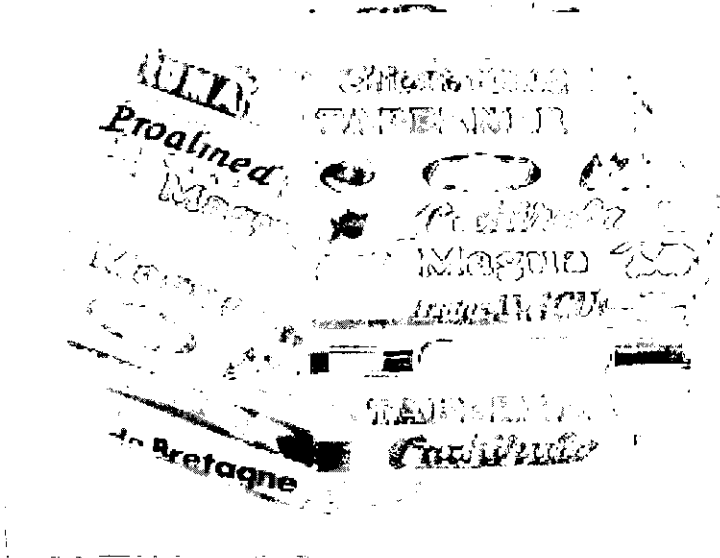
El tener y el ser se constituyen (y no sólo en Occidente) en conceptos inseparables (ver J. Attali). Es necesario tener para poder vivir y por tanto existir el ser. Pero se es porque hay una relación entre el individuo y la sociedad a que pertenece, y en este caso *se es si se tiene*. Además, las cosas de nuestra propiedad configuran la identidad no sólo entendida subjetivamente sino por la mirada colectiva que las reconoce, *se es lo que se tiene*. «Finalmente, porque estamos sometidos a lo que tenemos; el objeto obliga, define y condiciona al sujeto (...); *se es en lo que se tiene* (ver J. Attali, pág. 15). La casa, esa escul-



Florentino Díaz. Sin título, 1995. La casa bidimensional (mental), construida con el envoltorio de las vituallas consumidas.

tura habitada es una metáfora de la persona que la habita, es su historia (metáfora del pasado), muestra lo que se es (metáfora del presente), y declama su manera de concebir la realidad dando pistas sobre la probabilidad de cómo será esa vida (metáfora del futuro). La casa, cubo sacralizado, contiene los fetiches del pasado, las piedras (objetos) sagrados del culto a uno mismo; las banderas que ondean lo que somos y cómo gustamos de vernos, reconocernos en cada corto paseo por el cubo, en lo sujetamos a las paredes a modo de trofeos, en el ubicar los objetos en las estancias, a modo de mudos compañeros, en el pellizco de abrir un cajón o un armario, pequeños cubos que almacenan más objetos de nuestro rastro. Y ya por fin, más allá de la latría a las imágenes de objetos sagrados adorados en la ceremonia de la vida cotidiana, la transmutación última, la casa como oráculo del futuro escrito en nuestras pretensiones de vida. El hogar no sólo el refugio físico, sino la prolongación de nuestro ser en el pasado, presente y futuro. La prolongación deformada de nuestra corporeidad en el sueño virtual de cómo nos imaginamos, en cómo creímos ser, en cómo creemos que somos, en qué creemos que seremos.

La importancia del lugar sagrado enriquece su cotización por el número de fases en que ha de acceder al santa sanctorum. La casa tiene aspiración de labe-



Florentino Díaz. «La Casa de Anya», 1994.

rinto, esto es, de palacio (vasto laberinto habitado). Este es un extremo, en donde la acumulación de estancias (cubos concadenados) repiten las funciones otorgadas a cada una, salones de nombres ingeniosos, o cuartos de baño que prolonguen toda la fenomenología del objeto poseído incluso como trono de funciones ineludibles a nuestra condición de seres orgánicos del reino animal. Esto se enmarcaría en una cultura en donde el super yo domina cada vez más el espacio interior del hombre, en donde las normas privatizan cada vez más todas las funciones corporales y las hacen más asépticas, en cuanto que la asepsia representa y muestra el imperio de las normas. En el otro extremo, la casa de clase trabajadora media en donde cada estancia tiene su función específica sin el lujo de la duplicidad. Queda así lejos la casa japonesa, la del campesino de antaño, y la de esos seres que hacemos invisibles de las chabolas o guaridas (según sea la categoría que se les asigne), en donde a una misma estancia se asigna(ban) diferentes funciones según el momento y circunstancia.

La función de la estancia puede ser activadora de significados en el caso de los museos, enormes cubos habitados por obras de arte. El museo (ver Foucault) no sólo sería el marco de la obra de arte, sino el que participa en la construcción del significado de la obra. La obra de arte es entendida como tal porque es sacralizada como obra de arte en cuanto que es poseída por el museo. Aparece entonces un enorme despliegue de artistas y obras oficiantes de un culto, anhelando la consagración de su obra, la santificación de su persona, a ser posible aún vivos y jóvenes, mientras dulcemente se acuna el recuerdo de los mártires que no lograron la santificación en vida. Estamos en el gran cubo simbólico del arte.

LOS OJOS SIMBÓLICOS DEL CUBO, LAS VENTANAS

Este cubo habitado tiene ventanas ¹. En la casa se guarda la ideología del secreto y del pudor (ver R. Jaccard), es el cofre que contiene todas las esencias de la utocensura para pertenecer al grupo, así como todos los hedores de su transgresión. Su habitante tiene la potestad de abrir su contemplación a la visita de los que gozan de su confianza, a los que deja que perciban ese su interior, trocado externo en sus objetos que contiene la casa. Desde allí, desde la ventana se mira al mundo. Hay muchas ventanas en las casas. Hay ventanas enmarcadas que contienen, dejan ver, imágenes (pintados o fotográficas) (hasta unos abyectos fanáticos hicieron una «concesión» —¿por piedad?— a la tortura de

¹ Matisse era muy consciente del valor simbólico de la ventana, así entre 1904 y 1928 llegó a realizar cuatrocientos cuadros de ventanas y ochenta y cinco interiores con ventanas.

Ortega Lara con esas ventanas de fotografías de paisajes) con pretensiones bien artísticas, bien como la imagen privada de un ser (u objeto) querido. Hay ventanas escondidas en los recovecos donde guardamos los objetos preñados de los recuerdos, que afloran en un aluvión de sensación en su presencia. Hay diminutas ventanas en cada álbum familiar (o en esos aburridos videos con la familia que nunca se ven), que recogen como diminutos personajes de Seurat un tiempo congelado, un aire de eternidad en su hieratismo, en la torpeza de la foto, en la ingenuidad del proyecto, y que mágicamente, al tocarlas con nuestra mirada, a veces sin poder reprimir una leve caricia furtiva, parecen tener tanta vida, tantas sensaciones recuperadas en la soledad onanista del deseo de recuperar ese tiempo ya irremediamente transcurrido ². Los más afortunados tienen cristalerías gigantescas de paisajes dilatados, tan grandes que son ya viajes, en los libros, hoja a hoja, paso a paso, en la música, sonido a sonido. Por último hay una (o reproducida en varias) ventana en forma de cubo, ventana avariciosa, canto de sirena, lugar en donde encallan los sueños y la nave de nuestra imaginación se atasca en un mar de Sargazos, sin brisa, como dormida, es la Gran Ventana Televisión (que Orwell llamó el Gran Hermano). La gran ventana del fuego sagrado de las casas. Ventana en donde los dioses hablan con tanta atino, que se puede poner un cerrojo al yo. Mientras, se vive transportado en una especie de neblina, las vidas de las deidades luminosas dentro, en el espacio sagrado y por tanto virtual del cubo ventana (mientras se cuele con la sutilidad de lo subliminal ese imperio en expansión del super yo ya mencionado).

EL ARTE COMO OBJETO SUPERANDO SU CONDICIÓN DE VENTANA ENCADENADA AL MARCO

Retómese la lista de ventanas, el arte contemporáneo propugna no tanto que la pieza sea una ventana sino un objeto, un cambio vectorial. La ventana es lo que se ve a través, y al abrirla para ver, permitimos ser vistos a su vez. Es en la apreciación de una obra, en la apertura de su y nuestra ventana para ver a través en lo que mostramos (dejamos ver) parte de cómo somos nosotros mismos, en cierto modo es un acto volitivo que quitarse la máscara, que si no cuenta con nuestra aquiescencia sería una transgresión a nuestra intimidad de cubo simbólico con ventanas cerradas. En cambio con el objeto toda esta relación de fuerzas se modifica. El arte como objeto y no como ventana, es un artefacto cultural que desenmascara que es un objeto de cambio al que se le convierte en

² Véase el «Atlas» de Gerhard Richter o léase a Marcel Proust.

un valor, con toda la parafernalia de la propiedad que se ha expuesto. En un plano más artístico, la obra como objeto supera a la obra como ventana, puesto que en su segunda postura muestra al contar una historia, todo un discurso literario portador de valores culturales. Hay así mucho de pensamiento verbal por medio. Como objeto ocurre lo contrario, a pesar de la carga teórica que el arte contemporáneo explícitamente comporta, aunque siempre el arte ha estado soportado por una carga ideológica, ésta era mostrada más implícitamente. La idea de la como objeto-artístico inmediato, aspira a una experiencia más directa sin la intervención (intromisión) de lo literario. De este modo se hace prevalecer el pensamiento visual sobre el verbal.

LA PUERTA Y EL HECHIZO DE CONFUNDIRLA CON UNA VENTANA

Pero la casa cubo tiene otra apertura, la puerta. La puerta comporta no solo el mirar, sino el traspasar. La puerta sería una relación de intercambio más físi-



«Y cuando desperté todavía se podía ver el cielo azul a través del techo», 1996. Detalle. La ventana de la «casa ventana».

co, yendo más lejos de lo meramente visual. Con la puerta se sale o se entra. Para Bachelor la puerta cierra más que abre, porque la llave cierra más que abre, en cuanto que la puerta y la cerradura están hechas para aislar. La puerta es la tentación de abrir un trasfondo, siendo este es el planteamiento de Simmel (1909), una actitud de acción. El de Bachelor es opuesto, al plantear la ensoñación en la intimidad, en el ámbito protegido de la casa. Casa que es el espacio vivido, el espacio en el que se habita un significado. Sobre este argumento ya Heidegger estaba preocupado por la esencia del significado de los *espacios*, en cuanto que otorgaba otra categoría al espacio en cuanto que fuera *lugar*. El lugar sería el espacio habitado que es una categoría adquirida a posteriori de construir ese espacio. Heidegger está tratando solo con el espacio acotado del cubo habitado, de la casa. Primero estaría la construcción de ese cubo y solo cuando esta «habitado», vivido, ocupado por la persona y sus objetos, se transmuta su esencia.

En otras culturas, y quizás todavía en algunos edificios especiales, esta transmutación de la esencia la otorgaba la bendición del sacerdote, se puede



Isidro Blasco: «Y cuando desperté todavía se podía ver el cielo azul a través del techo», 1996. La casa «no cubo» con aberturas para ver y ser visto.

sospechar que lo que se llama calor de hogar, el signo inequívoco de que la esencia del espacio se ha trocado al ser habitable, consiste en oficiar el culto a la televisión, es en su referencia cuando empezamos a acercar nuestro cubo habitado al cubo virtual, ejemplarizante que muestra la pequeña pantalla en su exposición modélica de cómo ha de conformarse la realidad.

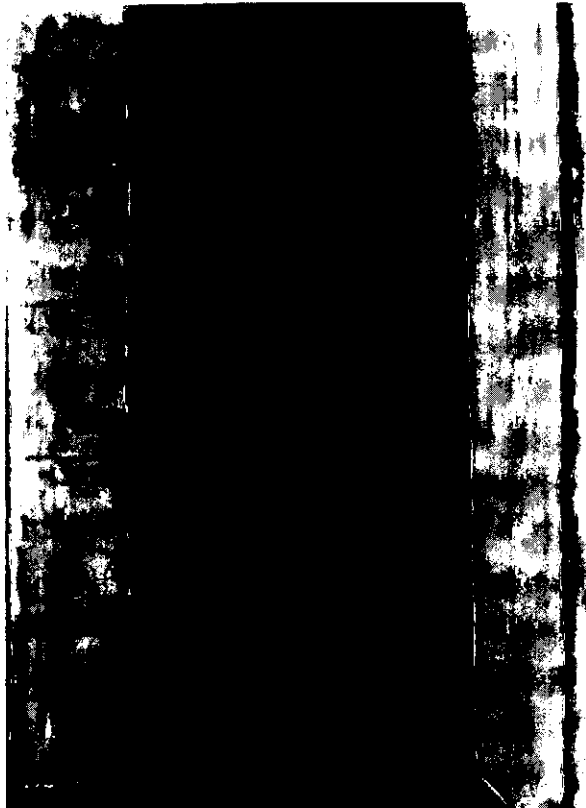
En este aspecto el «lugar» actual de la casa, en sentido antropológico se acercaría más al planteamiento de Bachelard, en cuanto que es un espacio *imaginario*. Mientras que para Simmel era una *vivencia moral* y para Heidegger *existencial*. La moral es una construcción mental interior que ha tenido una inducción previa (una historia), la existencial requiere de un esfuerzo cognoscitivo del (presente) del ser. Con la televisión el mensaje subliminal es constante, se repite y se renueva constantemente, no hay una historia, y ni siquiera un presente, sino un solo constante futuro. El presente es la contemplación de una realidad virtual, el receptivo espectador no es tan pasivo como aparenta, sino que en su interior hace una declaración inconsciente de intenciones que tratará de llevar a su vida el modelo de realidad que se le está planteando.

Bachelard también ha planteado que el sujeto estético es el que contempla, habita y reflexiona en soledad. El que es capaz de en su silencio escuchar sus pisadas al caminar por su propio interior, eso le remite a un centro, a su centro, al anhelo de la meta (nunca encontrada) de llegar al centro del laberinto (por eso es imaginario). La actitud sería centrípeta, en contraposición al ego que se dispersa en primero los deseos virtuales exteriores, y después en los objetos que incansablemente consume en un ejercicio de destrucción reconstrucción compulsiva del yo identificado con las cosas. En este caso sería una actitud centrífuga. Cada vez la densidad y complejidad de esos impulsos centrífugos es estimulada. En nuestra casa lo oficiamos primero con el zapping y ahora ya se acerca una terrible oferta de Dios sabe cuantos cientos de canales. Así el yo también es imaginario pero aquí por estar despedazado en la virtualidad.

El objeto estético sería mas que una ventana, una puerta con una llave que abre la cerradura que rompe el hechizo. El hechizo consiste en dejarse arrastrar por la virtualidad del discurso. Si el objeto artístico provoca la reflexión, se trocará en un artefacto cultural que funciona. Siendo esta reflexión simultánea, no necesita pasar por los mecanismos de la razón en cuanto a su organización de sucesivos tiempos discursivos de premisas conclusiones y evaluaciones. La reflexión frente al objeto artístico tiene más concomitancias con la intuición, y como ella está sustentada en el desarrollo de la sensibilidad. Sensibilidad y razón, *ingredientes para romper el hechizo al comprender los fines que le animan*, los mecanismos ingeniosos, groseros, burdos e incluso sutiles y sofisticados, con que se comporta, esto se sabe ya desde el Pop, que mostraba el modo

de un hechizamiento que se antoja ahora primitivo, incluso de arquitectura a veces bella.

El hechizo ya no se produce al morder una manzana (por si no se recuerda, Blancanieves), ni por una aguja (La Bella Durmiente), ni por siquiera creer en un hada madrina en vez de la lotería y demás hermanos, o lo que es peor, un millonario distinguido y maravilloso se va a enamorar de una secretaria (o de una princesa rubia y lechosa que fue salvada por un plebeyo moreno millonario antes de morir en plan Romeo y Julieta). El hechizo está en confundir la puerta con la ventana. En quedarse mirando a una puerta simbólica como si de ventana se tratase. Como ese detenerse en la puerta sin cruzarla, también la obra artística puede acabar atrapada en las mismas telarañas del objeto poseído en su prolongación compulsiva del yo. Lo que ocurre es que el ritual de su hechizo no se profesa en los plebeyos ambientes de la televisión, sino en los elitistas mundillos de los palacios. El artista ha de cruzar muchas puertas que



Henry Matisse. «La Ventana Francesa», 1914.

no traspasan el cubo sino que conducen a tenebrosos pasillos, pasadizos y cloacas. Ha de portar el ovillo que le mantenga unido umbilicalmente con el origen y la fuente de su deseo de expresar cómo se rompe el hechizo para no caer atrapado en el hechizo mismo.

EL CAMINO QUE HAY DETRÁS DE LA PUERTA, EL PUENTE Y EL MAPA PARA EL CAMINO

La puerta traspasada lleva al camino. El camino es una construcción humana porque no es una senda. El camino es cultural porque tiene una carga simbólica. Parece ser que en las sociedades primitivas (frente a la supuesta modernidad de la nuestra), en su anhelo de mundo cerrado, creado de una vez (sin la concepción de la historia en los tres tiempos de nuestra cultura), alejado de imprevistos, previsible y recurrente, el dispositivo espacial es (o era) a la vez lo que expresa la identidad del grupo (ver Auge). En este caso el camino sería circular, incluso centrípeto, en cuanto que el grupo unido por unas señas de identidad, piensan y sienten en común simbolizando esa identidad y su relación (arte). Es decir, deben *simbolizar* lo que constituye la identidad compartida, el lugar común que a su vez constituye una colección de puntos de referencia en una noción de identidad.

El Puente. Ahora el camino planteado es exploratorio, el arte mejor no plantea esas señas de identidad sino que intuye el palpito aun no concienciado, verbalizado y documentado de los puntos de referencia de habrán de constituirse en las señas de identidad que se reconozcan en el futuro de ese presente. El camino estaría partido por los ríos flanqueados por la orilla del pensamiento oficial y recurrente y la nuevo pensamiento que no acepta la realidad establecida, el arte cruzaría un puente. El puente también es una construcción cultural porque es una arquitectura que *une* dos naturalezas, en ese aspecto es lo opuesto a la casa que las *separa*. De esta forma se retoma el argumento del comienzo, el marco sería lo contrario del puente porque es un límite (que decía Meyer Schapiro en 1971), la frontera, el borde de la obra de arte.

Marcos para los mapas, porque el mapa no es sólo la construcción mental de un territorio, sino una situación de posesión sobre el territorio representado (ver Gillies). El arte puede quedar encerrado en el marco como manifestación del dominio sobre él ejercido. La obra es así encerrada porque se ha convertido en un valioso objeto que sirve para mostrar el poder de su poseedor. Al contrario, se puede reivindicar el mapa como compañero de viaje, mentor y activador de sugerencias por el viajes del Laberinto.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTALI, Jacques: «Historia de La Propiedad». Planeta. Barcelona, 1989.
- AUGE, Marc: «Los no lugares. Espacios del anonimato, una antropología de la sobre-modernidad». Gedisa. Madrid, 1993.
- BACHELARD, Gaston: «La Terre et les rêveries du repos» (La Tierra y las ensoñaciones del reposo), París, José Corti, 1948, pág. 312, citado por R. Debray.
- BACHELARD, Gaston: «La Poética del Espacio». 1957. De. F.C. Económica, México, 1965.
- DEBRAY, Régis: «Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente». Paidós Comunicación. Barcelona, 1994.
- DERRIDA, Jacques: «The Truth in Painting». Parengon. University of Chicaho Press, 1987.
- DURO, Paul Ed: «The Rhetoric of the Frame». Essays on the Boundaries of the Art-work. Varios autores. Cambridge University Press. New York, 1996.
- DURO, Paul: «Containment and Transgression in French Seventeenth-Century Ceiling Painting». Ver Duro Ed.
- FOUCAUL, Michael: «Archaeology of Knowledge». Harper & Row, New York, 1976.
- GILLIES, John: «Posed Spaces: Framing in the Age of the World Picture». Ver Duro Ed.
- HEIDEGGER: «Construir, habitar y pensar», en « Conferencias y artículos», de. Del Serbal, Barcelona, 1994.
- JACCARD, Roland: «El Exilio Interior». De. Materiales. Barcelona, 1978.
- MACLACHLAN, Gau y Reid, IAN: «Framing and Interpretation». Melburne University Press, 1994.
- MADERUELO, Javier: «El Espacio Raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura». Mondadori, 1990, Madrid.
- MARCHAN FIZ, Simón: «Contaminaciones Figurativas». Alianza. Madrid, 1986.
- MARCHAN FIZ, Simón: «La Deconstrucción moderna de la cabaña primitiva». Ver varios «La Casa...».
- SIMMEL, Georg: «Puente y Puerta». Ensayo incluido en «El individuo y la libertad: Ensayos de la cultura». Península. Barcelona, 1986.
- Varios: «La Casa, Su Idea. En Ejemplos de la escultura reciente». Conserjería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, 1997.