

MIRAR A TRAVÉS DEL OJO DE NIETZSCHE

MODESTO ORTEGA UMPIÉRREZ

E.T.S.ARQUITECTURA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

I- Vivimos entre dos mundos: el mundo de la Información y Comunicación y el mundo de los desechos. El primero se nos plantea como paradigma contemporáneo. Es el de la “materia inexistente” de la ficción y el otro es el de la “materia muerta” de los residuos, de los desechos que el primero genera. Vivimos aplastados entre ellos. Ezio Manzini nos plantea que “la materia parece haber perdido su inercia y no poner más límites a su transformación: formas y funciones se multiplican, cambian, se vuelven a agregar con continuidad. El mundo de las cosas no se nos muestra como un soporte sólido de significados durativos sino como un fluido en perenne transformación. Por otro lado, las tecnologías de la información y de la comunicación permiten (y prometen) abrir una nueva dimensión de la experiencia por la cual no sólo la materia sino también el espacio y el tiempo se constituyen en límite de la continua variabilidad del mundo con que nos confrontamos. E incluso la propia estabilidad de la memoria es puesta a prueba por la extensión de la ficción, por la posibilidad de reelaborar informaciones e imágenes creando una variedad potencialmente infinita de pasados, presentes y futuros «verosímiles»ⁱ. ¿Qué hacer?, ¿Dónde situar nuestro trabajo?, ¿Cuál es el espacio del diseño?. Estas son preguntas que de forma permanente nos golpean.

Ante esta situación hay quienes corren a refugiarse en el primero para rehuir del segundo, sin observar que entre estos dos mundos que se nos ofrecen, hay un mundo intermedio, que es el mundo de la materia viva. Es en esta grieta o frontera corredor donde debemos concentrar nuestra atención, nuestro trabajo. Esa fisura o límite, en el sentido en que Eugenio Trías nos propone, como “lo pensaban los romanos, como un *limes* (una franja estrecha y oscilante, o movediza, pero habitable y susceptible de colonización, cultivo y culto). *Limes* entre el mundo y su extra-radio; o entre el ámbito en el que existimos y el linde que nos separa del misterio”ⁱⁱ.

Pero este mundo intermedio, es un mundo que fluye, que está echo de cambios y permanencias. Hay partes sólidas que son erosionadas por las transformaciones en curso y se resisten, concentran la profundidad de sentido, ralentiza el consumo y reduce los residuos.

Es en esta parte sólida de este mundo intermedio, donde hay que plantear la construcción del sentido, dando respuestas a la contaminación semiótica y donde poder preservar la vida, respondiendo así a la contaminación física o material.

II- Si el mundo intermedio al que nos hemos referido es el lugar del proyecto contemporáneo y el pensamiento de Nietzsche sigue con nosotros como nos plantea el poeta Matti Meggedⁱⁱⁱ. Y al ser Nietzsche un ser del límite, podemos plantearnos que habitar esta frontera corredor es cruzar nuestra mirada con Nietzsche o si nos atrevemos, a mirar a través de su ojo.

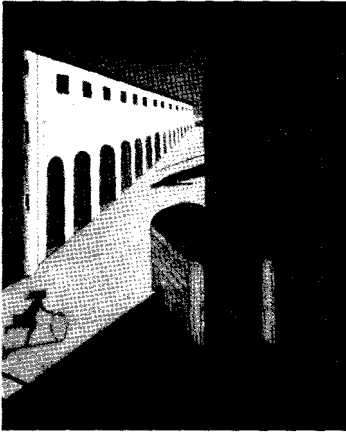
ⁱ Ezio Manzini: “El lado sólido de un mundo que cambia”, en: *Experimenta*.

ⁱⁱ Eugenio Trías: *Ciudad sobre ciudad*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001; p. 35.

ⁱⁱⁱ Conferencia celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, marzo de 2001.

Son muchos los que han cruzado su mirada con Nietzsche: Frank Wedekind, Stefan George, Karl Wolfskenhl, Franz Marc, Oscar Wilde, Yeats, Rilke, Herman Hesse, Tomas Mann, Jack London, D.H. Lawrence, André Malraux... También se inspiraron en los escritos de Nietzsche, De Chirico, Picasso, Rothko y Le Corbusier.

Matti Megged, nos comenta, que “en un pasaje de su autobiografía, el escritor vienés Stefan Zweig describió su visita a la habitación de Nietzsche con estas palabras: ... En una esquina, un pesado y vasto baúl ‘su única pertenencia’^{iv}.



1. Giorgio de Chirico. *Melancholy and mystery of a street*, 1914, óleo sobre lienzo, 87x71.5 cm. Colección particular, Estados Unidos. Expuesto por primera vez en París, en 1922, por Paul Guillaume.

El baúl está presente en varios de los cuadros de De Chirico, pero es en “Melancholía y misterio de una calle”^v y en “Plaza de Italia con estatua y carromato”^{vi}, donde adquieren mayor significación. Es como si De Chirico conociera la habitación de Nietzsche y nos propusiera una situación de extrañamiento, sacando el baúl e instalándolo en una calle primero y luego en una plaza. Rememorando el silencio vacío de esa extraña habitación en la que Nietzsche nunca descansa excepto cuando se entrega a un sueño breve y artificialmente conquistado.

Es en una plaza italiana, quizás pintada por De Chirico posteriormente, donde tiene lugar la escena dramática, en la que Nietzsche se derrumba. José Luis Pardo, escribe en *Babelia* sobre “el desafortunado viaje en el que Nietzsche se confunde de tren y termina en Génova, hasta la escena del derribo final, en la Piazza Carlo Alberto de Turín, a principios

de enero de 1889 cuando el filósofo cae al suelo, llorando, abrazado a un caballo maltratado por su cochero”^{vii}.

En 1.960 en unas notas inéditas sobre Turín, Italo Calvino nos comenta que en Turín “el pasado y el futuro tienen más evidencia que el presente... Turín es una ciudad que invita al rigor, a la linealidad, al estilo. Invita a la lógica y, a través de la lógica, abre la vía a la locura”^{viii}.

Lo que De Chirico toma de Nietzsche es su pensamiento más profundo, lo que éste imagina y piensa sobre el Eterno Retorno, “del ciclo incondicional, infinitamente repetido, de todas las cosas” (Nietzsche, *Ecce homo*, XV, 65), pues una de las características de la pintura metafísica es “el retorno de lo mismo”

^{iv} Matti Megged: “Nietzsche sigue con nosotros”, en: *La imaginación cultural del siglo XX, un recuento*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Canarias, 2001.

^v Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*, Alianza Ed., Madrid, 1999, p.p. 302-303, ‘A primera vista, la escena parece bastante sólida y, sin embargo, sentimos que la niña que camina despreocupada con su aro está amenazada por un mundo a punto de reventar por costuras invisibles o disgregarse en fragmentos incoherentes. Un cuerpo sólido más o menos isométrico, el vagón, denuncia las convergencias de los edificios como verdaderas distorsiones. Además, las perspectivas de las dos arquerías se refutan mutuamente. Si la de la izquierda, que define la posición del horizonte más arriba, se toma como base de la organización espacial, la de la derecha se hunde en el suelo. Bajo la condición contraria, el horizonte, y la calle que sube con la arquería luminosa no es más que un espejismo que conduce a la niña hacia un salto en la nada’.

^{vi} Rosalind E. Krauss: *El inconsciente óptico*. Colección Metrópolis. Ed. Tecnos, Madrid, 1997. p. 104. «Sesga el proscenio clásico, esa cavidad esceniforme proyectada por la perspectiva de un punto central, de modo que al mirar y penetrar en la profundidad del espacio pictórico, el observador siente como es devuelto a la superficie una y otra vez, como si de una fuerza centrífuga se tratase».

^{vii} José Luis Pardo: “El último Nietzsche”, en: *Babelia*, nº 376; p. 13. *El País*, 23 de enero de 1.999.

^{viii} Italo Calvino: *El escritor y la Ciudad*. Nota inédita sobre Turín de 1960.

nos señala I. Stoichita en *Breve Historia de la sombra*^{ix}.

III - En Nietzsche, nos encontramos con un estilo abierto, no pretende en ningún momento construir un sistema. Se alza, la mayoría de las veces, sobre aforismos cortos, metáforas, un modo poético. El mismo Nietzsche lo denominó "preguntas", jeroglíficos o máscaras. Aforismos, en el pensamiento de Nietzsche contra el corsé sistemático y líneas de fugas en el diseño, contra el argumento, la síntesis, lo que cierra. El diseño debe compartir ese carácter de incompletud. Abrir y no cerrar. Establecer cierto rodeo, lo que Benjamin denominó "unweg", al tiempo que tener un carácter oculto, enigmático; como si de un jeroglífico o máscara se tratara. Debe tener una estructura poética. El diseñador al igual que Nietzsche se dedica a actividades de desenmascaramiento. Alvaro Siza nos plantea, que "es necesario saturar el diseño de intima seguridad, de serenidad, de algo incompleto como es cierta estabilidad, para que reciba algo de lo que le rodea, transformándose. Para que nada se destruya y nada destruya, inundando repentinamente el espacio y volviendo luego al anonimato"^x, como sucede en la *Silla C1*, *Cómoda 2*, *Espejo "Alvaro"*, *Jarra 4* y en las lámparas *Voa Nova*, *Fil o Flamingo*.

En todos ellos está presente la apertura, la metamorfosis y cierto enmascaramiento, que los hacen útiles y bellos.

La plasticidad de la *Jarra 4*, es un intento de establecer un carácter entrañable con el ser. Toma distancias con el "tetra bric". No es de usar y tirar, es un objeto que se diseña con voluntad de permanencia, de habitar junto a otros.

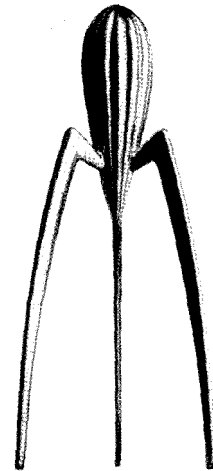
Así mismo, el exprimidor *Salif jugoso* de Philippe Starck plantea la misma estrategia de discusión sobre el objeto y el ser. En él, el tiempo es lento y veloz en la acción de exprimir, ¡cuidado con las pipas!, ¡que no caigan en el vaso!. Es en ese instante, donde el tiempo se detiene, estableciéndose una relación nueva, quizás perdida y olvidada con el objeto. El diseño trasciende de la función y fija un sentido. El Tiempo se ha salido de sus goznes^{xi}.

Nietzsche, relata en *Ecce homo*, el surgimiento del pensamiento del eterno retorno de lo mismo, "... se produjo en el mes de agosto de 1.881: está apuntada en una hoja, en cuya parte inferior se lee: '6.000 pies más allá del hombre y del tiempo'^a. Ese día caminaba por los bosques a orillas del lago de Silvaplana; me detuve ante una poderosa roca de forma piramidal; allí vino a mí ese pensamiento..."(XV, 85).

En Nietzsche, el eterno retorno de lo igual como impulso siempre renovado de creación y variación.



2. Alvaro Siza Vieira. Dibujos de la *Jarra 4*, 2001.



3. Philippe Starck. Exprimidor *Salif jugoso*, 1989.

^{ix} Víctor I. Stoichita: *Breve Historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999; p. 225.

^x María Milano: "El tiempo de Siza", en: *Experimenta* nº 29; p.56.

^{xi} Shakespeare, Hamlet, I, 5



4. Alvar Aalto. Vista aérea de un paisaje típico finlandés. *Jarrones Savoy*, 1973: los jarrones fueron creados para el Restaurante Savoy en la Explanada de Helsinki, para el que Aalto diseñó todo su interior, el cual se conserva hoy prácticamente sin cambios.

Alvar Aalto, diseña en 1.937 unos jarrones para el Restaurante Savoy de Helsinki del que diseñó todo su interior. La escala de este diseño es entendida por Alvar Aalto desde la intensidad. Cruza su mirada al igual que Nietzsche, con el territorio, con las costas finlandesas, para resolver un "objeto pequeño", que tocará con las manos. Mirada estereoscópica es la de Aalto. La forma es la sustancia que sube a la superficie nos comenta Paul Virilio y, en los *jarrones Savoy* lo apreciamos.

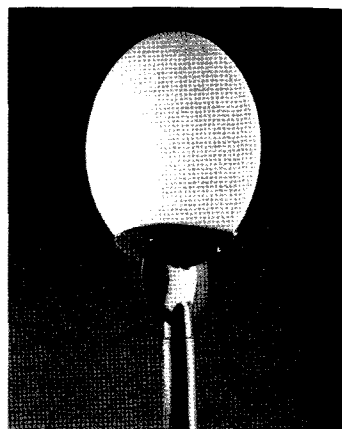
En Nietzsche "*La voluntad de poder* y su brazo ejecutivo que es la *técnica*, propicia esa indiferencia: todo es igual, todo es lo mismo, todo es eterno retorno de lo igual y de lo mismo,... tienen, cualitativamente, el mismo valor; en cierto modo, ninguno."

La Voluntad de poder como voluntad de creación.

King-Miranda diseñan en 1.992 para la Exposición Internacional de Sevilla, unas lámparas de jardín que se mantienen a nivel del suelo. Desde sus primeros dibujos manifiestan una voluntad de creación y claridad técnica. Sus miradas se cruzaron con los maniqués de De Chirico cerca de su estudio en Milán y el resultado no ha sido una luminaria, ha sido un enigma.

Nietzsche comentó que "todos los humanos matan a aquellos que quieren", y Oscar Wilde escribió -quizás inspirado en Nietzsche- un poema corto titulado "El artista". El artista quería hacer una escultura de bronce, pero no pudo encontrar el material en ningún sitio, excepto en una escultura propia, así que fundió su obra en una escultura nueva. Esto era, según Wilde, una fórmula nietzscheana de la esencia de toda creación; de toda vida.

Lungo Mare, diseño de Miralles y Tagliabue, fue presentado por Escofet unos días después de la muerte de Enric Miralles. En este diseño de carácter urbano está comprimida toda su obra, su lugar es fronterizo. ¿Es un útil desde el que podemos mirar el horizonte o el resto de un naufragio? Creo, que las dos cosas a la vez.



5. King-Miranda. Lámpara de jardín para la Exposición Universal de Sevilla de 1992.



6. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. *Lungo Mare*, 2000, producido por Escofet