
CONSTELACIONES

CONSTELACIONES nº1, mayo 2013

Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo

Architecture magazine of CEU San Pablo University

Periodicidad anual

Annual periodicity

COMITÉ DE REDACCIÓN EDITORIAL COMMITTEE

Director **Director**

Juan García Millán

Director de Arte **Art Director**

Juan Roldán Martín

Jefa de Redacción **Editor in Chief**

Covadonga Lorenzo Cueva

Secretario de Redacción **Editorial Clerk**

Rodrigo Núñez Carrasco

Ayudante de Redacción **Assistant**

María Fernández Hernández

Vocales **Board Members**

Javier Domínguez. Escuela Superior de Enseñanzas Técnicas, Universidad CEU Cardenal Herrera, Valencia

Teresa Franchini. Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

Alejandro Gómez. Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

Aurora Herrera. Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

Mariano Molina. Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

Alberto Sanjurjo Álvarez. Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

CONSEJO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

Beatriz Colomina. School of Architecture, Princeton University, New Jersey

Carmen Díez Medina. Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza

María Antonia Frías Sargadoy. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra

Ángel González García. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid

Juan Miguel Hernández León. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona

Eduardo Leira. Ex director del Plan General de Ordenación Urbana, Madrid

Joaquín Medina Wamburg. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

Zaida Muxi. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona

José Joaquín Parra Bañón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla

Víctor Pérez Escolano. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla

Fernando Pérez Oyarzún. Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile

Judith Sheine. School of Architecture and Allied Arts, University of Oregon, Portland

Andrés Walliser. Global Design, New York University, Nueva York

ISSN 2340-177X

Depósito legal M-13872-2013

© de los textos, sus autores

© de las imágenes autorizadas

© Revista Constelaciones

© Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo

Universidad CEU San Pablo

Escuela Politécnica Superior

Urbanización Montepríncipe, s/n

Boadilla del Monte, 28668. Madrid (España)

constelaciones@eps.ceu.es

www.uspceu.es

Edición **Edition**

Fundación Universitaria San Pablo CEU

Madrid, España

Impresión **Printing**

VA Impresores

Impreso en España **Printed in Spain**

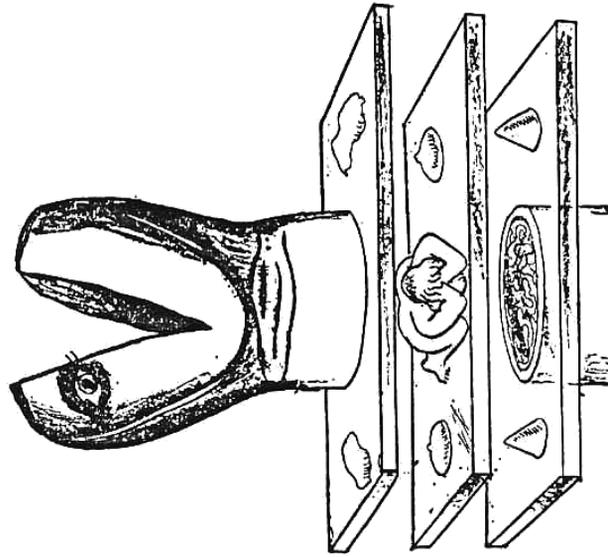
Distribución **Distribution**

CEU Ediciones

Queremos expresar nuestro agradecimiento a Luis Fernández-Galiano, Rafael Moneo y Juan Navarro Baldeweg por sus sabias y desinteresadas sugerencias. **We would like to express our sincere gratitude to Luis Fernández-Galiano, Rafael Moneo and Juan Navarro Baldeweg for their wise and selfless suggestions.**

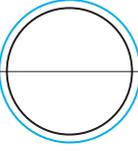
Los textos que componen Constelaciones se obtienen mediante convocatoria pública. Para que los trabajos recibidos entren en el proceso de selección de los artículos a publicar deben ser trabajos originales no publicados anteriormente, con una extensión recomendada de 3.000 palabras, título, resumen (un máximo de 150 palabras) y palabras clave (un mínimo de cuatro palabras), en español y en inglés. Tras haber cumplido estos requisitos (y los correspondientes incluidos en las normas editoriales de la revista, disponibles para consulta en formato digital desde el comienzo de la convocatoria), tiene lugar un proceso de revisión y evaluación de los artículos previa aceptación de los mismos para su publicación. Para acometer dicho proceso, y con el fin de asegurar la calidad de los contenidos, la Revista Constelaciones recurre a evaluadores externos a la institución editora y anónimos (cada artículo es evaluado por dos de ellos) encargados de someter a crítica los mismos. Todos los artículos de investigación publicados en esta revista han pasado por dicho proceso. La recepción de artículos se extendió hasta el 30 de Septiembre de 2012. **Texts included in Constelaciones are obtained by public announcement. Only original papers that have not been previously published will be included in the process of selection of articles. They should not exceed 3.000 words and should include a title, an abstract (no more than 150 words) and keywords (a minimum of four words), in Spanish and English. After having fulfilled these requirements (and those included in magazine editorial standards, available for consultation from the beginning of the Call for Papers), occurs a process of review and evaluation of articles upon acceptance of them for publication. To undertake this process, and in order to ensure the quality of the contents, Constelaciones turns to external and anonymous evaluators to the institution (each article is evaluated by two of them) responsible for the critic. All the articles published in this journal have undergone this process. The deadline for reception was extended until September 30, 2012.**

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio, sin la autorización previa y por escrito del equipo editorial. En este número se han utilizado algunas imágenes de las que no se ha podido identificar al propietario de los derechos. En estos casos hemos entendido que las imágenes son de libre uso. En caso de identificar alguna de estas imágenes como propia, por favor, póngase en contacto con la redacción de Constelaciones. Los criterios expuestos en los diversos artículos de la revista, son responsabilidad exclusiva de sus autores, y no reflejan necesariamente los que pueda tener el equipo editorial. El equipo editorial de la revista no se responsabiliza de devolver la información enviada a la redacción a no ser que se le solicite expresamente. **All rights reserved. This publication cannot be reproduced, in whole or in part, nor registered, transmitted or stored in any form or by any means, without the written permission of the Editorial team. In this issue some images were used without knowing the owner of the rights. In these cases, we have understood that the images are free of use. In case you identify any of these images as your own, please, contact with the Editorial staff of Constelaciones. The opinions expressed in this issue's articles are entirely the responsibility of their authors and are not necessarily shared by the editors of this journal. The publisher don't take responsibility for returning submitted material which is not expressly requested.**



16

Le Cadavre exquis: Yves Tanguy, Man Ray, Max Morise, Joan Miró
Editorial
Juan García Millán



17

23

Razones para viajar a Italia -parte 1- bajo el telefonino
Reasons to travel to Italy -Part one- under the telefonino
Peter Wilson

39

Monumento continuo
Superstudio



41

Disposición, performatividad y funcionalismo
Disposition, performativity and functionalism
Jacobo García Germán

49

J. Oteiza. Fotografía: Flodgzidz



49

Una conducta estructuralista en la obra de Jorge Oteiza
An structuralist behavior at Jorge Oteiza's work
Lucía Pérez Moreno

59

Retrato de Juan Muñoz
Texto: M^a Teresa Muñoz



61

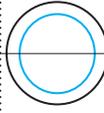
Arte o trampa
Art or trap
Carlos Asensio-Wandosell



Derivas de la ciudad, cartografías imposibles
Texto: Esther Pizarro, Fotografías: Marcus Schroll
Pensamientos alrededor de la obra de Esther Pizarro, cartografía
Carlos Martínez-Araráz

64

Residencia de los hermanos Collyer
Colección personal de objetos, Madelon Vriesendorp

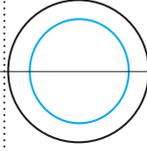


71

Walter Benjamin, una cartografía de la memoria
Walter Benjamin. A Cartography of Memory
Juan Arana Giralt

83

Jiru, Jiru: Tres abuelas columpiándose, Slovakia, 1966
Un día de campo, Jean Renoir, 1936
Prouvé, Jean: Balancín de cuatro plazas, 1941-42

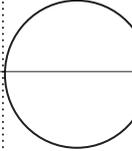


85

Elogio de lo in-útil [cuando lo inútil se vuelve necesario]
Praise of the use-less [when use-less becomes necessary]
Carlos Miguel Iglesias Sanz

101

Arabescos de los cotidianos
Arabesques Of The Everyday
Fernando Quesada



107

123	Emilio Tuñón, 1996. Fotografía: Justo Ruiz		
127	Quince años, quince museos Emilio Tuñón Cenotafio del Monumento a la Paz, Hiroshima, 1968 Fotografía: Bete Déeame	Kenzo Tange, monumentos de guerra y paz Kenzo Tange, War and Peace Memorials Mariano Molina Iniesta	129
143	Monumento continuo Superstudio. Texto: Lisa Yoneyama	Actualizaciones de la Ciudad Múltiple: Espacios de la Reserva Informal Multiple City Updates: Informal Space Reserve Ma Auxiliadora Galvez Pérez	145
149	<i>Convolved flesh</i> Marcos Cruz. Texto: Juan Roldán	Piel a dos caras Skin. Two Sided Ma José de Blas y Rubén Picado	163
176	Skatepark en Arganzuela Gráfica Futura. Fotografías: Boamistura	Itinerarios de la sombra Itineraries of shade Begoña López Rodríguez	189
196	Fotomontaje sobre Sin título, Rita Magalhaes 2007 Juan Roldán	¡No es un espejismo, es el oasis! It is not a mirage, but the oasis! Carolina González Vives	205
225	Kit House 2012 Vivo Arquitectura SMHouse Universidad CEU-Universidad Cardenal Herrera	Arquitectos de emergencia. Mapa histórico del siglo XX Emergency Architects. Historical map of the twentieth century Juan M. Ros-García	197
241	Covers Luis Úrculo, Texto: Louis Aragon	Referencias internacionales en el proyecto de la Casa en Ondarreta de Aizpúrua y Labayen International references in the project of House in Ondarreta by Aizpúrua and Labayen Alejandro Gómez	229
244	Libros		



Arabescos de lo cotidiano

Arabesques of the Everyday

Fernando Quesada

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia, Universidad de Alcalá de Henares

Palabras clave [Keywords](#)

arabescos, cotidiano, *eidos*, *telos*, autotélico [arabesques](#), [everyday](#), [eidos](#), [telos](#), [autotelic](#)

Resumen

Ante un par de términos en oposición caben más de las dos opciones consabidas de elegir un término o el contrario: elegir las dos, en un alarde de pluralismo inclusivo o no elegir ninguna, en un arranque de nihilismo excluyente. Sin embargo, ninguna de las cuatro posibilidades cuestiona, pese a la radicalidad que podría asignarse a cualquiera de ellas, el *status quo* implícito en el problema planteado. De ahí, que se intente aquí explorar otra posibilidad, que consiste en una nueva enunciación de la cuestión, porque en algunas ocasiones, por no decir en todas, las respuestas no están fuera de la pregunta, sino dentro de su propio enunciado.

Abstract

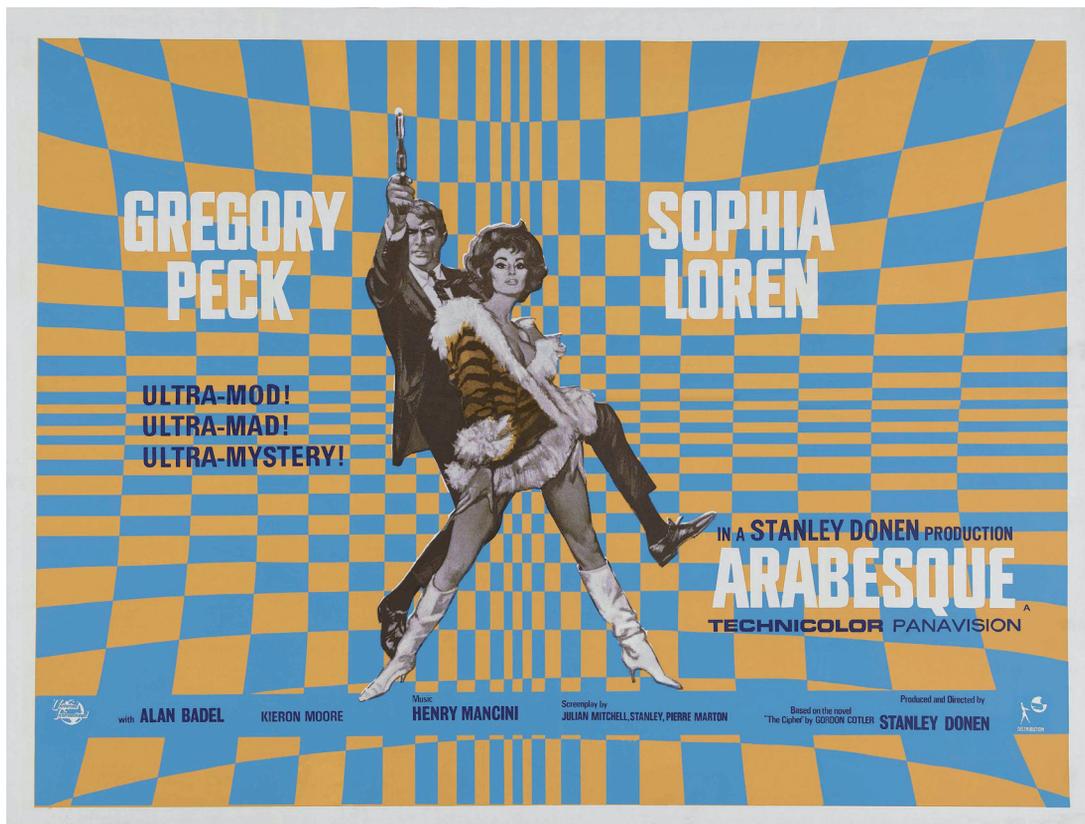
Before a couple of terms in opposition, there are more than the two well-known options of choosing one term or the opposite: choosing the two, in a display of inclusive pluralism or choosing none, in an assault of exclusive nihilism. However, none of the four possibilities questions, despite the radicalism that could be assigned to any of them, the *status quo* implicit in the problematic. Hence the attempt to explore another possibility here, namely the restatement of the question, because sometimes, if not all, the answers are not out of the question, but in its own statement.

Este trabajo es el resultado parcial de una investigación sobre el par juego/trabajo, que se inició en la Delft School of Design (DSD) de la TU Delft en 2009-2010 y que se ha presentado parcialmente en varias ocasiones y formatos: como conferencia performativa en el simposio *La Utilidad de lo Inútil*, comisariado por Isabel de Naverán e Idoia Zabaleta y celebrado en el Museo ARTIUM de Vitoria en mayo de 2010; en el DSD de la TU Delft de Holanda, en julio de 2010; en el Festival Internacional *Living-Room* de Madrid y Berlín, en diciembre de 2010, y como curso académico colaborativo entre la UAH y el CSA Tabacalera de Lavapiés, entre septiembre de 2010 y febrero de 2011. En diciembre de 2012 se presentaron los últimos resultados en *La Calderería*, en Valencia, en el marco de un proyecto de investigación del CSIC llamado *Juego y Comunidad*, liderado por el investigador Óscar Cornago.

Este escrito bien podría llamarse: '¿Por qué hacer lo que se hace?' ya que trata de las razones que nos impulsan a realizar acciones sin objetivo aparente, de los motivos por los que empleamos tiempo, energía, dedicación o incluso dinero en realizar actos sobre los que no podemos, no sabemos o no queremos definir su sentido último, ni siquiera su sentido aparente. Cuando pensamos en actos o acciones insignificantes para el desarrollo de nuestras vidas, entendidas como un proceso de maduración y de crecimiento (orgánico, emocional, intelectual), solemos pensar en acciones tales como poner la lavadora, pasear aunque lleguemos un poco tarde a una cita, mirar a las otras personas en el metro, con o sin disimulo, doblar la ropa después de que se haya secado la lavadora que hemos puesto, charlar un momento con el vecino en el portal de casa, aunque sepamos que llegamos un poco tarde a esa cita y acciones parecidas que sería infinito describir. Frente a este conjunto de situaciones y comportamientos podemos establecer sus contrarios respectivos, que serían: ponernos un día más la ropa sin lavar, tomar un taxi porque vamos mal de tiempo, mirar al infinito en el metro, guardar la ropa que no hemos lavado hoy mal doblada o sin doblar, o ignorar al vecino y apenas saludarle porque vamos con el tiempo justo.

De los dos conjuntos de situaciones o comportamientos podemos extraer recompensas y efectos tanto positivos como negativos, o bien de manera inmediata, mientras se hacen, o bien de manera no inmediata, en forma de consecuencia acarreada en una línea de pensamiento del tipo 'una cosa lleva a la otra'. Una vez hecha esta distinción podemos tomar una serie de decisiones en función de estas consideraciones, eligiendo entre un tipo de comportamiento u otro en función de la recompensa, expectativa, efecto o consecuencia que ese comportamiento nos va a reportar, y ésto lo hacemos optando por el largo plazo o el plazo cero, la inmediatez. Parece ser que en esta toma de decisiones estamos ante un caso de oxímoron, de opuestos que se anulan el uno al otro.

Si optamos por medir las consecuencias 'a plazo', por usar un término bancario, y decidimos poner la lavadora, es posible que perdamos el tiempo necesario para acudir paseando a la cita, y como queremos ser puntuales y quedar bien con nuestra cita, no saludaremos al vecino porque sabemos que es demasiado locuaz. Si queremos saludar al vecino tendremos o bien que tomar un taxi, o bien ponernos la ropa sin secar del todo, o mal doblada y lograremos quedar bien con nuestra cita por la puntualidad, pero seguiremos ofreciendo una mala impresión a nuestro vecino porque, aunque le saludaremos, observará que no vamos adecuadamente vestidos. Y además no daremos el paseo.

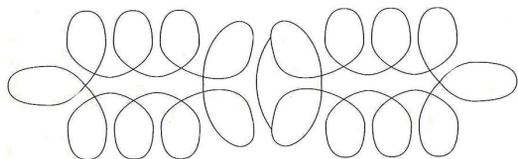


Arabesque (1966), película de Stanley Donen, títulos de crédito de Saul Bass. Los títulos de crédito, una obra de arte gráfico cinético excepcional, emplean formas arabesco en movimiento resonantes con la trama del film, en el que sus protagonistas, Sofia Loren y Gregory Peck, juegan dobles y hasta triples roles típicos de las tramas de espionaje, de modo que el grado de atención requerido para el seguimiento de la narración es muy alto y la energía perceptiva demandada al espectador es mucho más considerable que la habitual en el cine de género de consumo rápido, aunque finalmente sea en el propio placer del arabesco narrativo, y no en el desenlace del enredo de la historia, donde el espectador encuentra el placer y el deleite.

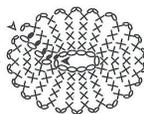
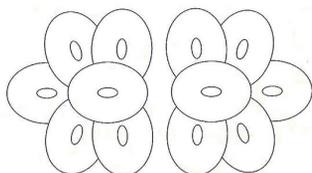
Este encadenamiento de acciones causales podría ser perfectamente una situación cotidiana, de la vida de cualquiera de nosotros, que no tiene ningún efecto en la vida de otras personas no vinculadas directamente a la situación, como lo están el vecino, la cita o el taxista, a no ser por el famoso efecto mariposa. Esas situaciones parecen estar hablando de lo que solemos llamar prácticas cotidianas, formas de acción sin objetivos de gran envergadura, que tienen la misión de que las cosas sigan siendo como eran antes dentro de lo previsto, que no suceda nada extraordinario, que no exista una transformación desde el exterior forzada por una acción o una serie de acciones pre-establecidas o diseñadas, es decir, bajo proyecto.

Sin embargo, estas mismas situaciones cotidianas pueden acometerse desde un punto de vista que no es el suyo propio. Podemos arrancar a las prácticas cotidianas de su lugar habitual, que es la vida diaria, para situarlas en un contexto artístico en sentido amplio, y espacial en un sentido más concreto. En otros términos más drásticos: se puede investigar sobre las posibilidades de hacer arte en el espacio a través de prácticas que no son artísticas por sí mismas. Pero habrá que desentrañar sus consecuencias.

3-



4-



Patrones de ganchillo, anónimo. En el ganchillo hay una figura fascinante llamada el ‘anillo mágico’. Es una forma de comenzar una pieza de *crochet* o ganchillo circular. Se hacen los puntos alrededor de un anillo ajustable y luego se aprieta el anillo. La ventaja del ‘anillo mágico’ es que, al contrario que en el anillo normal (cadena de 2 puntos, X puntos bajos en el segundo punto de la cadena contando desde la aguja), no hay agujero en el centro en la vuelta inicial. Entre un ‘anillo mágico’ y uno normal, la diferencia por tanto es casi invisible, pero fundamental: el agujero central, indeseable tanto estética como mecánicamente lo es, puesto que además de no ser jamás perfectamente circular, sino oblongo e imperfecto, es un lugar de posible autodestrucción de la labor por una agente exterior si se engancha. La evolución del anillo normal al ‘anillo mágico’ ocupó a varias generaciones de tejedoras obsesivamente implicadas para poder culminarse.

Un arabesco es, según el diccionario un “adorno pintado o labrado, compuesto de figuras vegetales y geométricas entrelazadas, utilizado en las construcciones árabes”. En principio, el arabesco es un puro adorno y como tal, es algo superfluo desde el punto de vista de la rentabilidad o de modo más concreto, de la eficiencia del propio objeto que adorna. El adorno arabesco posee muchas de las características de las situaciones cotidianas descritas, sobre todo emplea la repetición del motivo y el entrelazamiento, y su única misión, su objetivo, es el deleite visual que proporciona mirar algo que implica mucho esfuerzo, paciencia y dedicación, pero que no sirve a un objetivo de la vida, por decirlo así, sino a la satisfacción efímera de una sensación de bienestar o placer. El adorno arabesco no confiere ni siquiera un significado concreto a lo que adorna, como la pared de un palacio, que tiene

su propio significado como elemento arquitectónico y artístico, esté decorada con arabescos o no lo esté. En resumen, el arabesco así definido no es un elemento de estructuración o de otorgación de sentido o de significado. E incluso fuera de la esfera de lo funcional, y dentro del universo del arte puro, el arabesco ni siquiera posee una función artística mayor, como es la otorgación de sentido a una construcción plástica. Es completamente inútil.

Sin embargo, el arabesco no es algo tan simple, en la jerga del ballet el arabesco es algo bien distinto, algo que, lejos de ser un simple adorno, sí que impone un significado y una sustancia al objeto sobre el que se superpone, que en este caso es el cuerpo humano tomado como objeto estético y como vehículo de comunicación. De hecho, el cuerpo tiene su propio sentido y su propio significado más allá del ballet o de cualquier otra forma artística que lo emplee como agente. Ese significado propio le es destituido para poder inscribirle, en el arabesco del ballet, otro sentido bien distinto, que en principio no le es propio en absoluto. En este proceso del arabesco sí se produce una transferencia de significado y de sentido al cuerpo.

Según una enciclopedia de danza, el arabesco es la “posición básica de ballet, que toma el nombre de una forma de ornamento moro. Posición sobre una pierna, mientras la otra, que se encuentra elevada, se estira por detrás. La pierna de base puede estar estirada o en *demi plié*. La Escuela Italiana reconoce cinco posiciones, la Rusa, cuatro y la Francesa, dos. Los arabes



Let forever Be, Michel Gondry, video para una canción de The Chemical Brothers (1999). En este trabajo audiovisual, como en toda su producción videográfica, Gondry hace alarde de técnicas escenográficas clásicas, en concreto de la anamorfosis, para generar resultados visuales similares a los digitales. La técnica suele ser siempre la misma. Primero vemos el efecto impecablemente construido, e inmediatamente después se nos muestra la tramoya que lo hace posible, desvelando la ilusión óptica que siempre es generada, mediante arabescos materiales por acumulación de elementos similares y con un notable sentido del humor y de la autocrítica a la cultura audiovisual de masas. Además de ser una parodia evidente del musical de Berkeley y un comentario político al desvelamiento crítico del capitalismo como espectáculo (con una tramoya que hace visible), Gondry apela al trabajo premoderno, artesanal y desmesurado para la producción de efectos (y por todo ello, absolutamente inútil frente a la evidente ventaja que ofrece el diseño digital).



Arabesques. The Grammar of Ornament, Owen Jones (1856). Este libro fue un *best-seller* que ofrecía al público de habla inglesa, aunque no solo debido a su enorme circulación; la primera ocasión en que ciertos descubrimientos arqueológicos hasta entonces limitados a los reducidos círculos de especialistas se abrían a una audiencia de masas. Sus principales compradores e imitadores, sin embargo, no fueron ni arqueólogos, ni historiadores ni arquitectos, sino una nueva comunidad industrial, la de los diseñadores gráficos y textiles. Esta operación casi benjaminiana, prácticamente contemporánea del Crystal Palace de Paxton de 1851, lleva al arabesco de la elitista arqueología a la tapicería popular gracias a la reproducción mecánica.

cos generalmente son utilizados para concluir una secuencia de pasos, en los movimientos lentos del adagio y los movimientos enérgicos del allegro”. Leyendo las definiciones de arabesco y observando la imagen de un ballet mecánico robotizado, se puede llegar a una serie de conclusiones. Pueden resumirse en que el arabesco aplicado al cuerpo en movimiento supone una inyección de forma en lo informe.

En el caso del arabesco como decoración de superficie, se trata de generar una forma fijada y reconocible para lo natural; en concreto, las formas vegetales en los arabescos murales árabes. Históricamente se ha supuesto que lo natural escapa a la idea de forma, o que se formaliza de modo que nuestros sentidos no siempre pueden percibir como un orden formal que podemos describir, narrar o repetir. Esta operación lleva inmediatamente a que lo que en principio no tenía forma, la naturaleza, acabe teniéndola, haciendo que la naturaleza, y esto es lo fundamental, se pueda reproducir mediante la forma. Esta es la clave: generar un lenguaje que favorezca la reproducción, que haga repetibles los fenómenos que son siempre diferentes. En el caso del arabesco del ballet, se trata de codificar las posturas del cuerpo, de inscribir el lenguaje en el movimiento corporal, de semiotizar el cuerpo en movimiento. Por su parte, la escultura de bulto redondo se había ya ocupado en los siglos precedentes a la aparición del ballet de semiotizar el cuerpo estático. Este tipo de arabesco realiza la misma operación que el arabesco decorativo opera en la naturaleza, conduce a la reproducción, hace que tal reproductibilidad sea posible a través de –por ejemplo– la repetición, y esto lleva inevitablemente a que acabe convirtiéndose en una disciplina.

Sumado a todo esto, el arabesco puede llegar a convertirse en un instrumento de formalización y otorgamiento de sentido, incluso a nivel geopolítico. Valga un ejemplo, una nación como Inglaterra, ¿es una idea o es una forma concreta y material? Inglaterra es un buen ejemplo, porque al ser una isla sus fronteras físicas coinciden con el límite de su territorio. Considerando que la nación no es una forma, sino una idea informe, es decir en sentido identitario, más que como una geografía de límites, se plantea un escenario de ausencia de forma, que incluiría fenómenos tales como la migración y la colonización en la forma-nación, y eso implica cierto peligro respecto a los dispositivos de control que la idea de nación conlleva.

Retomando la idea de arabesco inicial, la de la lavadora, el taxi y la cita, surge en paralelo la idea de lo cotidiano, que nos permite una primera aproximación a su definición. Lo cotidiano es un término que alude a lo que sucede a diario de manera repetitiva, aunque no estrictamente, sí mayormente repetitiva, que guarda una cierta relación con lo que solemos llamar los ritmos naturales o los ciclos vitales, teniendo como base primaria la sucesión de horas, días, estaciones del año, y que en principio podríamos asociar con un modo de acontecimiento estéril o al menos no productivo en sentido estricto. Al proponer el oxímoron de la relación de opuestos entre el arabesco y lo cotidiano se realiza una operación muy simple de subrayado del tema: el oxímoron de la forma de lo informe, o en otros términos distintos pero relacionados, la utilidad de lo inútil. Al proponerse así, se concluye que la intención es que no haya ninguna motivación externa para elegir lo que se propone, más allá de la propia enunciación del problema, de modo que este escrito tenga un contenido que provenga de su propio título y no esté moldeado desde fuera bajo proyecto alguno. Se trata de construir un discurso que no tenga un objetivo exterior a sí mismo, sino puramente intrínseco, interior o automotivador. Inevitablemente la propuesta con

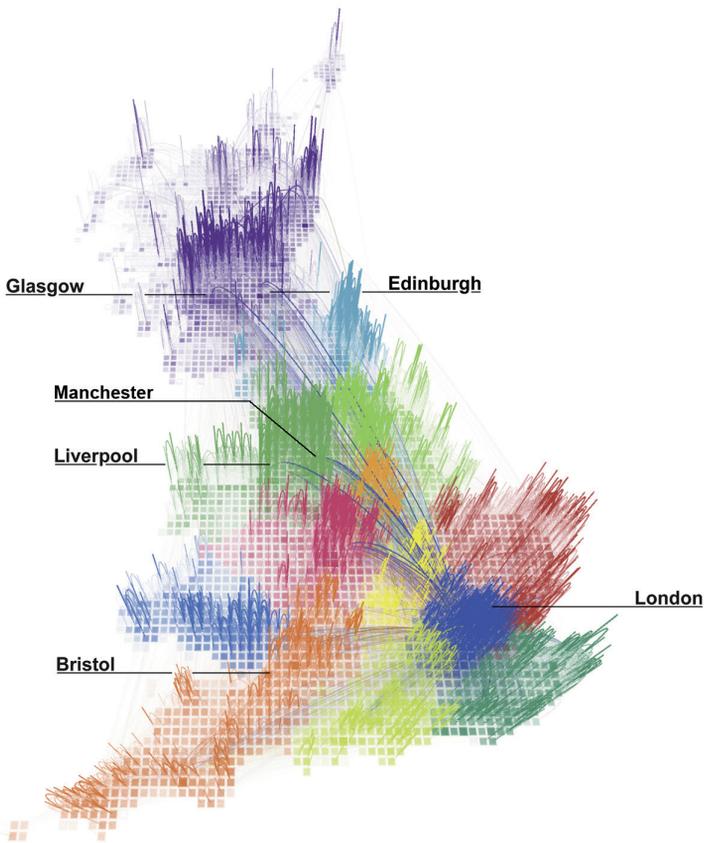


Man on Wire, película de James Marsh (2008), sobre el paseo que el funambulista Philippe Petit realizó en 1974 sobre un cable instalado entre las dos torres gemelas de Nueva York. Los movimientos corporales de Petit al realizar su paseo, ilegalmente y sin licencia de ningún tipo, sin convocatoria pública y sin componente espectacular alguna, son arabescos automáticos, una pura coreografía de un actor involucrado en una actividad autotélica plena, un arabesco profundo que, sin embargo, se convierte en espectáculo inmediatamente cuando se hace objeto de observación. El actor fue súbitamente detenido por la policía, al tiempo que aclamado como personaje público de enorme notoriedad. El arabesco profundo es arrojado repentinamente a lo cotidiano al tener el máximo grado de visibilidad: literalmente, en el punto más alto del mundo en la fecha.

siste en poner en funcionamiento, con todos estos ingredientes, una máquina absurda que se retroalimenta y que no sirve para nada claramente.

Volviendo ahora, después de estas breves notas con ideas, información, imágenes y terminología, a la definición de lo cotidiano como lo que sucede a diario, de manera regular, repetitiva y aparentemente no teleológica, sin un objetivo finalista, sin un *telos*, se percibirá inmediatamente que esto último, que lo cotidiano no tiene objetivo finalista, es o puede considerarse falso. También resultará de esta rigurosa lógica discursiva que realmente, la dinámica de lo cotidiano y sus prácticas asociadas, como la repetición, la descripción y la narración, son herramientas básicas de producción en un sentido amplio. En primer lugar, y más evidente en un sentido económico, y en segundo lugar, son herramientas de producción de significado en términos vitales o generales, pero no necesariamente simbólicos.

El acontecer de los días, el paso de las estaciones y el ritmo natural, no son fenómenos que conducen a una estabilidad energética, no conducen a que las condiciones del final sean idénticas a las del principio, al equilibrio y la quietud, sino más bien son fenómenos que conducen forzosamente a la transformación, sea acumulativa o entrópica, hacia la riqueza o el caos, e implican una producción y un consumo de energía que, lejos de mantener el mundo tal y como es, aseguran su estado de transformación permanente, el devenir. Las prácticas de lo cotidiano no son, por tanto, prácticas estériles, son precisamente la base de cualquier forma de crecimiento y transformación, son el núcleo



Borderline Drawing UK Regions, Senseable Lab, MIT, Massachusetts, USA (2010). En su *statement* de presentación del proyecto, sus autores preguntan: “¿Respetan las fronteras regionales definidas por los gobiernos los modelos, más naturales, en que se comunican sus habitantes?” Mediante el análisis exhaustivo y el mapeo del uso de móviles entre las regiones del Reino Unido, se llega a cartografías geopolíticas diversas de las establecidas por las fronteras gubernamentales, en este caso las regionales, en los conocidos condados ingleses. El arabesco invisible, pero sensible, de la comunicación inalámbrica, describe así la nación como forma-límite, con lo que adquiere una enorme capacidad para el ejercicio y distribución del poder en el espacio. Bastaría con incluir en este arabesco las líneas de teléfonos no registrados, públicos o criminales (es decir ciertas cotidianidades no contempladas), para emborronar la figura hasta hacerla irreconocible, simplemente incorporando los emigrantes, los delincuentes, los terroristas o los incomunicados.

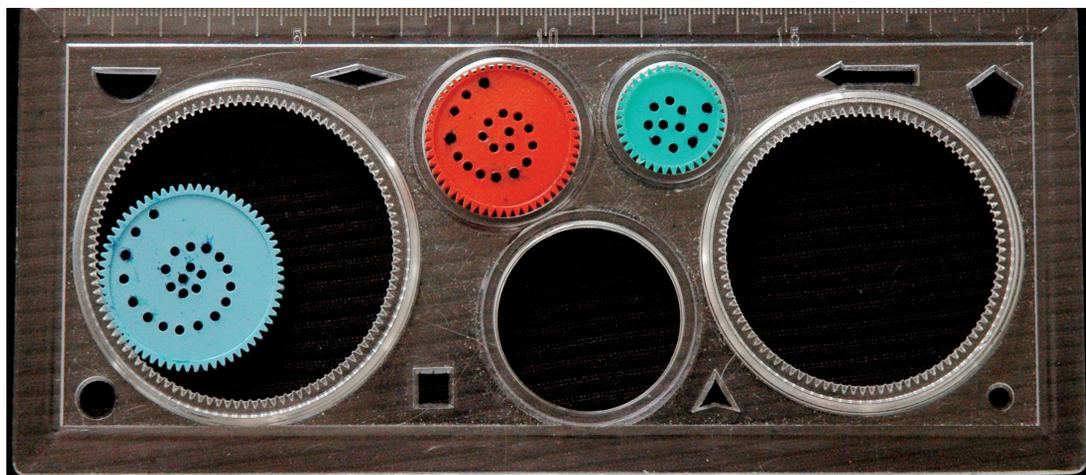
duro de la economía acumulativa y son inherentes al ser humano, porque están derivadas literalmente del comportamiento de la naturaleza, que puede así identificarse como una especie de máquina económica simple que, en cuanto tal, produce bolsas de riqueza y pobreza, bosques y desiertos, flujos energéticos variables, catástrofes y crisis o momentos de exhuberancia y euforia o calma.

Lo cotidiano, como conjunto de prácticas es, al contrario de lo dicho al inicio, la base de la economía, de la existencia económica del hombre en la naturaleza. Nada más lejos de la inutilidad o la esterilidad. En todo caso, habría que asignar inutilidad o esterilidad, o un carácter de no productividad al arabesco, que sí implica un gasto o un consumo alto en relación con lo que produce. Pero como vimos, el arabesco originario, que es pura decoración sin más, aquel que realmente no aportaba nada a la constitución de sentido del objeto que decoraba, se convierte en un instrumento de for

malización, de ahí en código y en el final de ese proceso, en una disciplina. Después de esta primera deriva, que intenta conducir a emborronar la distinción inicial entre el arabesco y lo cotidiano, reconsideremos todo desde el principio, repitamos el discurso desde el arranque. Se ha pasado de considerar lo cotidiano como el paradigma de la esterilidad, a entenderlo como el motor fundamental del cambio, de la transformación, e incluso de la economía acumulativa, porque sólo se acumula riqueza repitiendo gestos, sea riqueza material o riqueza simbólica.

Esta operación discursiva de deriva de significados de dos términos opuestos es un ejemplo práctico de arabesco, una especie de pasatiempo, de juego o de puesta en funcionamiento de un mecanismo o dispositivo que produce, o intenta producir forma en algo que no la tiene. El excurso realizado sería el arabesco de un discurso, que en realidad no quiere ponerse sobre la mesa, y que sería su forma cotidiana, opuesta al excurso-arabesco como dispositivo. Mediante esta maniobra, lo cotidiano aparece como un conjunto de prácticas teleológicas, que poseen un determinado *telos*, una razón o causa última para su existencia, que tienen además un sentido económico, de crecimiento, de avance, de progreso, mientras que el arabesco es una práctica eidética, una puesta en marcha del *eidos*, una práctica dirigida al crecimiento inmaterial, al incremento de conocimiento, algo que consume energía pero que no la produce, hasta que es devuelto al ámbito de las prácticas cotidianas y a su *telos* productivo. En griego, la palabra *eidos* significaba forma, con lo que el arabesco se asociaría a la forma, y la forma se asocia, en origen, al conocimiento puro.

El escritor belga de finales del siglo XIX Maurice Maeterlinck, autor de una publicación sobre la vida de las abejas y de algunas obras de tea-



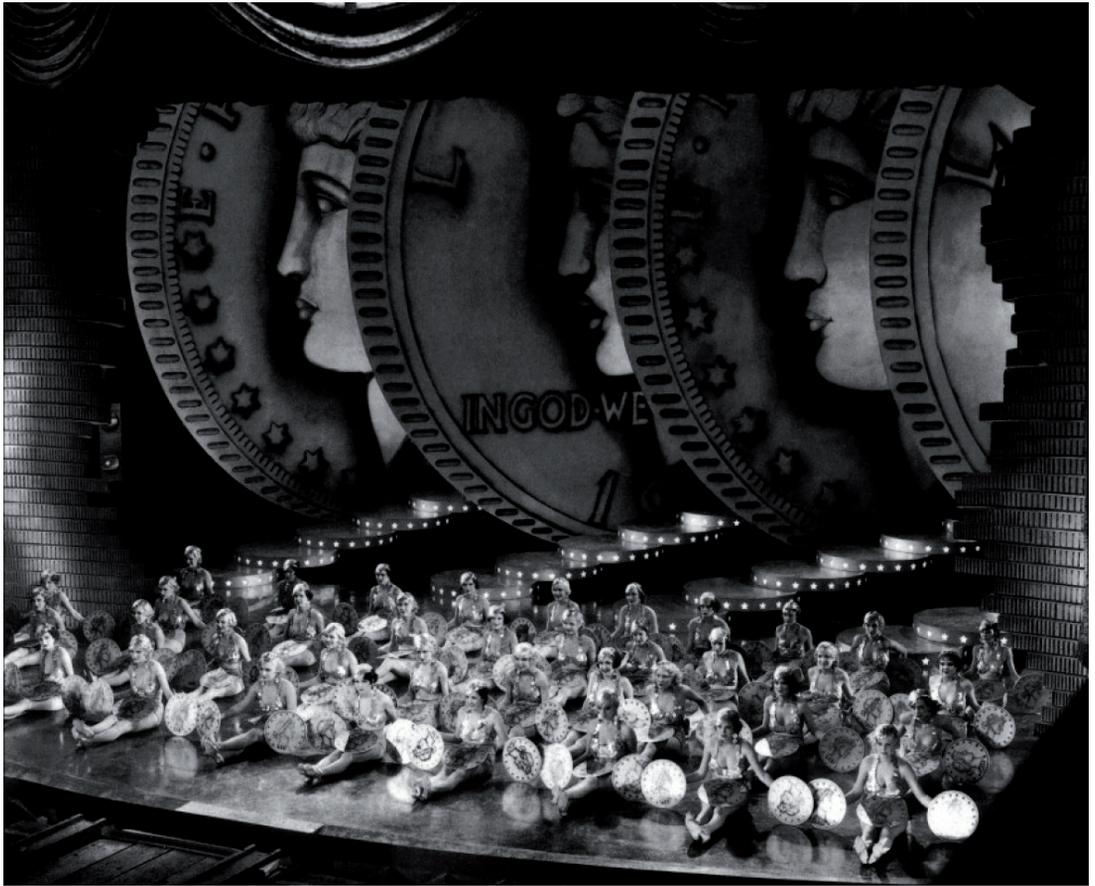
Spirograph. Juego de mesa, Denis Fisher (1965). Aunque comercializado por un ingeniero británico a mediados de los años sesenta, los juegos de arabescos para niños se remontan a 1908, con la llamada *The Marvelous Wondergraph*. El enorme y mundial éxito comercial de este producto, que tiene su origen en el mundo de las matemáticas y la ingeniería, sigue siendo absolutamente irracional hoy en día, puesto que su práctica, que suele ser obsesiva pero jamás competitiva, absorbente pero nunca excluyente de otras, no conduce en absoluto, ni a un conocimiento de base matemática cualquiera, ni mucho menos, a una posible aplicación al universo constructivo de la ingeniería. Por decirlo de otro modo, no conduce a ningún tipo de incremento intelectual ni de facultad física alguna en el niño.

tro y poesía, escribió en 1896 un libro llamado *El Tesoro de los Humildes*, que contenía un capítulo llamado ‘La Tragedia de lo Cotidiano’. En este capítulo escribió: “Existe un sentimiento trágico cotidiano, que es mucho más vivo que el trágico de la gran aventura. [...] no se trata de un momento excepcionalmente violento de la vida, sino de la vida misma”. Maeterlinck nos ofrece una figura metafórica para hablar de la pérdida del sentido trágico, del declive de la forma, y nos pide que consideremos el espacio del papel, el espacio del texto, como una escena teatral. Ese sentimiento trágico cotidiano es, para Maeterlinck, la comedia, que establece lo que podemos llamar un diálogo recto entre las líneas que componen el texto de una pieza escénica.

En esta metáfora del texto, la tragedia se situaría, por contraste, en los espacios en blanco que encontramos entre las líneas del texto, de modo que la tragedia se ubica en las palabras innecesarias. Innecesarias, porque escapan a la cadena causal de comprensión que caracteriza a la comedia. Esa cadena causal, la relación causa-efecto propia del discurso y contraria a la deriva del sentido característica del excurso, sería más propia de la comedia que de la tragedia, o dicho en otras palabras, sería más propia del ámbito de lo cotidiano que del arabesco. Con estos acontecimientos, se establecieron ciertos intereses por lo cotidiano teatral y por sus protocolos, que implicaron varias cosas, sobre todo en lo relativo al espacio y al tiempo: en primer lugar el espacio teatral moderno se hizo espacio prácticamente doméstico, se tendió a una escena social que sucedía en un espacio lo más real posible, o al menos alejado de los espacios míticos del pasado o del futuro, un espacio que solía ser espacio interior; en segundo lugar el tiempo se empezó a acercar al tiempo vivido, como en la vida real, en la que por ejemplo los silencios cobran la misma importancia que los sonidos, o que las palabras; o sea, el silencio elocuente. A grandes rasgos, y por supuesto a riesgo de simplificar, con esta operación se abría la puerta a lo cotidiano en la escena moderna.

Esta segunda deriva hacia el Simbolismo de Maeterlinck tiene sus consecuencias propias. La introducción de los valores de lo cotidiano en el arte, en este caso el arte de la escena fue, por descontado, un síntoma de descontento, de crisis y de derrota hasta cierto punto. La tragedia de lo cotidiano –la comedia moderna– ocupa el lugar de la tragedia, precisamente porque es la forma más propicia para retratar la crisis. Supone la mejor de las formas de autorretrato. Hace visible, precisamente, que lo cotidiano y sus prácticas de repetición, descripción y narración son aliadas de la producción, son prácticas teleológicas y económicas por encima de cualquier otro aspecto, porque en los albores del siglo xx estaba ya suficientemente claro que la vinculación con cualquier otro *telos* que no fuera el de la producción y la acumulación de bienes, o con el *telos* de la sexualidad y la libido, no existe y que, caso de existir, ha dejado de cobrar sentido como *telos* y se convierte en *eidós*, en forma, en arabesco.

Con esto pretende establecerse lo que podemos llamar el carácter o la condición travesti de lo cotidiano, y cómo, a partir de un cierto momento que no es posible determinar históricamente como una frontera bien marcada, sino como una transformación progresiva que solemos llamar modernidad, el travesti cotidiano se convierte en arabesco, en forma. A esto ayudaron, sobre todo, las prácticas de vanguardia, tanto el propio Simbolismo y otros movimientos cronológicamente paralelos, como las vanguardias históricas. Hasta llegar a un conciencizado Bruce Nauman, dando vueltas incesantes a un cuadrado ubicado en el suelo de su estudio, en una exacerbación del arabesco de lo cotidiano.



We're in the Money, film de Busby Berkeley (1933). Uno de los muchos filmes con coreografías sincronizadas de Busby Berkeley, un autor sagazmente comentado en *Das Ornament der Masse* (1927), por Siegfried Kracauer, comparando estas coreografías ornamentales con el funcionamiento mecánico-acumulativo del capitalismo. Con este filme, Berkeley le da la razón a Kracauer abiertamente seis años más tarde. La letra de la canción principal dice así: "We're in the money, we're in the money; We've got a lot of what it takes to get along! We're in the money, that sky is sunny, Old Man Depression you are through, you done us wrong. We never see a headline about breadlines today. And when we see the landlord, we can look that guy right in the eye. We're in the money, come on, my honey, Let's lend it, spend it, send it rolling along!"

El arabesco, como un cotidiano travesti o transformado, es algo parecido a la conversión en arte elevado del punto de cruz, es una confirmación de su condición de utilidad, porque sin excepción es devuelto a la esfera de lo cotidiano, aunque se le aparte de ella momentáneamente para poder convertirse en tal arabesco. Pone en valor la labor de repetición inherente al punto de cruz o el dibujo obsesivo, le confiere un *telos*, que evidentemente va mucho más allá que el de conseguir una cierta satisfacción en la terminación del dibujo. Produce una operación similar a la tragedia de lo cotidiano que proponía Maeterlinck, porque al darle un *telos* al arabesco, que es a priori forma sin sentido, se convierte la comedia, que es sentido sin forma artística, en tragedia. Es así como lo cotidiano, convertido en arabesco, se hace crítico de manera potencial, y es por eso por lo que ha despertado tanto interés en algunos momentos históricos, incluido el nuestro, porque ofrece posibilidades subversivas.

Respecto al tema de lo cotidiano travesti, podemos considerarlo desde otro punto de vista. En lugar de pensar que uno de los términos que nos ocupa ha absorbido al otro, el arabesco a lo cotidiano, podemos pensar que mantienen cierta identidad pero que su relación no es dialéctica o de términos en contradicción esperando una síntesis, sino de otro tipo. Puede proponerse que exista un tercer elemento terminológico, que es tanto arabesco como cotidiano, pero a la vez ninguno de los dos en estado puro, sino un término –podríamos llamarlo relacional– entre ambos. Se trata de un término que, al no ser ni teleológico ni eidético, ni *eidós* ni *telos*, sólo puede ser una especie de mutante hermafrodita, que podemos llamar autotélico. Una práctica autotélica lo es, cuando requiere por parte de su actor un consumo de energía formal y extensivo, mientras que proporciona pocas o ninguna recompensa externa. Estas prácticas son modelos de acción que maximizan las recompensas inmediatas e intrínsecas a quien las ejecuta, y que se retroalimentan como en un mecanismo homeostático.

Para ayudar a definir la práctica autotélica, quizás sea útil describir lo que no es. Lo autotélico no es aburrido y no provoca ansiedad. La actividad autotélica es la completa absorción del actor en la actividad misma, sin provocar esos efectos de aburrimiento o de ansiedad, tal y como la ha descrito su mejor analista, Mihaly Csikszentmihalyi, un teórico liberal del trabajo al servicio del gobierno de los Estados Unidos, que en 1972 la llamó estado de flujo. Debemos partir de la puesta en duda de todas las teorías que ligan la satisfacción, al cumplimiento del deseo, es decir de las posturas teleológicas. Se reducen básicamente a dos: la postura marxista, ligada a la economía, y la postura psicoanalítica, ligada al deseo libidinal; las dos grandes tradiciones filosóficas de la modernidad. Según la hipótesis de lo autotélico, ni la competitividad ni la libido pueden explicar que realizar ciertas actividades, como jugar por ejemplo, produzcan placer y satisfacción, porque en realidad no hay un objeto o un deseo externo a la propia práctica. Por eso, al inicio de este discurso-excurso se ha producido el desfase que nos ha permitido realizar este itinerario, porque se parte inicialmente de una lectura económica y libidinal del asunto, de modo más o menos virginal.

Lo cotidiano se diferenciaría de lo autotélico, porque lo cotidiano siempre tiene, aunque casi nunca lo parece, una componente de recompensa o de estímulo extrínseco y por tanto, funciona de modo blando en el régimen disciplinario del bastón y la zanahoria, el bastón como estímulo y la zanahoria como recompensa, donde puede recordarse la escena inicial de la lavadora, el taxi y el vecino. Por el contrario, en la práctica autotélica del arabesco profundo, diferente al arabesco hasta ahora descrito, no hay ninguna componente de recompensa extrínseca. En la práctica profunda del arabesco, una acción sigue a otra acción según una lógica interna, que parece no necesitar de una intervención consciente del actor. El actor la siente como un tránsito unitario de un momento al siguiente, en el que mantiene el control de sus acciones y en el que hay muy poca distinción entre el yo y el ambiente, entre estímulo y respuesta, o entre pasado, presente y futuro.

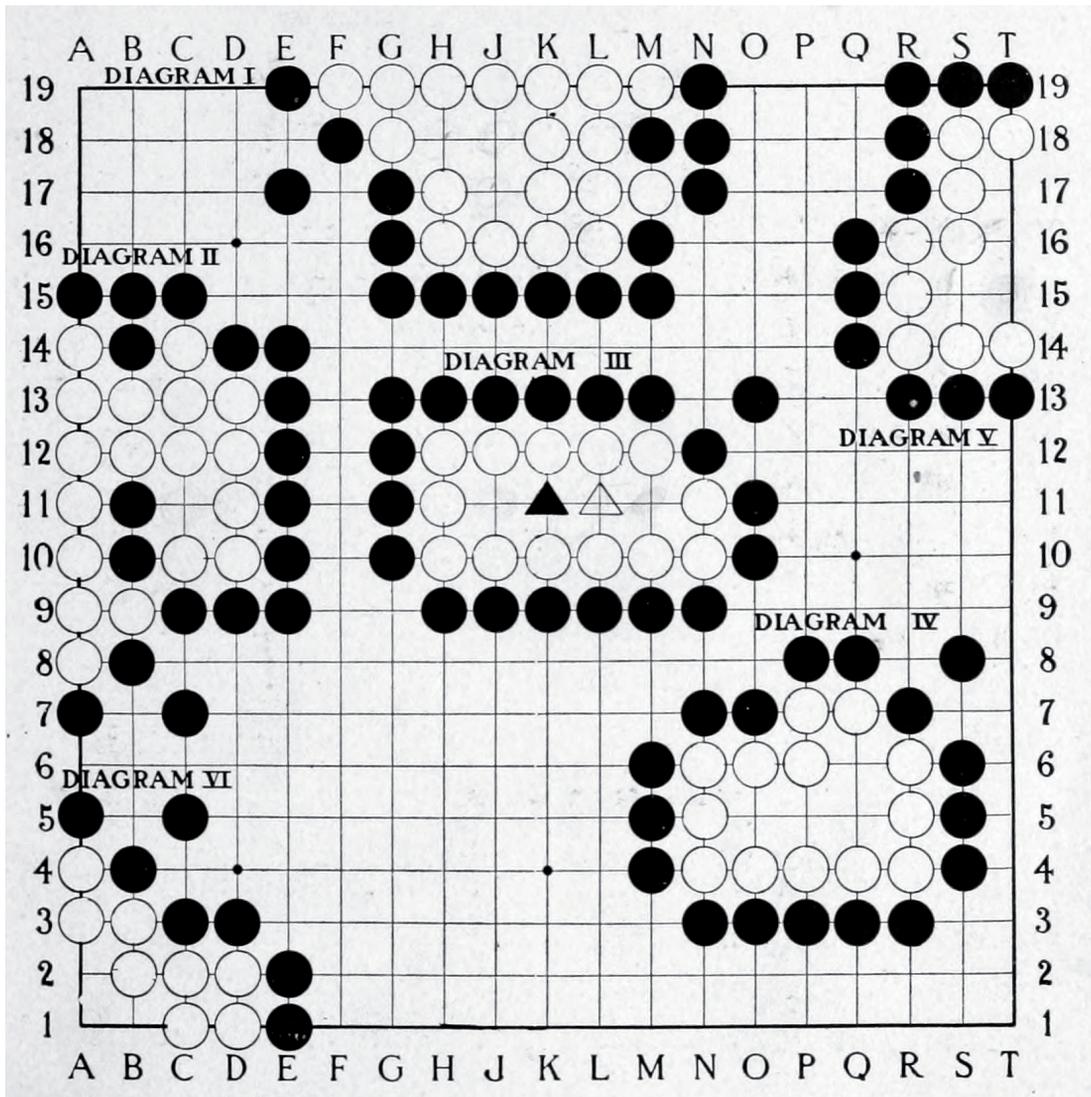
El estado mental de estas prácticas puede descomponerse en una serie de despertares corporales, que no son ni estados puramente intelectuales, ni simplemente psíquicos, ni meramente fisiológicos. Se trata de los cinco despertares corporales que se resumen a continuación. En primer lugar, la fusión de acción y conciencia. La persona no tiene una percepción dualista, o sea del tipo cuerpo-mente; uno es consciente de sus acciones

pero no de la misma conciencia. No se puede reflexionar sobre el estado mental que nos lleva a este estado una vez que se alcanza, porque si esto se intenta hacer, la atención se divide y se pierde el estado. En segundo lugar, concentración de la atención en un campo muy limitado de estímulos. Se evitan los estímulos extrínsecos, la conciencia se estrecha, se potencia el presente y se pierde toda noción de pasado o de futuro, la memoria se acorta y los sentidos se amplían, por eso se produce una sensación de ensanchamiento. Pero a la vez, se produce el despertar tercero: la pérdida del ego; uno se olvida de sí mismo, se pierde la trascendencia de la individualidad. El ego es una construcción intelectual, un intermediario entre la propia subjetividad y el mundo exterior. En el arabesco profundo desaparece, porque no hay mundo exterior. Pero esto no supone que se olvide la realidad, sino todo lo contrario, aparece una conciencia de lo real enorme, sobre todo del entorno físico inmediato y de los procesos internos a un nivel físico, psicológico o ambos a la vez. En cuarto lugar, la posesión inconsciente de control sobre la situación; no hay un control activo, sino una forma de control automático que se genera gracias a la ausencia de preocupación o de miedo a perder ese mismo control; se trata de una forma de control inherente, de una forma de seguridad máxima. Y finalmente, provoca el deseo de acción y proporciona un *feedback* claro e inmediato.

Al estrechar el foco, la realidad aparece como una construcción sencilla que somos capaces de comprender momentáneamente, pero se trata de una construcción inducida por este estado, por eso tiene una gran capacidad crítica, o de clarividencia, podría decirse. Una perfecta ilustración de este estado es la que proporciona la escalada, tal y como la describe un escalador: “La mística de la escalada en roca es la escalada; llegas a la cumbre de una roca contento de que se ha acabado, pero en realidad deseas que dure para siempre. La justificación de la escalada es escalar, como la de la poesía es escribir; no conquistas nada excepto cosas en ti mismo. [...] El acto de escribir justifica la poesía. La escalada es igual: reconocer que eres un flujo. El cometido es seguir en ese estado, no buscar una cima o una utopía sino mantenerte. No es un movimiento ascendente, sino continuo; te mueves hacia arriba para mantener el movimiento. No hay otra posible razón para escalar que la propia escalada, es una auto-comunicación”.

La naturaleza procesual pura de la escalada, la alternancia constante entre equilibrio y movimiento, homeostasis y cambio de posición a posición, se observa en otro testimonio de un escalador: “Escalar es auto-catalizador [...] los movimientos [...] se crean el uno al otro. El movimiento que estás planeando hacer es también la génesis del que vas a hacer a continuación después de hacer ese inicial. Es una relación indefinida, una especie de empalme cristalino”. Esta cadena procesual, que consiste en movimiento-equilibrio-percepción-decisión-movimiento-equilibrio, etc. forma la dinámica interna de la escalada, y la describe como un proceso propiamente dicho y además como un resultado visible, es decir como arabesco o forma de tipo visual para un posible espectador, que contempla una coreografía automática, generada por una mezcla equilibrada de impulsos y por las reacciones ante los obstáculos o circunstancias que aparecen de modo orgánico en el recorrido que realiza el cuerpo por la pared vertical.

El observador lo puede entender, en parte, como una banda de fotogramas cinematográficos, en la que cada fotograma es una loncha de acciones sincrónicas: equilibrio, decisión, movimiento, etc. El paso entre fotogramas, entre acciones, depende de muchos factores, como por ejemplo la dificultad



Go, esquemas de estrategias, sin fecha, anónimo. El Go es un juego de mesa de origen chino, con más de 2.500 años de antigüedad, basado en estrategias de ocupación territorial del espacio, que se juega en competición entre dos rivales. Ante un tablero mallaado, en una cuadrícula de 19 x 19 líneas, el primer jugador coloca una ficha (blanca) en una intersección, mientras que el rival responde con otra (negra) en otra intersección. El objetivo del juego es conquistar porciones de territorio mediante el acorralamiento del rival, rodeando grupos de fichas en una cadena límite que, una vez cerrada, libera el espacio central para el jugador que ha encerrado al rival formando islas de propiedad no ocupables por el contrario. La estrategia produce arabescos continuos porque, si por una parte agrupar las fichas en conjuntos informes dificulta ser rodeado al permitir el crecimiento y escape, por la otra colocarlas en dispersión territorial conduce a un cierto control sobre una porción mayor de espacio.

intrínseca y la duración en la toma de decisiones; por eso el grado de fluidez es variable, pero siempre existe un proceso dinámico de movimiento. Cuando la fluidez se pierde, el escalador, el actor, ha adquirido una posición externa, como observador él mismo, y eso ralentiza sus reacciones y sus acciones, mientras que en los momentos de fluidez total el actor está completamente inmerso en el proceso y el paso entre fotogramas es cinematográfico, regular y fluido, exactamente como un arabesco ornamental.

Debe acabarse con una última cuestión. La cuestión clave es si podemos y debemos revertir el arabesco profundo hacia lo cotidiano, si puede o debe adquirir una cierta capacidad para rediseñar la vida diaria desde su evidente capacidad crítica. La reintegración del arabesco profundo en la vida diaria sería entonces un objetivo, pero se corre el enorme peligro de revertir una vez más su condición travesti, y acabar convirtiendo al arabesco profundo en un arabesco a su vez travesti, transmutado en cotidiano como en un viaje de vuelta, es decir, atrapado por el *telos* de la economía o de la libido. Si eso sucediera, estaríamos exactamente en el mismo lugar donde hemos comenzado a construir este excurso. Y ese es un riesgo permanente.



Patxi Usobiaga, escalador vasco campeón mundial de escalada en roca, sin fecha. Es habitual ver a Patxi Usobiaga escalando en dos ámbitos, el del entrenamiento y el de la competición, y en videos promocionales por la red de redes, tanto en escalada libre al abierto como en recintos de competición equipados con rocas artificiales. Si sobre un video de Usobiaga en plena práctica de escalada en interior, doblamos la velocidad de 24 fotogramas por segundo a 48 y superponemos la música de los títulos de crédito de la película *Arabesque*, de Bernard Herrmann (el músico habitual de Hitchcock), obtendremos un resultado sorprendente que nos devuelve a la primera imagen: la perfecta sincronización cinematográfica de la coreografía del escalador con la música, donde a cada golpe rítmico el escalador realiza un movimiento.