

A black and white photograph of a building facade. The facade is composed of large, rectangular stone blocks arranged in a grid. There are two windows visible, one in the upper right and one in the lower right. The windows have dark frames and appear to have horizontal blinds or curtains. The overall aesthetic is modern and architectural.

EL PRESENTE COMO
ARQUITECTURA DEL SUJETO

ANTONIO PENEDO PICOS

Nos enfrentamos al presente construyéndolo: no lo percibimos, sino que lo elaboramos. Luego no existe, nos surge desde el ansia de querer vivirlo. Así, sin necesidad de mayores proposiciones, podría resumirse el mayor descubrimiento legado desde las últimas décadas del siglo XX. Enunciarlo es fácil y asumirlo imposible. Seguimos sin querer ser conscientes de tal hallazgo (tardaremos aún mucho), porque esta desvelación se desdobra en otra aún más conflictiva: el presente se construye, pero nosotros también. Sujeto y Objeto no están por ninguna parte y desde luego en todas. Queríamos saber una cosa y gracias a ello ignoramos dos.

Presente y *certeza* son dos palabras iguales, suenan a la misma confianza; *ficción* y *construcción* también se implican, pero desde el recelo. Lo que ahora sabemos —y no podemos dejar de saber— es que ambas parejas, en principio antinómicas, caen bajo una nueva reducción semántica, el *deseo*. Lo que creíamos separado, *realidad* y *discurso*, no son sino lo mismo, en ambos casos, y pueden redefinirse repitiendo uno de los términos. Lo diremos de nuevo: construcción; en cualquiera de los casos, siempre y nunca construcción. Y el debate ontológico queda reducido a una elaboración arquitectónica de la existencia.



JUAN URRIOS. *Cara o cruz*. 1990
Cibachrome, papel vegetal, papel pantone. 160 x 160 cm.

Nuestra percepción del mundo se sucede en tres secuencias: pasado, presente y futuro; las ubicamos en dos ejes: horizontal y vertical. Toda idea de ámbito es, por consiguiente, una *intersección*, la resultante de un cruce de haces. El punto desde el que lo remitimos todo es el instante, que no nos parece un trazado sino un centro, el nódulo desde el que se disparan los rayos en cualquier dirección y momento. Por lo menos, creíamos, había una parte del proceso de la que no se debía dudar, porque ella, estática e intemporal, generaba la cronología y la concatenación.

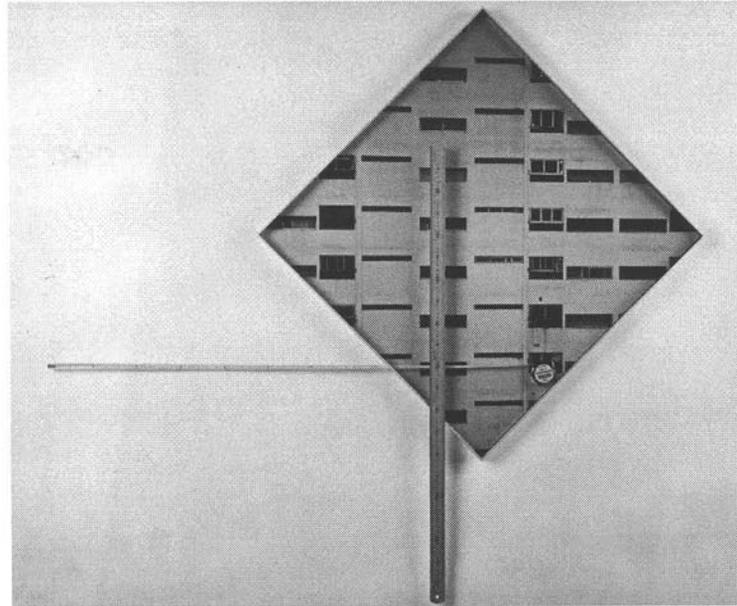
En la *Crítica de la razón pura*, Kant nos advierte de lo siguiente (A 156): «Incluso el espacio y el tiempo, a pesar de tratarse de conceptos tan limpios de todo elemento empírico y de ser tan ciertos que el psiquismo los representa enteramente *a priori*, carecerían de validez objetiva y de significación si no se pusiera de manifiesto la necesidad de aplicarlos a los objetos de la experiencia. Es más, la representación de esos conceptos es un mero esquema referido siempre a la imaginación reproductiva, la cual reúne los objetos de la experiencia. Sin tales objetos carecerían de significación dichos conceptos. Y lo mismo puede decirse de todos los conceptos, sean los que sean».¹ Paradójicamente, el discurso de la modernidad se inaugura con una disolución; Kant es rotundo (A 30): «lo que nosotros llamamos objetos exteriores no son otra cosa que simples representaciones de nuestra sensibilidad, cuya forma es el espacio y cuyo verdadero correlato —la cosa en sí— no nos es, ni puede sernos, conocido por medio de tales representaciones». Si tal incertidumbre se abate sobre las cosas, qué no perjudicará a lo que llamamos, personas, estados y sucesos, los otros tres componentes de lo que llamamos mundo.

¹ Immanuel Kant (1781), *Crítica de la razón pura*, Madrid: Alfaguara, 1978; ed.y trad. de Pedro Rivas.

Por supuesto la racionalidad kantiana cree salvar el problema desplegando una lógica trascendental que subsista a la contingencia de nuestro existir concreto. Pero la argucia está tramada por un procedimiento de denegación. El presente ya no será nunca más el despejado e inmediato darse del presente, sino la restitución mental del mismo. Antes una fe noética que una presencia vivencial. Se perpetra un estrangulamiento, una omisión, peor aún, una superposición. Acaba siendo más creíble la plantilla intelectual (luego construida) que el ámbito donde se proyecta.

La operación racional, para ser eficaz, ha escamoteado el par natural que acompaña a razón y que no es sino pasión. Y casi desde el mismo momento en que establecíamos certidumbres empezábamos a caer en el desconcierto de un empeño que incluso calificaré de ridículo; porque tal cosa es toda aquella especulación que pretenda hablar de la vida sin saber de su intensidad. Carencia, angustia, penuria, estados del ánimo que saltan disparados de la cristalina mampara de las tres *Criticas* kantianas. Parece como si Schopenhauer fuese la consecuencia insoslayable que hiciese ver el despropósito de hablar del mundo y del presente sin considerar el hábito de la vivencia: «mientras nuestra conducta está ocupada por la voluntad, mientras estamos bajo la presión del deseo con sus alternativas de esperanza y temor; en suma, mientras somos el sujeto de la voluntad no es posible que disfrutemos dicha ni tranquilidad».² Lo que hace Schopenhauer, pese a la síntesis platónica y kantiana que sostiene su explicación, es introducir un tercero discordante que de ningún modo podrá hacer viable la propuesta. Su acercamiento a las filosofías orientales en general, y a los textos védicos en particular (los *Upanishads*)³ vuelven a colocar la pieza que con tanto esmero habían estirpado Platón y Kant. Entre nosotros y el mundo se interpone una especie de filtro distorsionador, el velo de Maya, que desvirtúa las figuras. La explicación (todavía mítica) de Platón y la gnoseológica de Kant quedan renombradas por Schopenhauer desde lo pasional. Y contra eso resulta imposible luchar.

JUAN URRIOS. *Piet, ¿ya has calculado bien?* 1990
Cibachrome, cinta métrica y regla. 140 x 150 cm.

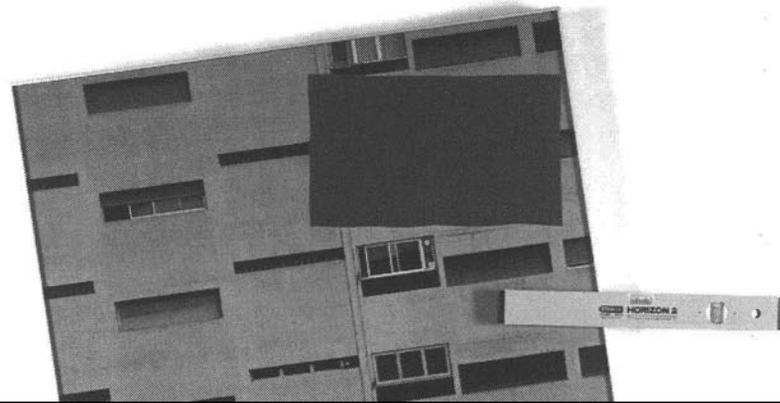


² Arthur Schopenhauer (1844), *El mundo como voluntad y representación*, México: Porrúa, 1983, p. 160.

³ Cf. Francisco Lapuerta Amigo (1997), *Schopenhauer a la luz de las filosofías de oriente*, Barcelona: CIMS.

Hemos llegado, me temo, al punto contrario que pretendíamos. El mundo no es objeto posible de conocimiento, ni nosotros dentro de él. Porque lo conocemos desde nosotros y nosotros estamos dentro de nosotros. Mundo ya no como *Physis*, sino edificio, discurso, narración y signo. Pero no podemos habitarlo, verbalizarlo, resumirlo o interpretarlo desposeídamente. Es una posesión que poseemos en tanto nos posee. El presente no se da, no se manifiesta y luego nos hace existir, sino que lo existimos nosotros... si tal construcción sintáctica fuese admisible: agramatical, perentoria, sin posibilidades. El *Fausto* de Goethe concluye con un verso radical: «Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis». Todo cuanto ocurre tan sólo es un símbolo, lo que está sucediendo remite a otra cosa. ¿Dónde está el presente? *Gleichnis*, parábola, símil. Quizá sean los últimos, Goethe y Schopenhauer, quienes alberguen confianza en nuestros actos de comprensión. Antitéticos y tan cercanos. Ese especie de deserción del romanticismo que hizo el primero y ese zambullirse del segundo son sólo la inflexión geminada de un mismo gesto: elusión o superación, si es que esto fuera posible.

A partir de entonces la especulación se vuelve errática y debe tornarse, si quiere saber lo que es el presente, hacia aquello de lo que nació y que quiso exterminar: la experiencia estética como modo de conocimiento y la ficción como discurso cognoscitivo. Será Heidegger quien propondrá el último intento. Pero ya sólo es un acto desesperado, un *credo quia absurdum*. Dudo mucho que estuviese de acuerdo con esta calificación de su pensamiento. Pero esa sintaxis embarazosa, esa incontinencia...



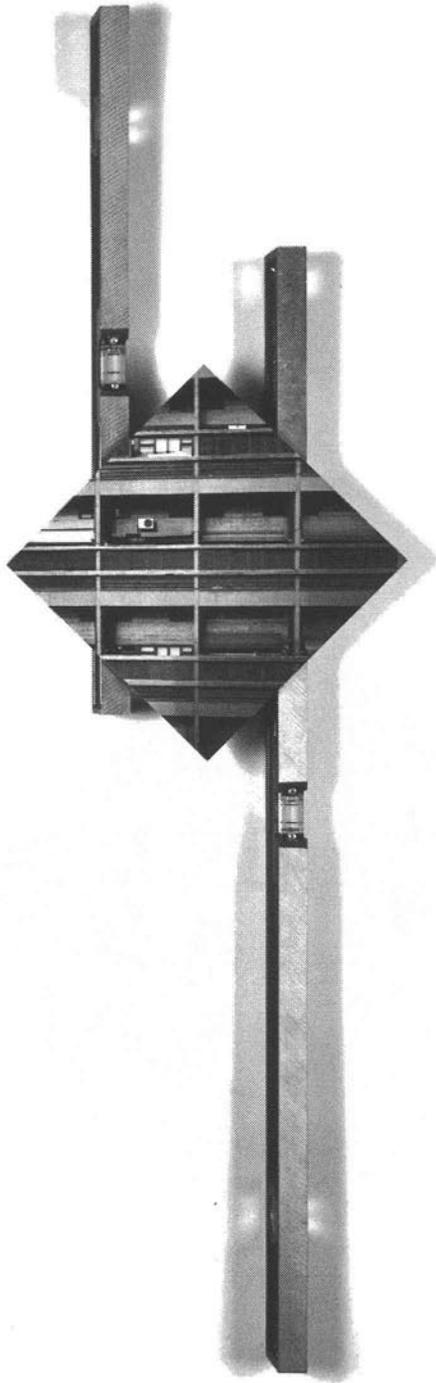
Sólo queda proclamar el estado de la cuestión de una manera tautológica, elíptica, como una circunvalación que moviéndose no avanza, porque el *Gleichnis* no se deja interpretar, no hay una equivalencia que lo describe. Sabemos que el presente es una proyección sin punto de fuga. Un edificio cuyos planos no desvelan el eje de irradiación. El presente queda descentrado, y las estructuras de nuestra comprensión no se sustentan haciendo bascular el edificio: «Desde ese momento ha tenido que pensarse la ley que regía de alguna manera el deseo del centro en la constitución de la estructura, y el proceso de significación que disponía sus desplazamientos y sus sustituciones bajo esa ley de la presencia central; pero de una presencia central que no ha sido nunca ella misma, que ya desde siempre ha estado deportada fuera de sí en su sustituto. El sustituto no sustituye a nada que de alguna manera le haya pre-existido. A partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. Así inicia Derrida⁴ la *deconstrucción* del pensamiento occidental, con lo que no me parece sino una paráfrasis y perífrasis del segmento A 30 de la *Crítica de la razón pura* de Kant. Salvo que entre uno y otro media la asunción de la voluntad schopenhaueriana como cortocircuito epistemológico y caída en la concepción *ansiosa* de la existencia: «El concepto de estructura centrada —aunque representa la coherencia misma, la condición de la *episteme* como filosofía o como ciencia— es contradictoriamente coherente. Y como siempre, la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo. El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego».⁵

JUAN URRIOS. *En venta*. 1994
Papel fotográfico. 254 x 254 cm.



⁴Jacques Derrida (1967), «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», en *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1889; trad. de Patricio Peñalver, p. 385.

⁵ Idem, p. 384.



JUAN URRÍOS. S/T. 1996
Cibachrome, niveles. 97,5 x 28 cm.

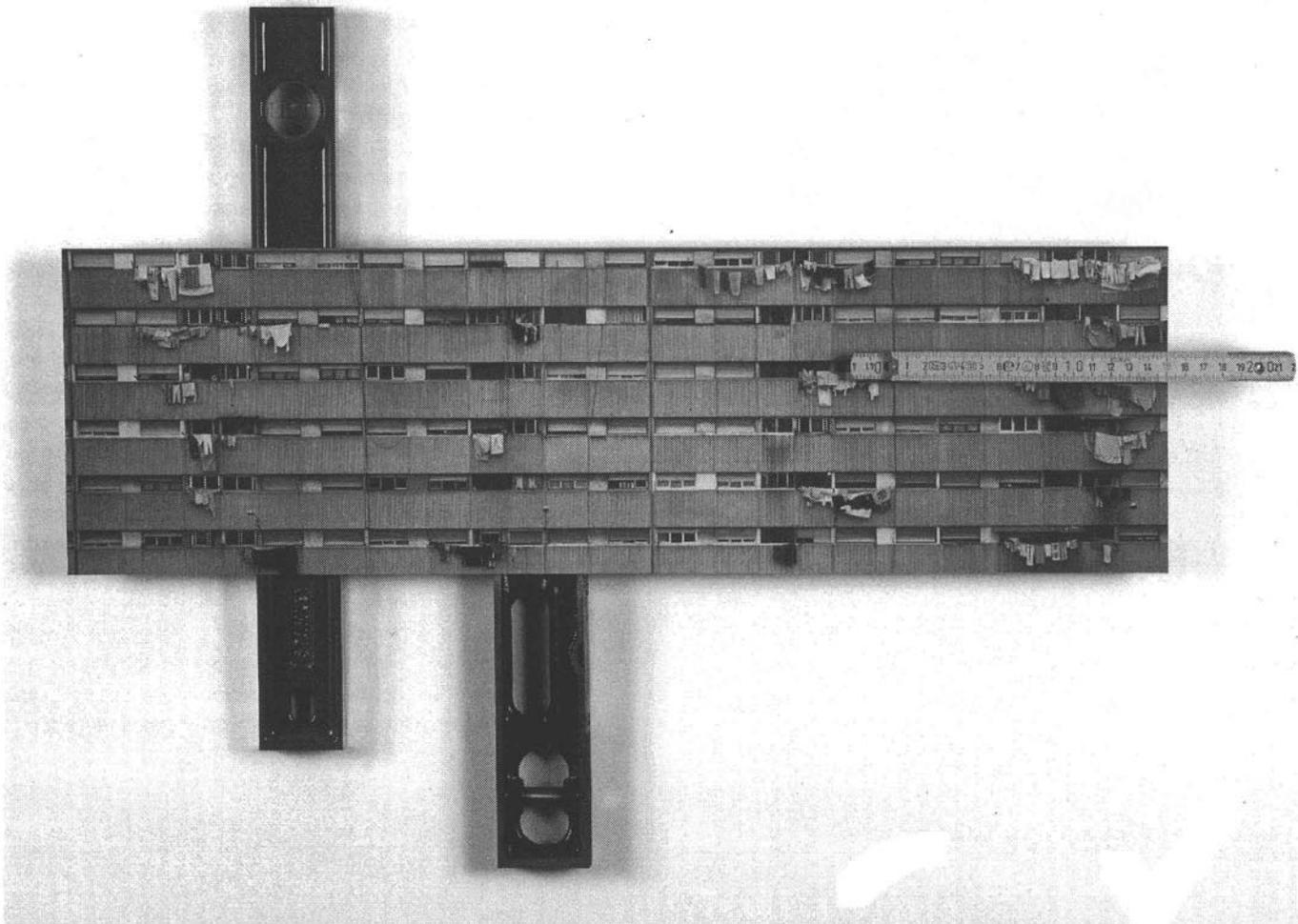
Kant ha demostrado la posibilidad de realizar juicios sintéticos a priori, sustraerse a la experiencia para encontrar las condiciones formales de la percepción sin la evanescencia de los fenómenos. Pero también ha llegado al límite del conocimiento; nuestras intuiciones empíricas no coinciden con las cosas mismas, sino sólo con nuestra capacidad de representación. La deducción trascendental queda a merced del sujeto. Buscaremos, en todo aquello que analicemos, la posibilidad de su permanencia, su sustancia, para determinar qué es, cuál es la sucesión en que surgen los fenómenos (su ley causal) y si hay simultaneidad en sus entidades. Con todo ello dictaminaremos qué está presente, qué deviene pasado y cómo podría ser lo venidero. Lo que quedaba por saber, al deconstruir este procedimiento, es que no hay umbral de remitenencia al que ceñirse y que la intransitividad entre conciencia y mundo es insalvable.

Pero es el caso que la postmodernidad no ha querido adoptar una actitud trágica, como hiciera Nietzsche, sino lúdica. Nuevamente un desdoblamiento semántico del mismo término, *agón*, que puede vivirse como lucha o como juego. El presente es el combate del individuo o el divertimento del actor. *Protagonista*, primero ante la contienda o primero ante la obra teatral. *Drama*, acción real o peripecia ficcional. Siempre lo mismo, la geminación de un problema cuyas caras se contienen simultáneamente.

El presente es como un juego de arquitectura. Ensamblar instantes o argamasar ladrillos, trazas líneas para la jugada o rayas para planificar. Aunque esa fundación arquitectónica de la realidad se ampara en una arquitectura sin *arjé*. Es como si el plano del edificio se borrara cada vez que lo vamos a asir. Intentemos pensar lo siguiente: el presente es un edificio que nos contiene pero es nuestra mente quien contiene el edificio. El presente es un edificio que se alza ante nuestra vista pero nuestra vista cambia el aspecto del edificio. Continente y contenido se neutralizan. ¿Cómo pensar la estructura?⁶

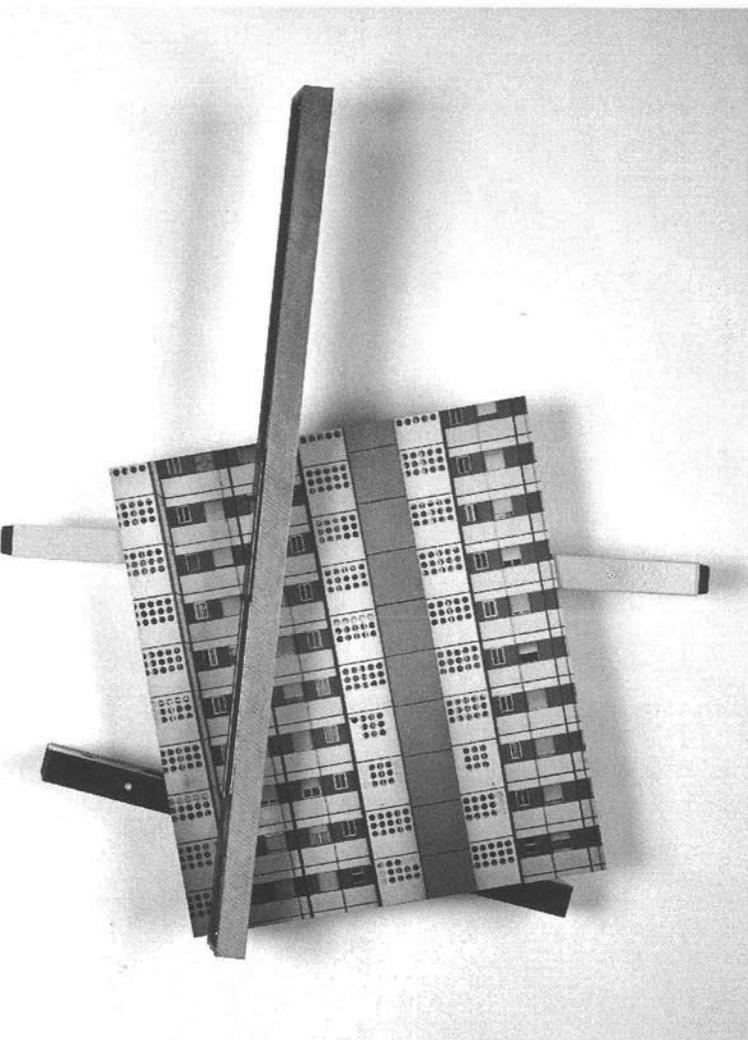
Frente a la dimensión agónica, orientarse hacia la vertiente lúdica supone reconducir la ficción y la experiencia estética. Términos antinómicos de cuanto se lleva dicho y, por ello mismo, desbloqueadores de lo que a lo mejor es un falso debate porque no hay tales opuestos. Heidegger, dijimos, es quien agota la

⁶ Con sólo dos antologías de textos críticos, podrá el lector hacerse cargo de la *disolución* de nociones como presencia, realidad y verdad efectuadas durante el segundo tramo del siglo XX: *La búsqueda del significado* (1991), Madrid: Tecnos; ed. de Luis M. Valdés y *Teorías de la verdad en el siglo XX* (1997), Madrid: Tecnos; ed. de Juan Antonio Nicolás y María José Frápoli.



JUAN URRIOS. *S/T*. 1996
Cibachrome, niveles y centímetro. 47 x 66,5 cm.





JUAN URRÍOS. S/T. 1996
Cibachrome, niveles. 60 x 50 cm.

posibilidad del arte como medio de conocimiento, otorgándole una fiabilidad que no cede ante ningún otro discurso. Citemos una de sus taxativas explicaciones:⁷ «Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser». Y la obra de arte es la acción más certera para dar cuenta de tal mundo: «Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos. Este disponer surge a la presencia a partir del citado erigir. La obra, en tanto que obra, levanta un mundo».⁸ El arte consigue verdaderamente lo que el proyecto kantiano otorgaba al conocimiento científico. Sólo queda esta vía como posibilidad. La inserción del gesto deconstructivo permite, por un lado, restar absolutismo el discurso filosófico y rehabilitar el estético. Por supuesto lo que Derrida hace es neutralizar ambos, sin que el debate acabe en beneficio —luego tampoco detrimento— de ninguno de ellos. Lo que aquí se reivindica es el encumbramiento de la vía ficcional (todo arte lo es) como alternativa para la enunciación del presente. Optimismo teñido de reminiscencias mágicas, por más que su obra rezume ortodoxia fenomenológica. Pero Heidegger no es Husserl. A éste no le satisfizo nada *Ser y Tiempo*: demasiado antropológico. Son los años en que el discípulo da un quiebro y se instala en la hermeneútica, adentrándose en ese *Umwelt* que el maestro mantenía a distancia.

⁷ Martin Heidegger (1937), «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 37.

⁸ Idem, p. 37.

La obra de arte es como la incisión que un eficio hace en la tierra, convirtiéndola en mundo habitado. No otro ejemplo elige Heidegger para hablar de la presencia. Consumación de la construcción. Pero él quiere olvidar el cariz artístico, técnico, del producto, cargando el énfasis en su proyección estética. No puede dejar de saber que sólo fabricamos presentes, que de verdad no se da ninguno en tanto que tal. Pero amaría tanto crearlo... Es una actitud inversa a la kantiana pero, al cabo, la misma. En la *Crítica* debemos creer que la razón excede a la experiencia y que en aquélla se da la verdad posible. En el *Origen de la obra de arte* deberemos confiar en que la experiencia comprende a la razón y puede captarse en una simultaneidad de presente por vía estética mucho más fiable que mediante la reducción intelectual.

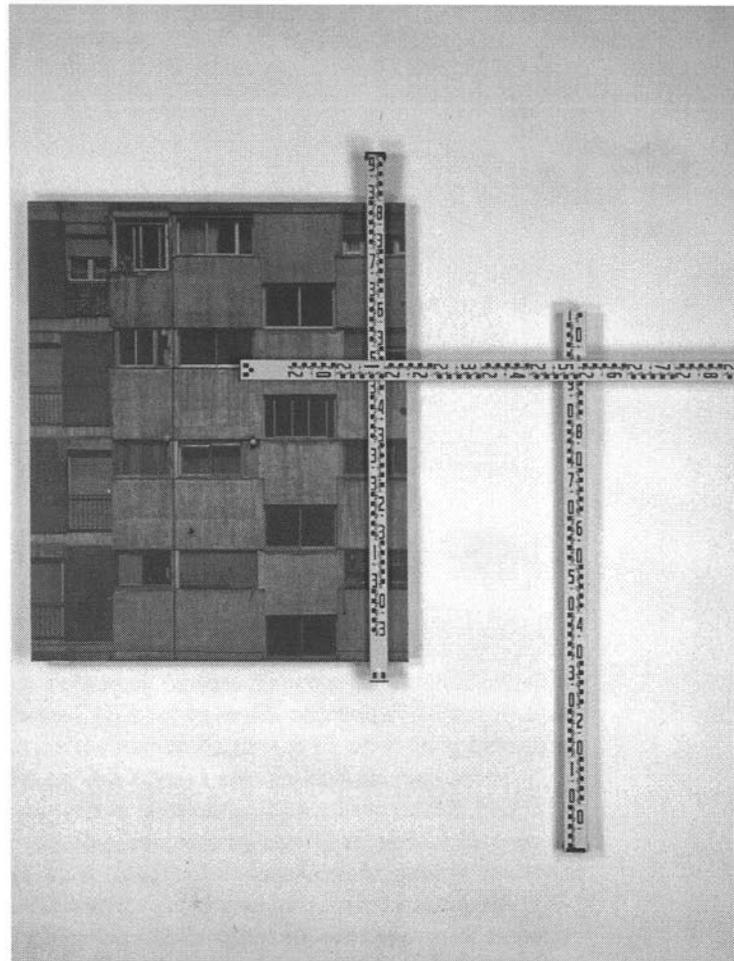
* * *

Quizá sin saberlo, la teoría artística del siglo XX ha estado debatiendo sobre el problema de la construcción del presente y las posibilidades que el arte pueda tener para dar cuenta de ello. Quizá sin saberlo ha estado cifrándolo continuamente en términos arquitectónicos, en tanto usaba nociones como estructura, plan, esquema, perspectiva o dimensión. A lo mejor la pregunta por el valor de la obra, por su verdad, su belleza, no era sino un estudio de nuestra edificación mental de la experiencia. La resolución, por supuesto, no es ninguna en concreto, si seguimos planteándolo en términos excluyentes. Lo que han aprendido estas últimas décadas es a reinsertar (como si levantar un castigo y reeducar fuese) una visión eternamente temida en el análisis: la realidad entendida como afectación del sujeto y el presente como una arquitectura de la imaginación.

Antonio Penedo Picos es profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universitat Autònoma de Barcelona.

JUAN URRIOS. S/T. 1996

Cibachrome, elementos de medición, papel vegetal. 145 x 145 cm.



Las ilustraciones que acompañan al texto son obras del artista JUAN URRIOS (Barcelona, 1962), de la serie *UN CARA A CARA CON PIET*. Son *assemblages*, fotografías de fachadas de edificios de ciudades dormitorio con elementos de medición —niveles y cintas métricas—, que siguen unos esquemas formales de la estética *neoplasticista*. Estas construcciones que se ofrecen a nuestra mirada son objetos de pensamiento: superponen la voluntad racional de medir y planificar con la confrontación entre realidad y utopía, mostrando al mismo tiempo la permanente relación arte/tiempo. La realidad sigue siendo tan misteriosa como cambiante y el presente es «como un juego de arquitectura». Cada una de estas piezas de Juan Urrios es, en definitiva, la representación metafórica del presente —un ensamblaje de instantes—, ya que vivimos en un eterno presente en construcción y del tiempo sólo conocemos sus signos.

Imágenes cortesía de la galería Dels Àngels, Barcelona.