

ESTETICA PORTFOLIO: "UNEXPECTEDLY ADRIFT"¹.

Realizado por Massimo Briani.

El portfolio "UNEXPECTEDLY ADRIFT", como el trabajo de Guy Debord, nos invitó a enfatizar la condición de "deriva" y la necesidad misma de "derivar". El rasgo del situacionismo debordiano es, de hecho, el interés por la "des-situación", condición en la que es necesario "des-situarse". El "des-situar" en el arte remite a una sensibilidad claramente duchampiana, a "hacer trabajo" a partir de un desplazamiento, de un extrañamiento al que se somete el objeto. Un urinario se convierte en obra de arte cuando se deslocaliza con respecto a su horizonte de significado, a lo que se espera de él, a su valor de uso. El mismo acto de exponerlo, su dislocación en un contexto que no es el suyo, produce la chispa de la experiencia artística. Con el "de" entendemos una modalidad de hacer artístico que rompe con el mito clásico de la "pura denotación", según el cual la representación estética debe ser capaz de restituir la realidad sin desperdicio como necesariamente se da, en un intento de conseguir lo más lo más cerca posible de la perfección mimética. Por el contrario, des-situar la contingencia sobre la necesidad, refiriéndose a una dimensión en la que no esperamos lo que se manifestará, sea evento o discurso, sino que estamos dispuestos a escuchar todo lo que pueda suceder. Aquí es donde entra en juego el concepto de firma, a través del cual la atención se mueve (si détourne) desde el objeto - ya sea un enunciado, evento u obra - a las condiciones contextuales que determinan su significado (el urinario se convierte en una obra de arte cuando llega a estar donde no debería, en un lugar donde no se espera su presencia). En su propio nombre, Debord parece distanciarse del "borde", del "límite", de la "orilla". La "deriva" es tal cuando se toma una distancia de la "orilla" como límite inherente al objeto de la mirada, momento en el que lo real "ocurre" como relación entre observador y observado. El movimiento de los situacionistas franceses se libera de una condición que se define en la medida en que cristaliza e impone diversas formas de "control de la sensibilidad" como aproximaciones a la definición de experiencia². Lo que el arte contemporáneo quiere escapar es "rematar" la obra de arte en su contexto, en la escenografía, en la crítica, en lugar de dejarla "definida", es decir, capaz de entrar

¹ El siguiente texto es el resultado de una "deriva" multidisciplinar que contó con la colaboración inesperada de: Massimo Briani (arquitecto y Ph.D. del Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la Universidad de Florencia), Andrea Sartini (filósofo y Ph.D. en "Telemática y Sociedad de la Información" en la Universidad de Florencia), Francesco Gori (licenciado en Filosofía Estética en la Universidad de Florencia) y Tommaso Tarani (Ph.D. en Estudios Italianos en co-tutoría entre las Universidades de Pisa y París 3 "Sorbonne Nouvelle") .

² En cuanto al motivo del "control de sensibilidad", consulte Sartini, A., (2008) *L'esperienza del fuori*, Clinamen, Florence, en la que el autor aborda el tema desde una perspectiva interdisciplinar.

constantemente en relación con lo que la rodea, rediseñando para cada uso las rutas de su propio significado. Si partimos del supuesto de que el arte siempre ha sido contextualizado en el lugar donde se exhibe, al ser esperado y percibido como obra, analizado críticamente e históricamente contextualizado, entonces sentimos la necesidad de una obra artística vivida como una performance en la que se condensa toda la apertura de su horizonte temporal: el tiempo que le precede (la memoria artística depositada a lo largo de los siglos), la obra de arte en sí y el momento posterior a su celebración (exposición). Lo que antes era a priori y a posteriori de la obra es neutralizado por la experiencia artística que se deja permear e impregnar los contextos formales y perceptivos, dejando libres para interactuar las infinitas miradas que la componen, sustrayendo la obra al estancamiento de la obra. su propia objetividad., para devolverle su naturaleza devenir, de experiencia incesante - dice el nombre - "en curso". Pero existe en la propia experiencia artística una necesidad de distanciarse de su propio contexto de definición, que la lleva más allá de los límites espacio-temporales en los que se desarrolla, permitiéndole proceder, de alguna manera, más allá de sí misma, para proyectarse a sí misma. constantemente en su "exterior" [dehors], quedando, por su propia naturaleza, una obra abierta. Recuerdo con una sonrisa un ataque de Agamben al museo, cuando se ríe del turista que frecuenta los museos. Burlarse implica una distancia cada vez más necesaria; siempre somos observadores, y como sucedió al leer a Foucault tenemos la sensación de que la experiencia nos supera, insistimos en intentar comprenderla, insistimos en su continuidad. Como aconsejó Calvino, no puede evitar tratar de hacerle espacio y tratar de que dure. La experiencia artística no se puede definir porque no tiene principio y fin sino que es un continuo, en la medida en que el "de" que la habita íntimamente restaura la apertura de su propia posibilidad. Precisamente como puede decirse que una obra de arte inacabada es tal, puede seguir teniendo algo que decir: su incompletitud es lo que permite disfrutarla.

La piedra angular del "universo de posibilidades", como nos enseñan los físicos cuánticos, se colocó con la Teoría de la Relatividad donde "nada se crea ni se destruye pero todo se transforma". La "contingencia" es un "acto temporal" y permite fotografiar momentáneamente una experiencia en un instante y en un lugar, captando un movimiento que la hace tender constantemente hacia un otro lado, que sólo él indica. Inicialmente, la experiencia de la contingencia se vive con angustia, es angustioso que no podamos sacar de otro lado de ninguna manera. El "derivar" nos da la posibilidad de encontrar eso en otra parte en las secuelas inmediatas, en la medida en que uno es consciente de la apertura de la experiencia que está viviendo. Por tanto, la memoria da conciencia a la

mirada que nos permite ser contingentes con respecto a la realidad, des-situándonos con respecto a ella y proyectándonos sin cesar ya en otra parte. Nos encontramos constantemente "vagando", tanto nosotros en la contemplación como el trabajo en ofrecerse a nuestra mirada, siempre capaces de ser puestos nuevamente en juego por lo inesperado. El resultado es una cuarta dimensión, aparentemente imaginaria, donde el pasado, el presente y el futuro coinciden, y donde podemos experimentar simultáneamente tanto las tres dimensiones temporales como una cuarta, la de lo inesperado. Esta dimensión abre infinitos márgenes de libertad: impulsada por la necesidad de la verdad, la verdad como efecto de dejarse "derivar", como acto de disponibilidad que se ofrece a lo inesperado, como reflejo del ser del abandono, como oportunidad para la gratuidad, el "De" entra en juego en la medida en que cada uno de nosotros hace suya la experiencia de lo posible en todas sus formas, y sólo en ese punto podemos ir más allá de la contingencia y así dar continuidad a la experiencia sí mismo.

Hablando del concepto de "alteridad", es necesario referirse al concepto de "exposición"³, al "coraje de exposición". No podemos hablar de "el coraje de la exposición" sin hablar de "deriva" y viceversa. En este sentido resulta interesante explorar el vínculo entre "exposición" y "deriva", que se traduce en un acto involuntario: podemos considerar el estado de "deriva" o estar "a la deriva" solo cuando estamos dispuestos a habitar la exposición⁴, una condición de auto-abandono en la que uno es capaz de actuar como momento de total gratuidad. Para estar "a la deriva", por lo tanto, debemos ignorar las expectativas. Conscientes de que no se nos permite comprender lo que actuamos, finalmente podemos prepararnos en anticipación al futuro del significado.

Es el "Moby-Dick" de Melville el que nos acompaña en estas reflexiones. La deriva de Ahab a través del vasto océano y el inevitable naufragio⁵ que encuentra son, desde el principio, momentos de un solo camino, enseñándonos que es el "naufragio" lo que confirma la productividad de la "deriva". El "naufragio" implica la capacidad de habitar el abismo, la ausencia de un "fondo", de un horizonte neutro que nos permita evaluar objetivamente cada ocurrencia del Otro, "identificarlo", y eso es asimilarlo, a lo mismo, a lo ya conocido, normalizándolo, controlándolo. Pero incluso esta presunta "view from no where" no puede ser otra que una "view from now here"⁶, nuestra cambiante perspectiva de náu-

³ Sobre el tema de "exhibición" y "coraje de la exhibición" la referencia sigue siendo la discusión contenida en Sartini, A., (2008) *L'esperienza del fuori*, Clinamen, Firenze.

⁴ Ibidem.

⁵ En Moby Dick el naufragio tiene un doble aspecto, uno es la búsqueda del Capitán Ahab que si no fuera ya un naufragio desde la primera milla marina que lo hace no sería tal, y el otro es el del autor del libro. él mismo, quien no lo es, podría contar otra historia que no sea un naufragio.

⁶ Nagel, Th., (1986), *View from no where*, Oxford University press, New York.

fragos a la deriva en las incontenibles inmensidades oceánicas, siempre expuestos a sus vientos, a su ilimitada otredad.

El síndrome de seguridad que hoy recorre nuestras sociedades, en cambio, solo traduce la incapacidad de relacionarse con el Otro, condenándolas -para usar las palabras con las que Derrida comentó los hechos del 11-S- a enroscarse en un movimiento de "autoinmunidad suicida".

Vivir en el abismo, la ausencia de cualquier fundamento que legitime nuestras acciones, implica el coraje de la responsabilidad, frente a uno mismo y frente a los demás. Es con este supuesto básico que la arquitectura y la planificación urbana deben confrontarse al trazar los contornos del espacio urbano. Pero el abismo da miedo: sin santos en el cielo a quienes remitir nuestras elecciones, nos sentimos perdidos⁷, sin un cuadro de certezas al que asimilarlo, el rostro del Otro siempre parece amenazarnos⁸. Y es la propia condición del miedo la que conduce a la codificación tanto de las formas de vivir un espacio como del propio espacio. Pero incluso antes de que se sienta la necesidad de trazar geográficamente los límites que lo configuran como lugar de vida, cada espacio nos obliga a afrontar el miedo a tener que cruzar la miríada de relaciones que componen su textura. Siempre ha sido un cosmos relacional, mucho antes de convertirse en un complejo codificado: el propósito del urbanismo es definir lugares para vivir que fomenten y mejoren estas relaciones, no como suele ocurrir, desgarrar su tejido.

El Capitán Ahab es empujado incesantemente a continuar su deambular por el deseo de alcanzar y poseer el spray, lo busca que tamiza el horizonte todos los días. Pero entre su "deriva" y su "dispersión" hay una diferencia sustancial, explicada por los dos planos espaciales diferentes, entrelazados y coexistentes, en los que tiene lugar el Moby-Dick: frente al infinito silencioso del Océano, el camino de Ahab se presenta como un errante perdido, inconcluso, loco, inútil; pero la auténtica deriva, la ruta marítima que tomó sin importarle los desembarcos, es lo que lo impulsa a buscar con empeño las "oportunidades" de ese spray al que ha decidido dedicarse por completo. Es en este sentido en el que se puede pensar que el capitán Ahab está a la deriva y, al mismo tiempo, persigue su objetivo.

En su infinito errante, Ahab está paradójicamente "esperando" lo "inesperado", el evento, la impredecible epifanía de la ballena blanca. Y es precisamente con respecto a este inesperado sobre cuyas huellas nos hemos puesto que debemos preguntarnos cómo

⁷ Con estas palabras nos referimos a la indicación nietzscheana de una moralidad "al di là del bene e del male". Cfr. Nietzsche, F.W., (2001), *Genealogia della morale*, Rizzoli, Milano.

⁸ En cuanto al tema de la responsabilidad con respecto al rostro de los demás, deben enfrentarse Levinas, E., (2006), *Totalità e infinito*, Jaka Book, Milano e Levinas, E., (2002), *Dall'altro all'io*, Meltemi, Roma.

relacionarnos con los resultados esperados de la deriva, y más en general de "derivar" como actitud de investigación: el coraje de la investigación debe conducir que el diseñador se esfuerce constantemente en el proyecto sin llegar a alcanzarlo. En esta perspectiva, el "fracaso", que es la desviación del ideal de partida, se muestra como algo necesario e ineludible. De hecho, establece la condición misma de la investigación: solo el fracaso de nuestros objetivos, su desaparición, puede revelar los secretos del viaje y producir un conocimiento auténtico.

El heroísmo de Ahab consiste en continuar la "búsqueda" de Moby-Dick incluso a costa de su propia vida. Aunque afligido por la sombra del inevitable "fracaso" al que se enfrenta, todavía siente la urgente necesidad de hacerse a la mar, la condición misma de la aniquilación, de la dispersión. Y es precisamente el "espectro de dispersión" el que, en todos los contextos, inhibe hoy cada vez más la investigación auténtica: pero, nos preguntamos, en la medida en que se marca y logra objetivos precisos sin desviarse de él, la investigación todavía se puede decir tal? Una búsqueda auténtica tal vez debería exponerse al mar abierto, al océano de posibilidades inexploradas, en lugar de estancarse en las rutas seguras que conectan un lugar de desembarco con otro. Sus resultados deberían ser algo inesperado, desconocido, en lugar de replicar supinamente lo existente⁹. El resultado de la Investigación debe conducir a un aumento del conocimiento, sin embargo un conocimiento que no es conocimiento del otro no puede ni siquiera concebirse, por eso podemos afirmar que la extensión de conocimiento que seremos capaces de alcanzar dependerá gradiente de exposición¹⁰ (apertura al Otro) del que habremos tenido valor. Como nos enseña Camus, la caída (entendida como "fracaso"), un movimiento que lleva en sí el germen de la revolución. Sólo así se puede experimentar el fracaso como "καταστροφή", del griego "katastrophé" que significa vuelco, o como renovación positiva. Y es en la exposición a la "caída" y al "fracaso" donde se produce esa necesaria desviación de la meta, sin la cual no podría surgir el paradójico "ser experimentado" ("être éprouvé") en el que consiste la experiencia de la verdad.

Pero en nuestra época, toda práctica de "deriva" se está desvaneciendo progresivamente o, peor aún, se experimenta cada vez más como una falta por parte de quienes se rinden a ella. Desde hace años la dimensión aparentemente "dispersiva" de la Investigación se ha desalentado fuertemente: considerada como un error, ha sido reemplazada por protocolos de trabajo cada vez más rígidos, rutas cada vez más detalladas que conectan un "aterrizaje" con otro. Pero como hemos visto, entre "dispersar" y "buscar" hay una

⁹ Como nos recuerda Heidegger, el destino de todo estudioso es transformarse en Investigador (en un sentido despectivo).

¹⁰ Sartini, A., *L'esperienza del fuori*, cit.

diferencia tan sutil que no es visible a simple vista, pero tan decisiva que toca directamente el corazón de nuestro conocimiento y nuestras relaciones: una sola ciencia y Una sociedad que tenga el "coraje de exponerse"¹¹ podrá desarrollarse en plena salud, de lo contrario estará condenada a la esterilidad.

Incluso la planificación urbana, al configurar los lugares de vida, debe comprender en qué sentido su investigación puede (y debe) ir virtuosamente a la deriva. La obra del diseñador, el gesto con el que da forma a los espacios urbanos y da lugar a nuevos edificios, no es un acto puro, autorreferencial, completamente ajeno a la vida que realmente se desarrolla en esos lugares. Su "proyecto" pasa a formar parte de un "proceso" mucho más complejo, formado por relaciones entre espacios, cosas y personas; es una invención, en sentido etimológico, un descubrimiento, un hallazgo que presupone una búsqueda del otro desde uno mismo, una deriva real hacia una elección que acaba siendo en sí misma una invención inesperada, entre múltiples posibilidades de "descubrir" el proyecto. Por eso, diseñar el espacio urbano significa ante todo "descubrir" lo que ya está allí, así como para Michelangelo la invención de la escultura consiste en descubrir la figura que siempre ha habitado el bloque de mármol.

Cada forma de planificación adquiere significado sólo en la medida en que se abre a la dimensión inesperada de la otra. Así, un edificio, si está diseñado para cumplir las funciones para las que fue encargado a priori, es inutilizable precisamente porque es incapaz de contemplar al huésped inesperado que tendrá que rediseñar constantemente, habitar, el espacio. En este sentido, el único proyecto que subyace en un amplio margen de "imperfección" puede ser considerado "perfecto", de tal manera que permita a quienes experimentarán la obra, sea de la naturaleza que sea, las condiciones para una constante redefinición del propio espacio. De lo contrario, al limitarse a vivir la experiencia del espacio como una necesidad, los usuarios no se quedarán con margen de evolución ni podrán experimentar el cambio de apertura. Todos somos seres en constante evolución, por lo que incluso el espacio debe diseñarse como tal, abriendo grados de libertad adecuados que le hagan sobrevivir a su mero significado funcional.

Volvemos así a la necesidad del "derroche" como una distancia del límite, en la que alejarse y "derivar" se convierten en conceptos fundamentales. La "de" indica cómo tomar esa distancia que lleva al otro de uno mismo, que permite que la obra tome conciencia en el tiempo y el espacio, dejándose ser memoria y continuidad. Solo así se podrá narrar. De hecho, el proceso de deriva se da sólo en la valentía del hundimiento, condición necesaria para liberar, en el naufragio, los "recuerdos de diferencia" de los que se compone toda

¹¹ Ibidem.

obra abierta, así como para dar organicidad a los marcos que la propia memoria ha ensamblado e "insisten" en la obra. Sólo la catástrofe como instancia de renovación puede garantizar la liberación memorial de la experiencia, para inducir en el sujeto que experimenta la deriva la necesidad del naufragio, entendido este último como una especie de revolución cuyo objetivo es siempre madurar la memoria y conciencia. de uno mismo y de lo que uno ha experimentado.

Sigue siendo el coraje de la exposición lo que nos empuja a "derivar" y evitar el acto órfico de dar la vuelta para ver si el destino se cumple. En cambio, es la marcha atrás lo que evita que esto suceda. El acto de naufragio, en su sentido fundacional, es también la liberación y la revelación de la contradicción inevitable inherente a la dialéctica trágica entre el deseo y su objeto, el otro y el mismo, que por definición excluye cualquier posibilidad feliz de síntesis. Usando la metáfora de "Moby Dick" vemos que la novela termina con el naufragio del Capitán Ahab, pero en realidad el capitán, en las proyecciones que lo aproximan al objeto que persigue y que desesperadamente desea poseer, completa un naufragio predicho desde la primera página. El héroe del "Pequod" nunca deja de naufragar por el deseo de Moby Dick. La alegoría de este naufragio es, en definitiva, el reencuentro con el objeto del Amor, que, mucho más allá de la metáfora de la ballena, representa la máxima aspiración hacia la que siempre ha tendido la naturaleza humana. Alimentamos constantemente el deseo de reincorporarnos a este objeto, desde cualquier campo de investigación que sea, humano, científico, técnico, arquitectónico. En cualquier caso, debemos saber tender hacia la alteridad a la que nos acercamos. Pero comprenderlo también requiere exponernos a un eterno desprecio por parte del otro, al inevitable naufragio y al peculiar gozo que se le vincula, en el que volvemos violentamente a la descarga diferencial con la que el objeto del La caza nos desmiente y nos sorprende, finalmente nos vemos obligados a recalibrar constantemente el horizonte de nuestra búsqueda, así como a perseguir siempre el rocío de la ballena un poco más lejos. Esto es así porque ya en la metáfora de Moby Dick, y en el naufragio mismo, encontramos el aspecto de la retirada constante y la imposición violenta del principio de libertad en la diferencia que, afirmándose, niega al capitán la tragedia monomaniaca y solipsista de su autodeterminación.

El movimiento realmente difícil para alcanzar la conciencia de la libertad y la alegría inherentes a la experiencia del naufragio es detenerse en lo que significa esta libertad y comprender, nuevamente, que no se trata de la propia libertad con respecto a uno mismo, sino de la libertad. de otro que él mismo, de su inevitable escape, como diferente, de la mirada del investigador. Para configurar correctamente una búsqueda, por tanto, es

necesario dejar que el otro se libere de ser otro que uno mismo y no se asimile a nada más que a uno mismo. El primer paso hacia la libertad, una libertad de la que el naufragio representa la experiencia trágica y liberadora, es precisamente la asunción de la libertad del otro, la única desde la que es posible definir nuestra libertad. Por tanto, el fracaso (naufragio) en sí mismo resulta ser una fase fundamental del proceso que conduce a la conciencia de la libertad, y como tal es una fase por la que necesariamente el investigador debe atravesar.