

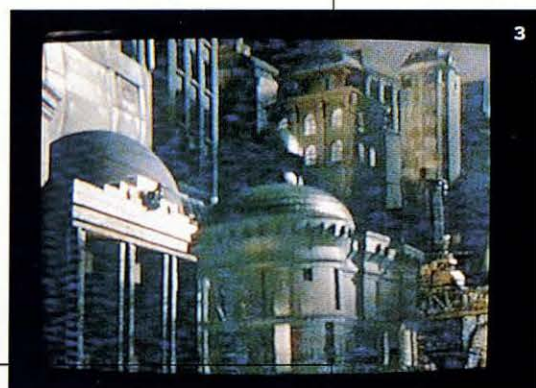
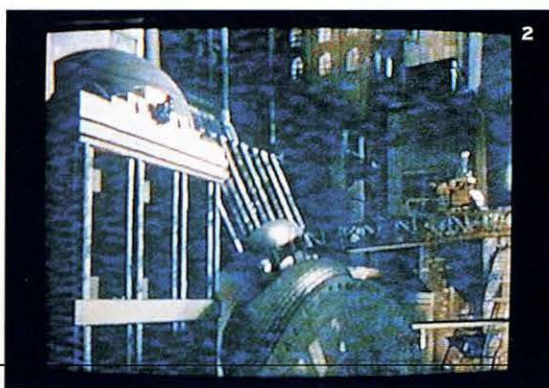
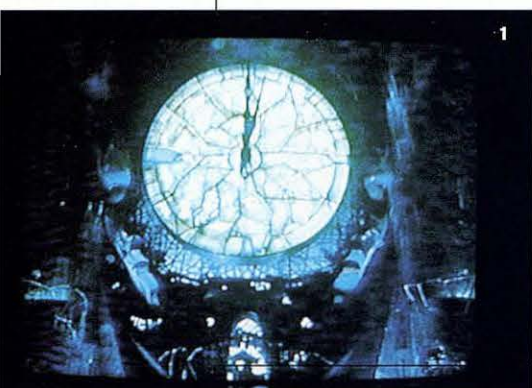
1. DARK CITY Després de pondre's el sol, quan sota el mantell de la creixent foscor la gent torna a casa, a la mitjanit, acaba el temps.

Recordem la pel·lícula: la vida conscient transcorre tota en un dia; consumit l'arc de les vint-i-quatre hores, tot acaba per començar de nou d'una manera diferent. Són esborrades les memòries individuals i fins i tot les memòries col·lectives, són transformats els materials físics que suporten la construcció de cada recordar; **LA MATEIXA CIUTAT ÉS DESTRUÏDA I RECONSTRUÏDA DE NOU D'UNA ALTRA MANERA UNA VEGADA DARRERA L'ALTRA, PER SER SEU D'UNA ALTRA HISTÒRIA, D'UNA ALTRA EXISTÈNCIA. AIXÍ SEMPRES, AIXÍ CADA DIA, CADA NIT QUAN TOQUEN LES DOTZE.**

En l'arc de la vivència d'una dia, els habitants de Dark City experimenten el desenvolupament total d'una vida. L'espai de l'acció de les vint-i-quatre hores es prolonga cap enrera (cap enrera?) en les seves memòries diàriament reconstruïdes, en un territori de records inventats que constitueixen la trajectòria virtual en la qual s'insereix el seu efímer temps de l'acció. La il·lusió de l'endemà, els llibres a mig llegir deixats a les tauletes de nit, les cites concertades, prolongant cap endavant (cap endavant?) potencialment aquest temps. Així cada dia, tots els dies.

2. GEOMETRIES DEL TEMPS La totalitat del temps queda d'aquesta manera reconstruïda i representada en l'interval d'una jornada, i aquest temps comprimit reproduceix en una altra escala la vivència normal del temps d'una vida, de cada una de les vides dels habitants de Dark City.

La gràfica que podria dibuixar-se d'aquesta organització temporal no és un cercle, no correspon al temps circular, o no només a aquest. És cert que en l'escala individual cada habitant d'aquesta ciutat obscur-



ENTRE LES LÍNIES OBERTES

ENTRE LES LIGNES OUVERTES

JUAN RAMÍREZ GUEDES

1. DARK CITY Quand le soleil se couche et le manteau de l'obscurité descend, les gens rentrent chez eux, et plus tard, vers minuit le temps s'achève.

Rappelons le film : la vie consciente a lieu en une journée, une fois les vingt quatre heures de la journée écoulées, tout finit pour recommencer d'une autre façon. Les mémoires individuelles sont effacées ainsi que les mémoires collectives. Les matériaux physiques qui supportent la construction de chaque souvenir sont transformés. **LA PROPRE VILLE EST DÉTRUITE ET RECONSTRUITE D'UNE AUTRE MANIÈRE ET CE DE NOMBREUSES FOIS, POUR ACCUEILLIR UNE NOUVELLE HISTOIRE, PROVENANT D'UNE AUTRE EXISTENCE. AINSI, AINSI TOUS LES JOURS, CHAQUE SOIR À MINUIT.**

Dans le laps de temps d'une journée, les habitants de Dark City vivent le développement total d'une vie. L'espace de l'action des vingt quatre heures se prolonge l'arrière, dans leurs mémoires quotidiennement reconstruites en souvenirs inventés qui constituent la trajectoire virtuelle dans laquelle s'insère le temps éphémère de l'action. L'illusion du jour suivant, les livres à moitié lus, posés sur les tables de nuit, les rendez-vous fixés, prolongent le temps en avant. C'est ainsi tous les jours.

2. GÉOMETRIES DU TEMPS La totalité du temps est ainsi reconstruite et représentée dans un intervalle d'une journée et ce temps comprimé reproduit à une autre échelle les vies du temps d'une vie, de chacune des vies des habitants de Dark City.

Le graphisme qui pourrait être dessiné pour rendre compte de cette organisation temporelle n'est pas un cercle, il ne correspond pas au temps circulaire, ou en tout cas pas uniquement à lui. Il est certain que dans l'échelle individuelle chaque habitant de cette ville obscure revient éternellement à un présent permanent, discontinu tout en étant défini, mais cette circularité ne tarit pas la complexité de cet enchevêtrement.

À une échelle plus lointaine du vécu individuel, à Dark City, la totalité du devenir est incluse de forme autosimilaire dans la dimension du présent, au moyen d'une multiple homothétie interne qui insère dans une boucle du parcours du jour la totalité de la perception et du sentiment d'une existence complète.

D'une existence en effet de laquelle nous sommes tous délogés à minuit pour être expédiés à nouveau dans une nouvelle vie de vingt quatre heures.

ra torna eternament a un present permanent, discontinu tot i que indefinit, però aquesta circularitat no esgota la complexitat de l'entramat.

En una escala més allunyada de la vivència individual, a *Dark City*, la totalitat del l'esdevenir s'inclou autòsimilarment en la dimensió del present, mitjançant una múltiple homotècia interna que fa que s'insereixi en el bucle del transcurs del dia la totalitat de la percepció i del sentiment d'una existència completa.

D'una existència de la qual cadascú es desallotja a les dotze de la nit per començar una altra nova vida de vint-i-quatre hores.

Aquesta "presentificació" del temps que descriu el film d'Alex Proyas dibuixa un quasiescalant¹, un mecanisme quasi fractal de l'estructuració del temps, però sobre tot expressa el caràcter multilíneal d'aquesta organització: superposició de mecanismes tancats i mecanismes oberts, de circularitat i espiralitat, de línies de múltiple fractura i múltiple fraccionament. De simultaneïtat i de coterporalitat.

3. FORMA TEMPORAL I HIPERREALITAT Però aquest paquet de línies de temps manca de densitat: l'autoreferencialitat és només de naturalesa formal, peca de sentit. Els esdeveniments deixen de ser-ho en mancar d'un camp de ressonància, desapareix la diferència, la memòria és ficció, la projectivitat és il·lusió; la discontinuïtat dels repetits presents aplanar i despulla de profunditat de sentit el decurs del temps, constituint un *hic et nunc* on l'ara és inidentificable per la seva descodificació respecte d'un abans i un després i on l'aquí no expressa més que la *dislocació* del naufrag. Un aquí i ara, on la cartografia del fragment temporal, per la seva manca de gruix, no és capaç d'expressar la naturalesa global del sistema.

LA GEOMETRIA DE LA SUPERPOSICIÓ D'AQUESTS FRAGMENTS ES COMPON D'ESTRATS PARALLELS, NO HI HA ESTRATS CONVERGENTS NI DIVERGENTS. LA VELOC SUCCESIÓ DE PRESENTS ENCARNA UNA SÈRIE DE REPETICIONS NO ITERATIVES, NO HI HA REALIMENTACIÓ DE CADA FASE SOBRE LA BASE DE LES ANTERIORS. EL SUCCÉS SEMPRE COMENÇA DES DE ZERO. NO HI HA DENSITAT DE PRESENT. NO EXISTEIX AUTOREFERÈNCIA. NOMÉS FORMES BUIDES.

La ciutat que ens presenta *Dark City* cristal·litza aquesta vacuïtat; desterritorialitzada respecte de si mateixa, cada nit es metamorfosa en un altre decorat. Les formes que adopta en cada ocasió són contingents; la complexitat aparent de la superposició de les seves estructures no representa res més que l'atrezzo d'una fantasmagòrica hiperrealitat² on la versemblança del simulacre el fa indiscernible respecte d'una inaferrable realitat.

4. THE TIME IS OUT OF JOINT Quan Hamlet pronuncia aquestes paraules: "el temps està fora de frontissa" o "el temps s'ha sortit de les seves xarneres"³, s'està referint amb aquest time tant al Temps, en el sentit de l'esperit del temps, de la temporalitat, el *Zeitgeist*, com a una idea, no-

Cette « mise au présent » du temps que décrit le film d'Alex Proyas dessine un quasi « scaling »¹, un mécanisme presque fractal de la structuration du temps, mais exprime surtout le caractère multilinéaire de cette organisation ; superposition de mécanismes fermés et de mécanismes ouverts, de circularité et de spirauté, de lignes en plusieurs bouts et en fractionnements multiples. De simultanéité et de co-temporalité.

3. FORME TEMPORELLE ET HYPERRÉALITE Cependant, ce paquet de lignes de temps manque de densité : l'autoréférentialité est uniquement de nature formelle et, pour ainsi dire, manque de sens. Les événements cessent de l'être puisqu'ils n'ont pas de champ de résonance, la différence disparaît, la mémoire est fiction, la projection est illusion, la discontinuité des présents répétés, aplanit et dévalise de profondeur de sens le cours du temps, en constituant un *hic et nunc* où le *maintenant* n'est plus identifiable à cause de son décodage par rapport à un avant et à un après et où le *ici* n'exprime plus qu'un *déboîtement* du naufrage. Un ici et maintenant, où la cartographie du fragment temporel, par sa carence d'épaisseur, n'est pas capable d'exprimer la nature globale du système.

LA GÉOMÉTRIE DE LA SUPERPOSITION DE CES FRAGMENTS EST COMPOSÉE DE COUCHES PARALLÈLES, IL N'Y A PAS DE COUCHES CONVERGENTES NI DIVERGENTES. LA RAPIDE SUCCESSION DE PRÉSENTS INCARNE UNE SÉRIE DE RÉPÉTITIONS NON ITÉRATIVES, IL N'Y A PAS DE RÉALIMENTATION DE CHAQUE PHASE SUR LA BASE DES ANTÉRIEURES. LES ÉVÉNEMENTS COMMENCENT TOUJOURS DEPUIS ZÉRO. IL N'Y A PAS DE DENSITÉ DU PRÉSENT, IL N'EXISTE PAS D'AUTORÉFÉRENCE. UNIQUEMENT DES FORMES VIDES.

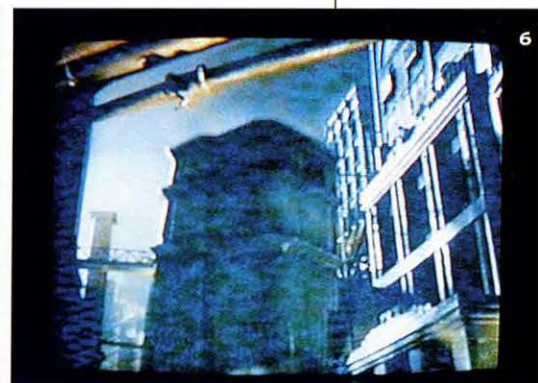
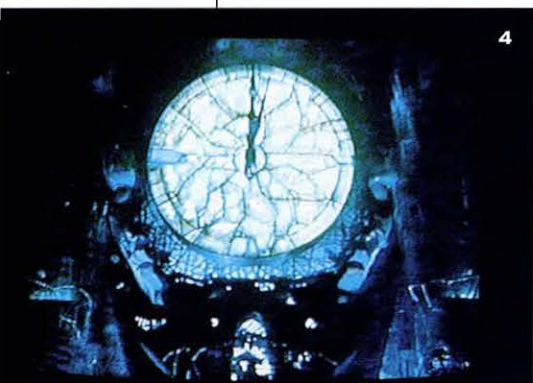
La ville que nous présente *Dark City* cristallise cette vacuité ; est déterrée par rapport à elle même, chaque soir elle se métamorphose en un autre décor. Les formes qu'elle adopte à chaque occasion sont contingentes, la complexité apparente de la superposition de ses structures ne représentent pas l'atrezzo d'une fantasmagorique hyperréalité², où la vraisemblance du simulacre la rend indiscernable par rapport à une irascible réalité.

4. THE TIME IS OUT OF JOINT Quand Hamlet prononce les mots suivants : « le temps est hors de lui » ou, « le temps est sorti de ses gonds »³, il fait référence tant au Temps, dans le sens de l'esprit du temps, de la temporalité, le *Zeitgeist*, comme à une idée, notion ou intuition (qui nuance subtilement l'antérieure) comme celle concernant l'état du monde⁴, comme une circonstance historico-culturelle, le *Weltgeist* ou esprit du monde. Si la perturbation évoquée par Hamlet, dans la première interprétation peut être prise comme l'expression d'un déboîtement temporel qui pourrait se manifester en une perception anormale de *Chronos*, de l'articulation des

ció o intuïció (que matisa subtilment l'anterior) com és la de l'estat del món⁴, com a circumstància historocultural, el *Weltgeist* o esperit del món.

Si la pertorbació de què parla Hamlet, en la primera interpretació pot prendre's com l'expressió d'una dislocació temporal que podria manifestar-se en una anòmala percepció de *Cronos*, de l'articulació dels "temps del Temps", a la segona interpretació, la invocació al *Weltgeist* es referiria a un malestar de ressonàncies no interioritzables només com a manifestació de la temporalitat, sinó més àmpliament representable mitjançant un *sentiment de descentrament*, de desencaixament de la realitat, de pèrdua de sentit del món, de descodificació de tota referència, que Hamlet assumeix recurrent a l'escenificació de la bogeria, real o fingida, com a únic mecanisme de superació del contradictori entrellaçament del món real de la convencionalitat amb el món hiperreal en el qual entra de la mà del fantasma del seu pare.

Hamlet accedeix en aquest trànsit a una capacitat de *visió estereoscòpica* en la qual s'entrecreuen el món del visible i el de l'invisible. La manifestació del fantasma trenca la diafanitat del reflex de Hamlet en el mirall de la vivència del temps normal, per confrontar-lo amb la profunditat d'un temps inefable i multilíneal; la consciència del desequilibrament, del descentrament del temps, de l'estranya cartografia d'aquest encreuament de realitat (amb totes les seves falsedats i traïcions) i hiperrealitat (amb tots els seus esclariments), i l'intercanvi de papers entre elles, produeix la seva presa de consciència, fent devenir en *mirada* aquella visió estereoscòpica, precipitant-lo en aquest moviment d'abandó de la confiança en l'evidència del *reflex*, per desplaçar-se cap a la seva reformulació en els termes d'una *reflexió*, cap a la voluntat o el propòsit de deixar de mirar les ombres del fons de la cova i girar la vista cap a un univers més complex. Una reformulació de la lectura del món contingent, obliqua, transversal, forma d'abordatge de la reflexió que, des d'una òptica convencional, sembla assumir els atributs de la folia, de l'esquinçament de la intel·lecció.



« temps du Temps », dans la deuxième interprétation, l'innovation au *Weltgeist* viendrait faire référence à un malaise aux résonances non introspectives uniquement comme une manifestation de la temporalité, mais plus largement représentable à travers un *sentiment de décentralisation* de la réalité, de perte de sens du monde, de décodage de toute référence, qu'Hamlet assume en parcourant la scénographie de la folie, réelle ou dissimulée, comme le seul mécanisme de dépassement de l'entremêlement contradictoire du monde réel du conventionnalisme avec le monde hyperréel dans lequel il fait son entrée de la main du fantôme de son père.

Hamlet accède au cours de cette transe à une capacité de *vision stéréoscopique* dans laquelle s'entrecroisent le monde du visible et celui de l'invisible. La manifestation du fantôme rompt l'aspect diaphane du reflet de Hamlet dans le miroir du vécu du temps normal, pour le confronter à la profondeur ineffable et multilinéaire ; la conscience du bouleversement, de la décentralisation du temps, de l'étrange cartographie de cet entrecroisement de réalité (avec toutes ces faussetés et trahisons) et hyperréalité (avec tous ces éclaircissements), et l'échange de rôles entre elles, produit sa prise de conscience, en transformant en *regard* cette vision stéréoscopique, la précipitant dans ce mouvement d'abandon de la confiance dans l'évidence du *reflet*, pour se déplacer vers sa nouvelle formulation en termes de *réflexion*, vers la volonté ou même l'intention de ne plus regarder les ombres du fond du précipice et de diriger le regard vers un univers plus complexe. Une nouvelle formulation de la lecture du monde contingent, oblique, transversale, une manière d'aborder la réflexion qui, d'une optique conventionnelle, paraît assumer les attributs de la folie, du déchirement de l'intellection.

5. DE NOUVEAU DANS LA CAVERNE Comme Hamlet, le personnage principal de *Dark City*, Murdoch, vit ce déboîtement du temps. Le bouleversement de son monde hyperréel, sa prise de contact avec ce qui est fantasmagorique (au lieu du spectre du roi assassiné, cette ville est habitée par une série d'affaires du type de Nosferatu de Murnau, avec des allures de Jack de Tim Burton), ouvre littéralement sa perception d'une plus profonde réalité, d'une géométrie du temps plus complexe.

« Nous voyons maintenant dans un miroir une image énigmatique » et suit Jünger : « Comme dans tous les miroirs, la dimension de la profondeur n'existe pas ; il ne donne qu'un reflet de la réalité. Il n'est pas possible de conquérir la réalité en entrant dans un miroir, il faut en sortir »⁵. Cette sortie du miroir, cet abandon de la superficie ayant la qualité de refléter et de son monde d'images énigmatiques, pour reconstruire une approximation à la profondeur, une profondeur qui décentralise Hamlet et déconcerte Murdoch, les situant devant une bifurcation, un choix : s'ouvrir à la complexité et à l'incertitude et s'y glisser, ou au contraire, construire un pseudo-paradigme qui permette la cohabitation avec les spectres ou l'immersion dans une inconscience qui rende possible son oubli.

5. DE NOU A LA CAVERNA Com Hamlet, el protagonista de *Dark City*, Murdoch, experimenta aquest desencaixament del temps. El desequilibrament del seu món hiperreal, la seva entrada en contacte amb el fantasmagòric (en lloc de l'espectre del rei assassinat, habiten aquesta ciutat una sèrie de transsumptes de l'arquetípic Nosferatu de Murnau, amb tints del Jack de Tim Burton), obre literalment la seva percepció d'una més profunda realitat, d'una més complexa geometria del temps.

"Ara veiem en un mirall una imatge enigmàtica", i continua Jünger: "com en tots els miralls, també en aquest falta la dimensió de la profunditat; proporciona únicament un reflex de la realitat. No és possible conquerir la realitat entrant en el mirall, cal sortir-ne" ⁵. Aquest sortir del mirall, aquest abandó de la superfície reflectora i el seu món d'imatges enigmàtiques, per reconstruir una aproximació a la profunditat, profunditat que descentra Hamlet i desconcerta Murdoch, col·loca davant d'una bifurcació, una elecció: obrir-se a la complexitat i a la incertesa i endinsar-s'hi, o per contra construir un pseudo-paradigma que permeti la convivència amb els espectres o la immersió en una inconsciència que faci possible el seu oblit.

Alguns desenvolupaments interpretatius de les teories de la ciència de la totalitat, lluny d'obrir-se a un enteniment d'un món regit per la complexitat, condueixen finalment a la reivindicació d'un *unicum*, a partir del qual erigir un paradigma totalitzant que permeti abandonar a la fi el món descentrat del dubte, el món *out of joints*.

6. CIUTAT DE CRISTALL ⁶ El lloc més interessant del sender a què ens llança aquest descentrament del temps, aquest desequilibrament, és el lloc d'aquella bifurcació de què parlàvem, o hauria de dir de la sèrie de bifurcacions successives que s'obriran a aquest cantó del camí (en l'altra branca, l'home de cristall llegeix amb neutral delectació *Supermodelismo* d'Ibelings) com en aquell jardí de Borges, on l'enigma del temps es desdobra i multiplica una vegada darrera l'altra.

Aquest sender proposa endinsar-se en el temps desencaixat, esgotar fins a les últimes conseqüències la incertesa i la inseguretat, tot i no creure gaire, com creu Hölderlin en els seus versos de Patmos, que on hi ha el perill també rau l'emancipació, la hipotètica reconstrucció del mapa mental.

MURDOCH TROBA LA SORTIDA DE DARK CITY EN EL QUE SEMBLAVA UN MUR CEC; DARRERA AQUEST MUR EL NO-RES EMANCIPADOR ELIMINA A LA FI LA MISTIFICACIÓ ORDIDA PELS FANTASMES: EL TEMPS FINALMENT ES DESPLEGA EN UNA ALBADA DE LES MEMÒRIES DELS HABITANTS DE LA CIUTAT OBSCURA, QUE ES METAMORFOSA EN LA CIUTAT DE CRISTALL I ARA SÍ, *THE TIME ISN'T OUT OF JOINT*.

El caòtic entrellaçament entre realitat i hiperrealitat es replega. *The End*. És clar que *Dark City* no-més és una pel·lícula, però..., i si no ho fos?... pensem-ho un instant.

Certains développements interprétatifs des théories de la science de la totalité, loin de s'ouvrir à la compréhension d'un monde régi par la complexité, conduisent finalement à la revendication d'un *unicum*, à partir duquel est mis en place un paradigme totalisant qui permet d'abandonner enfin le monde décentralisé du doute, le monde *out of joints*.

6. VILLE DE CRISTAL ⁶ Le lieu le plus intéressant du sentier dans lequel nous sommes jetés par cette décentralisation du temps, de bouleversement, est le lieu de cette bifurcation de laquelle nous parlions, ou je devrais même dire de la série de bifurcations successives qui s'ouvriront de ce côté du chemin (sur l'autre branche, l'homme de verre, lit d'une neutre délectation *Supermodernisme* de Ibelings) comme dans ce jardin de Borges, où l'énigme du temps se dédouble et se multiplie encore et encore.

Ce sentier veut plonger dans le temps, épuiser jusqu'aux dernières conséquences de l'incertitude et de l'insécurité, même sans trop y croire, comme pense Hölderlin dans ses vers de Patmos, que là où demeure le danger, loge aussi l'émancipation, l'hypothétique reconstruction de la carte mentale.

MURDOCH TROUVE LA SORTIE DE DARK CITY DANS CE QUI SEMBLAIT ÊTRE UN MUR AVEUGLE ; DERRIÈRE CE MUR LE RIEN ÉMANCIPATEUR ÉLIMINE ENFIN LA MYSTIFICATION OURDIE PAR LA FANTÔMES ; LE TEMPS FINALEMENT SE DÉPLOIE DANS UNE AURORE DES MÉMOIRES DES HABITANTS DE LA VILLE OBSCURE, QUI SE MÉTAMORPHOSE EN LA VILLE DE CRISTAL ET MAINTENANT OUI, *THE TIME ISN'T OUT OF JOINT*.

Le chaotique entremêlement entre réalité et hyperréalité se replie. *The End*. Bien sûr, *Dark City* n'est qu'un film, mais... et si ce n'était pas un film ?..., pensons-y un instant.

7. TOMBANT À L'INTÉRIEUR DE L'INSTANT Il y a un moment, un instant qui comprime tout le mystère du bouleversement du temps, le moment où tout le déploiement multilinéaire de cette géométrie du temps implose et converge vers l'horizon du *temps zéro*.

Comme une étoile agonisante, le temps tombe sur lui-même, vers l'intérieur, se comprime et se concentre dans un trou noir de l'auto-annihilation. Souvenons-nous : dans *Dark City*, après la tombée de la nuit, quand le rideau de l'obscurité croissante tombe, les gens rentrent chez eux, et plus tard, vers minuit, le temps termine. Le temps s'arrête quand sonne minuit, apparaît un laps de *non-temps*, *T sous zéro*, qui dans les interstices entre les vies et les mémoires successives, constitue cependant l'intervalle où réside le potentiel de l'explosion de la géométrie du temps, de l'apparition du *temps ouvert*.

7. CAIENT VERS L'INTERIOR DE L'INSTANT

Hi ha un moment, un instant que comprimeix tot el misteri del desequilibrament del temps, l'instant en què tot el desplegament multilíneal d'aquesta geometria del temps fa implosió i convergeix cap a l'horitzó del *temps zero*. Com una estrella agonitzant, el temps cau sobre si mateix, cap a l'interior, es comprimeix i es concentra en el forat negre de l'autoaniquilació...

Recordem: a *Dark City*, després de pondre's el sol, quan sota el mantell de la creixent foscor la gent torna a casa, encara més tard, a la mitjanit, acaba el temps.

El temps s'atura quan toquen les dotze. Apareix un lapse de *no-temps*, *T sub zero*, que en els intersticis entre les vides i les memòries successives, constitueix tanmateix l'interval on rau el potencial de l'explosió de la geometria del temps, de l'aparició del *temps obert*.

Immobilitat dins de la vertiginosa mobilitat, aquest *T sub zero* representa una esquincada del vel del temps, per on entren i surten fragments de les diferents realitats, de les diferents geometries. Quan es tanca la ferida en el vel, aquests fragments s'entrellacen en la consciència i en la memòria en aquell encreuament de realitat i hiperrealitat, *time out of joint*, fins al nou esquinc, fins a la nova iteració, en la qual les línies del temps obert oscil·laran adoptant una nova configuració.

MULTIPLICITAT EN LA CIRCULARITAT. NO ÉS L'ETERN RETORN, SEMPRE ES RETORNA A UN LLOC DIFERENT, A MOLTS LLOCS SUPERPOSATS. NO ES TRAVERSA DUES VEGADES EL MATEIX RIU, LES AIGÜES SÓN UNES ALTRES.

8. TORRE DE LES OMBRES

Chandigarh, Punjab, l'Índia, un dia del final d'octubre, són les 15,35; a fora fa una temperatura de 38 graus, però aquí dins se n'han de restar almenys cinc o sis. Sóc a la Torre de les Ombres. Sembla un edifici obert, inacabat, obert en la seva pròpia corporeïtat perforada i obert en la seva aparença d'inconclusió. Un edifici lent, de lenta geometria, de tardana i desaccelerada construcció, gairebé mig segle més tard que el seu naixement en el paper. Construït gairebé com fugint d'aquest acabar-se de construir-se, d'acabar de revestir-se de matèria.

Un edifici que no ha acabat de néixer o un edifici que ja ha mort? Veig una bastida sobre la qual s'alçaran hipotètics paletes, entramat de futur, o la resta esquàlida i exsangüe d'una arquitectura defallent? La veritat és que veig ambdues coses simultàniament, l'obra en progrés i la premonició de la ruïna; veig l'obra en la tensió continguda de les línies, del paquet de línies del dispositiu del projecte, esperant per desplegar-se amb força i veig també l'armadura silenciosa en la seva aparent fragilitat.

Veig línies que construeixen una geometria variable que canvia amb la llum, que es tanca i s'obre. Línies intenses i descarnades, línies de formigó, línies d'ombres, línies com les línies dels ossos d'un esquelet, línies obertes de la Torre de les Ombres, línies obertes de *l'esquelet del temps*.

En el meu quadern negre prenc nota sobre la posició relativa de la Torre de les Ombres a l'Esplanada,



1 - 6 *Dark city*, ROGER EBERT, 1998, Per cortesia de Columbia-Tristar.
Cortoisie de Columbia-Tristar.

7 *Timecop*, PETER HYAMS, 1994, Per cortesia de Universal Pictures.
Cortoisie de Universal Pictures.

Immobilité intérieure de la vertigineuse mobilité, ce *T sous zéro* représente une déchirure du voile du temps, par où entrent et sortent des fragments des différentes réalités, des différentes géométries.

Quand la blessure se referme dans le voile, ces fragments entremêlés dans la conscience et dans la mémoire dans ce croisement de réalité et d'hyperréalité, *time out of joint*, jusqu'au nouveau déchirement, jusqu'à la nouvelle interaction, dans laquelle les lignes du temps ouvert oscilleront en adoptant une nouvelle configuration.

MULTIPLICITÉ DANS LA CIRCULARITÉ. IL NE S'AGIT PAS

DE L'ÉTERNEL RETOUR, ON REVIENT TOUJOURS À UN ENDROIT DIFFÉRENT, À BEAUCOUP D'ENDROITS SUPERPOSÉS. ON NE TRAVERSE JAMAIS LA MÊME RIVIÈRE, LES EAUX NE SONT PLUS JAMAIS LES MÊMES.

8. TOUR DES OMBRES

Chandigarh, Punjab, Inde, un jour de la fin octobre, il est 15h35, une température de 38 degrés à l'extérieur, mais ici, à l'intérieur il faut soustraire au moins cinq ou six degrés. Je suis dans la Tour des Ombres. On dirait un édifice ouvert, inachevé, ouvert sur sa propre constitution et ouvert dans son apparence non-conclue. Un édifice lent, de lente géométrie, de construction *décélérée* et tardive, presque d'un demi siècle suivant sa naissance sur le papier. Construit comme pour fuir de cette fin de construction, cet avenir de matière.

Un édifice qui n'a jamais cessé de naître ou qui est déjà mort ? Je vois un échafaudage sur lequel des ouvriers hypothétiques se hausseront, enchevêtrement de futur, ou le reste chétif et exsangue d'une architecture évanouie ? À vrai dire, je vois les deux choses à la fois, les travaux avançant, prêts à être déployés et je vois aussi l'armature silencieuse dans son apparente fragilité.

Je vois les lignes qui construisent une géométrie variable qui change avec la lumière, qui se ferme et s'ouvre. Lignes intenses et décharnées, lignes en béton, lignes d'ombres, lignes comme les lignes des os d'un squelette, lignes ouvertes de la Tour des Ombres, lignes ouvertes du *squelette du temps*.

Dans mon cahier noir prend note sur la position relative de la Tour des Ombres sur l'Esplanade ; comment elle émerge de celle-ci comme une rugosité, traînant derrière elle le mouvement du plan du sol, en décompo-

com emergeix d'aquesta, com una rugositat, arrossegant-se darrera seu el moviment del pla del sòl, descomponent-lo en plecs i estrats; prenc nota també del gir de la Torre respecte de la geometria cartesiana del conjunt; un gir estrany, un gir massa canònic: per què girar quaranta-cinc graus?, això és gairebé com no girar. Com no girar, girant...

Moviment i contramoviment, girar i no girar, ser i no ser una torre.

La *mirada estereoscòpica* veu en el visible la seva modesta elevació sobre l'Esplanada; no veu una torre; però veu en l'invisible la seva alçada amagada ascendint des de molt més avall, de la profunditat, travessant el fracturat pla del sòl; veu una torre; una torre d'un món subterrani.

Dins regna la penombra tot i que hi ha un angle traspassat per la llum. Quan travesso les línies per entrar, immediatament una sensació de lleugeresa ve a trobar-me. El pes del sol ha quedat fora, és com un xoc al revés; l'espai dur i calcinat que, sota la mirada de l'Himàlaia, gravita fora, sobre la Torre de les Ombres, aquí es retrotrau deixant el seu lloc a la bombolla que s'obre construint aquest espai interior, com un bucle o un plec que en entrar es desplega i creix, empenyent enfora i amunt el buit que delimiten les línies de la seva perifèria.

Les línies d'aquest projecte transcriuen el que va escriure Deleuze a propòsit de les línies d'un dispositiu: "Cal instal·lar-se en les línies mateixes, que no s'accontenten de compondre un dispositiu, sinó que el travessen i l'arrossequen, de nord a sud, d'est a oest i en diagonal." ⁷ Així, de nord a sud, d'est a oest i en diagonal, traspassant i arrossegant l'espai, les línies de tensió de la Torre de les Ombres es dirigeixen a totes les destinacions, construeixen totes les trajectòries, paral·leles, convergents i divergents; van a tots els llocs, van a la plana i al sostre del món, cap al cel i cap al centre de la terra; es despleguen i s'obren en el perímetre de l'edifici línies horitzontals i verticals, línies contínues i discontinúes, línies desencaixades, out of joint, com es desplega el temps obert quan s'obren els ulls de Hamlet. Màquina de construir el temps, projecte com a desacceleració, dispositiu de densificació del present, línies obertes de la Torre de les Ombres.

Juan Ramírez Guedes, arquitecte i professor de Projectes de l'ETSA de Las Palmas

1. MANDELBROT, Benoît, *Los objetos fractales*, Barcelona: Tusquets, 1987, pàg. 167.

2. Utilitzo aquesta noció en el sentit de Baudrillard, com aquell corpus de simulacres, generats principalment pel món de la comunicació en forma de codis i imatges, que han passat a supplantar l'estatut del real, o més aviat que han establert una relació de continuïtat inseparable amb el món real, fins a l'extrem de fer-se indistingible d'aquest. Vegeu BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1984.

3. SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Acte primer, escena 5a.

4. Vegeu DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995, pàg. 33.

5. JÜNGER, Ernst, *Radiaciones* Volum II, Barcelona: Tusquets, 1992, pàg. 489.

6. AUSTER, Paul, "Ciudad de cristal" (*Trilogía de Nueva York*). Barcelona: Anagrama, 1997.

7. DELEUZE, Gilles, "¿Qué es un dispositivo?", a AA.VV., *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1995, pàg. 155.

sant en dépliant et des couches ; prend note aussi du tour de la Tour par rapport à la géométrie cartésienne de l'ensemble, un tour étrange, un tour trop canonique ; pourquoi tourner 45 degrés ?, c'est presque comme ne pas tourner. Comment ne pas tourner, en tournant...

Mouvement et contre-mouvement, tourner et ne pas tourner, être ou ne pas être une tour.

Le *regard stéréoscopique* voit dans le visible sa modeste élévation sur l'Esplanade ; il ne voit pas une tour, mais il voit dans l'invisible son hauteur cachée ascendant depuis tout en bas, de la profondeur traversant le plan fracturé du sol ; il voit une tour ; une tour d'un monde souterrain.

Dedans règne la pénombre même s'il y a un angle transposé par la lumière. Quand je traverse les lignes pour entrer, une sensation de légèreté vient immédiatement à ma rencontre. Le poids du sol est resté au dehors, comme un choc à l'envers ; l'espace dur et calciné qui, sous le regard de l'Himalaya, gravite au-dehors, sur la Tour des Ombres, ici elle se recule laissant son lieu de bulle qui s'ouvre construisant cet espace intérieur, comme une boucle ou un pli qui, au moment d'entrer, se déploie et croit, poussant vers l'extérieur et vers le haut qui délimitent les lignes de sa périphérie.

Les lignes de ce projet décrivent ce que Deleuze écrit à propos des lignes d'un dispositif : « Il faut s'installer dans les ligne mêmes, qui ne se contentent pas de composer un dispositif, mais le traversent et le traînent, du nord au sud, de l'est à l'ouest et en diagonale. » ⁷ Ainsi, du nord au sud, de l'est à l'ouest et en diagonal, traversant et traînant l'espace, les lignes de tension de la Tour des Ombres se dirigent vers tous les destins, construisent toutes les trajectoires, parallèles, convergentes et divergentes ; elles vont partout, du plancher au toit du monde, vers le ciel et vers le centre de la terre ; elles se déploient et s'ouvrent dans le périmètre de l'édifice, lignes horizontales et verticales, lignes continues et discontinues, lignes déboîtées, out of joint, comme se déplie le temps ouvert quand les yeux d'Hamlet s'ouvrent. Machine à construire le temps, projet comme une décélération, dispositif de densification du présent, lignes ouvertes de la Tour des Ombres.

Juan Ramírez Guedes, architecte et professeur à l'E.T.S.A. de Las Palmas.

1. MANDELBROT, Benoît, *The fractal geometry of nature*. New York : M.H. Freeman 1986.

2. J'ai employé cette notion dans le sens de Baudrillard, comme ce corpus de simulacres principalement générés par le monde de la communication en forme de codes et d'images qui en sont venus à supplanter le statut du réel, ou mieux encore, qui ont établi une relation de continuité inséparable avec le monde réel jusqu'à un extrême les rendant indistinct de lui. Voir : BAUDRILLARD, J., *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981.

3. SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Acte premier, scène cinq.

4. Voir DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris : Editions Galilée, 1993.

5. JÜNGER, Ernst, *Strahlungen*, vol. II, Stuttgart : E. Klett, 1979.

6. AUSTER, Paul, *Cité de verre (Trilogie de New York)*, Arles : Actes Sud, 1994.

7. DELEUZE, Gilles, « ¿Qué es un dispositivo? » dans AA.VV., *Michel Foucault, filósofo*, Barcelone : Gedisa, 1995.