

Tiempos de Espacialización

El espacio como dimensión determinante

Sandra Pinardi

Universidad Simón Bolívar - Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela
sandrapinardi@gmail.com

Resumen

Este ensayo trata acerca de la espacialización que marca y define el mundo contemporáneo, entendida como el establecimiento de una realidad fundada en los principios de determinación del espacio. Una realidad heterogénea, fundamentalmente política, en la que los artificios y artefactos culturales ya no se proponen como *objetividades*, presencias o representaciones, sino como dispositivos para el *tener lugar...*, como mecanismos que acogen y albergan acontecimientos. Dentro de estos tiempos de espacialización, la arquitectura se presenta como el artefacto emblemático.

Palabras claves: *tener lugar...*, espacialización, arquitectura, artefactos culturales, espacio.

Abstract

This essay deals with the spatialization that marks and defines the contemporary world, understood as the establishment of a reality founded on the principles of determining space. A heterogeneous reality, fundamentally political, in which cultural artifacts and artifacts are no longer proposed as *objectivities*, presences or representations, but as devices for *taking place ...*, as mechanisms that welcome and host events. Within these times of spatialization, architecture is presented as the emblematic artifact.

Key words: *taking place*, spatialization, cultural artifacts, space.

Tiempos de espacialización

En los años 30 del siglo XX, Walter Benjamin afirmaba¹ que el cine (la imagen en movimiento) no aparecía en el mundo únicamente como un *nuevo medio* de expresión y comunicación, como una nueva forma de *lenguaje*, tampoco como un simple e inofensivo artilugio tecnológico o como una innovadora tecnología de reproducción y producción de imágenes. Aparecía también como un poderoso artificio (o artefacto) de transformación cultural, que modificaría sustantivamente el modo como estructuramos y comprendemos la realidad, la forma como elaboramos nuestros procesos de significación, en el que se concentran y se condensan, algunos de los cambios más significativos que tienen lugar en la experiencia humana a partir de la revolución industrial y, posteriormente, a lo largo del advenimiento del mundo mediatizado y tecnológico². Indudablemente, la experiencia humana se ha expandido (podemos experimentar realidades que exceden nuestros *sensorios ingénitos*³), ha abandonado sus determinaciones espacio-temporales (el tiempo ya no es una secuencialidad inalterable, al menos simbólicamente, y el espacio no es necesariamente contigüidad presencial), se han diversificado los modos y fórmulas de aprehensión y comprensión humanas, las fronteras entre lo real y lo imaginario se han difuminado, igualmente los límites entre lo visible y lo invisible, o entre lo material y lo ideal⁴.

Dentro de estas transformaciones, las ideas de *presencia*, *representación*, *ficción* y *relación* han adquirido un status *ontológico* nuevo o distinto, no

1 Cfr: BENJAMIN, Walter. (2019). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". En: *Illuminations*. En este texto Benjamin pone en evidencia las transformaciones que implica la aparición de la *imagen técnica* (cine y fotografía), transformaciones que se dan tanto en el ámbito del fenómeno y de la experiencia posible, como el modo en que la realidad y las constituciones lingüísticas afectan y subyugan al sujeto y la conciencia.

2 "Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente". (Traducción personal) *Op.Cit.* p. 3.

3 Cfr: MAYZ VALLENILLA, Ernesto. (1990). *Fundamentos de la meta-técnica*.

4 Sobre estas diferencias epocales han reflexionado la mayor parte de los filósofos de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, desde Foucault hasta Couchot todos ellos destacan el paso a una estructura cultural cada vez con mayor contextura relacional.

sólo porque escapan y eluden las delimitaciones subjetivas (conformaciones propias de la subjetividad o conciencia humana, que son de textura *temporal y secuencial*) y se han realizado a partir de *programaciones* técnicas y maquínicas⁵ (propias de la exterioridad, relacionadas con el *montaje* de textura *espacial y aproximación*) instalándose así una realidad que pareciera estar estructurada a partir de unos *principios* de ordenamiento *espacializados*, en los que es el espacio y no el tiempo el elemento fundante⁶.

En efecto, mientras que la conciencia o subjetividad tienen al tiempo y la secuencialidad como mecanismos determinantes, la exterioridad: los discursos, la cultura, el lenguaje y los actos de palabras, tienen el espacio y la contigüidad, el des-alejamiento y la dirección como mecanismos determinantes. Así, hemos transitado visiones de mundo en las que se suponía un acontecer progresivo, teleológico, en los que el pasado y el porvenir se distanciaban irreversiblemente en una continuidad inalterable; *lo ya sido* estaba irremediamente desaparecido y *lo que será* era un espacio de proyección y anhelo, a visiones de mundo en las que no hay progreso sino plurales, redes relacionales que varían constantemente y se modifican unas a otras en el contacto, múltiples sistemas de ordenamiento que se dan concomitantemente, visiones de mundo en las que *lo ya sido* se reinscribe variando sus determinaciones y *lo que será* es una continuación del *siendo*. En otras palabras, si desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera del XX la concepción del hombre, de su hacer y

5 Para entender sobre la imagen técnica ver Edmond Couchot en sus diversos libros y ensayos.

6 "(...) las imágenes mecánicas (...) liberan a sus receptores por arte de magia de la necesidad de pensar conceptualmente, al mismo tiempo que reemplazan la conciencia histórica por una conciencia mágica de segundo orden y reemplazan la capacidad de pensar conceptualmente con una imaginación de segundo orden". FLUSSER, Vilém. (2000). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio a la superficialidad*. p. 17. "Mientras deambula por la superficie de la imagen, la mirada de uno toma un elemento tras otro y produce relaciones temporales entre ellos. Puede volver a un elemento de la imagen que ya ha visto, y 'antes' puede convertirse en 'después': el tiempo de escaneo es una recurrencia eterna del mismo proceso" (*Op. Cit.*, p. 8-9), el mundo elaborado desde las imágenes tradicionales hace nacer el "mundo" de acuerdo a sus propios sistemas de ordenamiento, y el mundo parece tener esas condiciones que le otorgan las imágenes como algo que le pertenece genuinamente. (*Op.cit*, p. 10). En este sentido, cuando Flusser propone que al *comprender o estudiar* las imágenes tradicionales, en realidad no estamos comprendiendo objetivamente el mundo, sino lo que estamos comprendiendo es el ordenamiento propio que impone el medio sobre el mundo: su estructura, el orden que crea, los patrones que impone, todas estas condiciones son del *medio* y no del mundo, en el caso de las imágenes tradicionales es la subjetividad, en el de las técnicas es el aparato o el código.

del mundo⁷, estuvo dominada por la idea de temporalidad (devenir, cambio, transformación, progreso, desarrollo, historia, existencia, memoria, etcétera) y se hicieron dominios fundamentales para comprender y elaborar la cultura, que en el mundo contemporáneo manifiesta estar dominado por la idea de espacialidad (discurso, sistemas, estructuras, desplazamientos, territorios y territorialidades, agenciamientos, coexistencia, entre otros) que pareciera ser la fundamental para comprendernos. En efecto, estamos en una cultura que se ha espacializado, tanto en sus producciones como en sus interpretaciones.

Internet y los sistemas telemáticos, los ámbitos de la virtualidad y las redes sociales, aunado a todas las modificaciones que acarrear las determinaciones de cualquier experiencia posible, son una muestra clara y clave de la espacialización que determina al mundo contemporáneo. Ejemplos podemos encontrar muchos que van desde la exterioridad de los mecanismos de producción de nuestra identidad, a partir de la visión que los otros elaboran en las redes sociales, hasta la misma estructura del ciberespacio que, como bien lo dice su nombre, está constituido por contigüidades, con la presencia concomitante de múltiples sistemas: redes de imágenes, contenidos, informaciones, opiniones, y en el que no hay jerarquías determinables, sino una especie de horizontalidad que hace equivalentes los diversos lugares.

El mecanismo de acceso a ese mundo, por otra parte, da cuenta igualmente de esa misma condición relacional que es la que define y determina este mundo. Se transita, se recorre, el movimiento es por contigüidad, hay una inmediatez que todo lo subsume, y los plexos relacionales pueden conectarse por muy variados mecanismos.

7 Cfr. Michel Foucault. *Las palabras y las cosas; La hermenéutica del Sujeto; La arqueología del saber*. Igualmente, Deleuze y Guattari. *El Antiedipo; Mil Mesetas*. Derrida. *Los espectros de Marx* y la mayor parte de los postestructuralistas.

Si en la temporalidad el texto escrito aparece como el dispositivo de conocimiento y comunicación primordial, en los modos de la espacialización es la *imagen* la que asume ese papel protagónico. Una imagen que opera como un texto, que no sólo es una presencia, sino que se lee y se descifra a la manera de un contenido mental (un cúmulo de informaciones presenciales). En este sentido, es la imagen la que rige los ámbitos de la espacialización, una imagen que no es constitución subjetiva o correlato de sensaciones o percepciones (no es la imagen propia de la conciencia), sino que es una imagen mecánica, una *imagen técnica*.

Uno podría decir que este giro hacia la espacialidad ha sido determinado por el *montaje cinematográfico*, en tanto que estructura y forma relacional, y por la imagen en movimiento, en tanto que objetualidad producida. En efecto, el montaje y la imagen en movimiento, tanto en términos de presencia como de representación, encarnan estas modificaciones culturales y, de alguna manera, evidencian sus operaciones y mecanismos de producción, haciendo posible comprender las variaciones que la espacialización produce en la percepción y la comprensión humanas. Bien lo muestra Benjamin cuando afirma:

Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: «Ya no puedo pensar lo que

quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos». De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas.⁸

Sin lugar a dudas, la realidad se ha instalado en una exterioridad, en un aparecer ficcional⁹ que tiene una contextura *cinematográfica*: se ha entregado al montaje y al fragmento, ha reconocido la existencia de múltiples sistemas y redes de relaciones, ha hecho visible lo invisible y real lo imposible, ha modificado las ideas de identidad, historia, memoria, posesión o pertenencia, comunidad y comunicación. Ha desplazado la temporalidad para inscribirse en una escena espacializada.

En este sentido, al igual que lo propio de la imagen contemporánea, la *imagen técnica* es su movilidad, su cinestesia, su poder de transformación y desplazamiento, su accesibilidad, el modo como salva las distancias espaciales o temporales, así la realidad y la experiencia posible de los hombres se instala en estos mismos parámetros. Por ello, la imagen técnica (especialmente, la imagen en movimiento) actualmente pareciera no solo tener la capacidad de *registrar* el mundo, incorporándose a él como un documento, una especie de credencial, sino que además pareciera expandir constantemente sus límites y posibilidades al convertirse en *hecho sin materialidad*, en un acontecimiento con una localización física o contextual inasible. Esta movilidad es producida en el cine gracias a que unas imágenes fijas (unas áreas espaciales, unos *lugares*, unas presencias) se suceden tan velozmente que crean la ilusión de un transcurso, de un recorrido, la ficción del paso del tiempo. Tal especie de encadenamiento, de serialidad, de ristra, es una de las propiedades fundamentales del cine, pero al decir de Benjamin ya la fotografía, al menos potencialmente, tenía esa condición deviniente y procesual, por lo cual

8 *Op.Cit*, p. 11.

9 La idea de ficción no tiene que ver con error o mentira, sino más bien con un planteamiento que espacia a las determinaciones de la conciencia y la racionalidad.

su comprensión –su lectura– estaba ligada a la estructura serial: podría ser silente, una serie de fotografías siempre constituían –decían– un mundo, y prefigura el cine: es la exhibición de la captura y espacialización de una serie de *instantes* que se compondrán entre sí como un simulacro, como una realidad de segundo orden. El cine produce espectros perceptivos, la fotografía hace evidente la ineludible *materialidad* de su inmaterialidad, su condición de artificio reificado.

Por otra parte, la espacialización tiene la estructura del montaje. La idea de *montaje* proviene del cine, sin embargo, actualmente se relaciona con algunas de las versiones recientes de la práctica artística. Inicialmente tiene que ver con la organización sintáctica de las imágenes en un continuo, con las variaciones de tiempo y ritmo que afectan la narratividad y la especificidad de los lenguajes. Cercano al collage, el *montaje* propone una *estética del fragmento* que se relaciona directamente con las transformaciones que generan la fotografía y el cine en la experiencia de la mirada y que se concreta en nuevas formas de articulación de la imagen.

El *montaje* acontece a partir de la movilidad propia de la cámara que, al posibilitar nuevos modos de representación espacial y temporal, genera una estructura dialéctica o -dialógica- en la que la significación se origina en las estructuras de vínculo, de conexión, que se dan entre los fragmentos/ imágenes. Esta estructura dialéctica hace posible consolidar diferentes perspectivas y formas de organización al interior de la obra, y establece un sistema de remisiones significativas entre los fragmentos y el todo, así como entre el todo y sus contextos. Más que un procedimiento, es una actitud del hombre contemporáneo ante el material; una actitud mediante la cual dialoga con el material, convirtiendo el producto final en el resultado de un entrelazado de preguntas y respuestas, en la que las decisiones técnicas se convierten en operaciones narrativas, y en el que se establece una dinámica significativa que excede la representación y sus determinaciones.

Entre los elementos más interesantes que podemos asociar al montaje está la cotidianización de la imagen artística, es decir, la cercanía y la familiaridad con la que se presenta y se incorpora a las distintas problemáticas que tensan el mundo ordinario. En este sentido, determina para los productos culturales una ineludible vocación política que los inscribe siempre en los espacios del acontecer sociopolítico, y que los obliga a generar articulaciones dinámicas y cambiantes con el mundo. Esta *estética del fragmento* se conecta definitivamente con la quebrada experiencia de los individuos en el mundo contemporáneo, haciendo imposible la construcción de sistemas teóricos que den razones unívocas o que se valoren en términos puramente estilísticos.

En definitiva, la espacialización acontece porque las significaciones y los distintos modos de acontecer el lenguaje (objetos, artificios, productos simbólicos o culturales, discursos...) se realizan fundamentalmente como una práctica, como una praxis, del espacio. Ya no se conciben, por ejemplo, como *contenidos de conciencia* o como elaboraciones subjetivas, sino más bien como *productos* anónimos producidos por la cultura misma, por el *entre-todos* (lo público, lo común), como efectos del mundo o de la alteridad. Qué significa esto: que se hace -se produce- para *tener lugar* o para *dar lugar a...*, se hace en y entre espacios convertidos en discursos, se instituye e instaure como una escena. Esto hace que en todos los ámbitos de la cultura, tanto los cognoscitivos como los simbólicos, prevalezca una *vocación de realidad* que otorga las ideas imaginales (imaginario, imagen) y las acerca a una materialidad excesiva o a una significatividad imprevisible -indominable- que es lo que las distingue y las define.

Esta vocación de realidad, se concibe en los productos del tránsito y del cuerpo, ejercicios para una experiencia que no es puramente visual o intelectual, una experiencia en la que la significación se produce desde y en un entramado de discursos, por pura contigüidad, por cercanía, por aproximación. Están hechas de elementos cotidianos, elementos a la mano, esos que pueblan el mundo ordinario, de fragmentos y señas, de trozos de otros discursos y texto a la manera del collage o de la fotografía, como documentos que se encuentran

con el mundo para constituirlo¹⁰. Están hechos, además, para interpelar al espectador de un modo *integral*, no sólo a su vista o a su pensamiento, sino a su cuerpo, a sus tránsitos, a sus discursos, a sus conocimientos, a sus formas de vida; y para encontrarse -acercarse, hacerse contiguas- al mundo en distintos niveles, territorializando o desterritorializando diversos discursos a la vez, agenciando distintas operaciones.

El mundo espacializado es la enunciación de un sujeto político, un sujeto que no es personal, subjetivo e inmanente, sino que por el contrario es un *entre-todos*, es una cultura y un lenguaje, unas formas de vida y unas circunstancias.

La arquitectura: emblema de la espacialización

Definitivamente de todos los artificios humanos, la arquitectura es la que más *vocación de realidad* posee, su existencia conlleva siempre a una transmutación, gracias a ella la realidad se modifica sustancialmente. En efecto, si partimos de la premisa, bastante difundida y autorizada culturalmente, que nos permite pensar que la arquitectura tiene como condición, finalidad y función, transmutar la pura coexistencia del espacio ideal en habitabilidad y en uso, en comportamientos y recorridos, convertir los sitios en lugares, inaugurar recintos y ámbitos, formular posiciones y cobijar la exterioridad entre otros, podemos afirmar sin muchas dudas que la arquitectura, en cualquiera de sus formas, es la praxis del espacio por excelencia, gracias a ella se da lugar a los acontecimientos que constituyen nuestra cotidianidad, encontramos refugio

10 La idea de *montaje* proviene del cine, inicialmente tiene que ver con la organización sintáctica de las imágenes en un continuo, con las variaciones de tiempo y ritmo que afectan la narratividad y la especificidad de los lenguajes. Cercano al collage, el *montaje* propone una *estética del fragmento* que se concreta en nuevas formas de articulación de la imagen. El *montaje* acontece a partir de la movilidad propia de la cámara que, al posibilitar nuevos modos de representación espacial y temporal, genera una estructura dialéctica -o dialógica- en la que la significación se origina en las estructuras de vínculo, de conexión, que se dan entre los fragmentos -imágenes-. Esta estructura dialéctica hace posible consolidar diferentes perspectivas y formas de organización al interior de la obra y establece un sistema de remisiones significativas entre los fragmentos y el todo, así como entre el todo y sus contextos.

Entre los elementos más interesantes que podemos asociar al montaje está la cotidianización de la imagen artística, es decir, la cercanía y la familiaridad con la que se presenta y se incorpora a las distintas problemáticas que tensan el mundo ordinario.

para nuestra individualidad y accedemos a los espacios que compartimos con otros, donde somos con otros. En definitiva, la arquitectura es la construcción del mundo y la alteridad, es el obrar que inaugura lo público.

En el mundo contemporáneo la arquitectura se ha convertido en el *artificio* fundamental desde el que podemos comprender el emblema de la espacialización, su ser mismo es hacer habitable el mundo. Heidegger, en el artículo *Construir, habitar, pensar* (1951), nos da una pista para comprender esta noción de arquitectura, cuando indaga acerca de la relación que parece existir entre las ideas de habitar y construir. En nuestros tiempos no es la *edificación* la que nos interesa, sino más bien *la experiencia en el mundo* que en esa edificación se engrana, en otras palabras, más que el edificio mismo, lo que se consolida en estos tiempos de espacialización es lo que la existencia misma de esa edificación origina, aquello a lo que da lugar, más que la morada, habría que destacar el encuentro, la convivencia, el diálogo, las instancias públicas y los lugares políticos que ella genera. Entendido así, lo primero que debemos descartar es que el habitar sea una finalidad, un objetivo o un *telos* (una idea, un ideal) del trabajo constructivo, debido a que estamos pensando -junto con Heidegger- el habitar como una condición ontológica, que define el modo de ser -y estar- del hombre en el mundo. El habitar es la actividad que le permite al hombre residir, permanecer, ser lo que es *en el mundo, entre los otros, con los otros*, gracias al lugar que el habitar le provee y que es el soporte para otorgar un nombre al mundo.

En tanto que un modo del *ser en el mundo*, el habitar puede ser pensando como el ejercicio constructivo mismo, es decir, construir es la concreción del habitar, es su formulación y su forma de hacerse: el hombre habita -permanece y reside- porque construye, cuida y erige, cultiva y edifica el mundo, en sus formas y significados, en sus artefactos¹¹. Entendido de esta manera, construir

11 Cfr: HEIDEGGER, Martin. (1962). *Ser y tiempo*.

-o habitar- no es un producir, sino un pro-ducir¹², no es la mera elaboración de algo (su renta o su exhibición), sino que es un acto complejo en el que algo es donado y otorgado para la existencia.

Utilizando un puente como ejemplo, Heidegger se ocupa de la construcción y del habitar, entiende entonces que lo construido -lo que hace habitable, la arquitectura- es siempre el surgimiento de un lugar. Los lugares, si se piensan desde el pro-ducir, dan y otorgan un espacio *político* al mundo, conducen y desvían. Para Heidegger los lugares son siempre instaurados a partir de edificaciones, es decir, de objetos, figuras, presencias que al aparecer incluyen el entorno que los sostiene y lo imponen en cada caso como unidades esenciales del espacio (desde las que el espacio adquiere esencia); el lugar, entonces, es consustancial a la edificación en la que se instaura, y el espacio que ese lugar otorga se expone y se muestra en lo que es: un espacio que está siempre necesariamente definido y delimitado en sus significaciones mismas. En efecto, Heidegger dice que los lugares *avían los espacios*, es decir, le dan al mundo -el algo-, lo que éste requiere para ser un *existente*¹³; los lugares son instancias de definición, de significado, que le proveen a la alteridad lo que necesita para cumplirse.

12 Debemos establecer la diferencia que pretendemos apuntar entre *producir* y *pro-ducir*, es básicamente una diferencia activa, de tendencia y énfasis, de mirada, de instancia, de interrogación. El *producir* enfatiza, apunta y señala, siempre, el fin, el objeto (o sujeto), el *telos*, el objetivo, la finalidad, sea que se lo piense en términos *orgánicos* o existenciales como procrear, engendrar, manifestar, sea que se lo piense en términos *técnicos* y constructivos como elaborar, fabricar, originar o procurar, sea que se lo piense en términos relacionales como ocasionar, patrocinar. Por el contrario, al incluir ese guión, y desde la distancia, la escisión que se provoca, el énfasis se traslada y transita, desde el fin o el objeto, hacia la actividad, hacia el proceso mismo, *ductus*, y como tal, la pro-ducción se inscribe y se piensa como un llevar, una conducción, un hacer salir o avanzar, como el trazo y el rasgo, la conexión y la estructura específica que toda *producción* supone en términos de su propio movimiento, de su propio suceso, de su sucederse. Igualmente, mientras que el *pro-ducir* es un procurar (sea de objetos, rentas o manifestaciones), el *pro-ducir* implica no sólo esa actividad de procurar, sino que, en la mirada que le otorgamos, en la interrogación que le hacemos, esa actividad de procurar se pone como experiencia, y se da como una prolongación, un alargamiento, una extensión tonal, una activación de su voz y, por tanto, un aplazamiento, un diferimiento de su conclusión en la textura sensual de la voz, del tono, con que acaece.

13 *Ibidem*.

Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado un espacio, o sea dentro de una frontera (...) La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían los griegos, es aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es [comienza su esencia] (...) Espacio es esencialmente lo aviado [aquello a lo que se le ha hecho espacio], lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, es decir, por una cosa del tipo del puente. De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde “el” espacio¹⁴.

El habitar, entendido como construcción de los lugares del mundo y como otorgamiento de sus espacios, le brinda al ejercicio constructivo una dimensión ontológica y existencial que sobrepasa lo meramente técnico y productivo, convirtiéndola en un modo inminente del *estar en el mundo*. Esta pro-ducción es siempre el emplazamiento de una frontera, el acotamiento de un límite, es decir, es instauración presencial definida y significativa gracias a la que el espacio mismo se ha convertido en albergue, se ha instalado para dar lugar a algo.

Podemos entender ese lugar pro-ducido, esa actividad de aviación del espacio, desde dos puntos de vista, por una parte, si lo comprendemos desde la presencia y la representación ese lugar se hace de edificaciones, de llegadas, de arribos, de conclusiones, de instancias cumplidas, en este sentido, el espacio es soporte, enmarcado y contorno, admisión y emplazamiento. Por otra parte, lo comprendemos como albergue de un acontecer, pensándolo desde la experiencia que suscita -y no sólo desde la edificación que lo instituye- es cobijo, cercanía y solidaridad o inherencia y proximidad.

14 HEIDEGGER, Martin. (1995). “Construir, Habitar, Pensar”. En: *Conferencias y artículos*. pp. 135 y 136.

Cuando pensamos el lugar producido, (el espacio donado y otorgado) como una experiencia, transitamos del lugar al *tener lugar* y, con ello, desfiguramos la idea de habitar enfatizándola como actividad. Debemos admitir, entonces, que además de las presencias y las figuras en ese acto de instauración se realiza siempre un acontecimiento, hay algo que sucede, que *tiene lugar*, algo público y político, es decir, no acudimos sólo a la producción de un espaciamiento, sino también -y necesariamente- a la producción de una apertura política que se da en experiencia. Gracias a ello, en la construcción de un lugar (en la arquitectura) no sólo se produce un espaciamiento en el que se define la posibilidad de un acto o de un *algo*, sino que se da también siempre el *tener lugar* mismo como una apertura política, como un obrar de todos y para todos, como un lugar para la experiencia.

La espacialización propia de nuestro tiempo tiene en la arquitectura un *emblema*, justamente porque allí se muestra cómo el *espacio* que acoge nuestras experiencias se fundan en un tener lugar que, antes de ser frontera y esencia, es sólo encuentro y acogida. La arquitectura, más allá del habitar puede ser pensada entonces, a la vez y simultáneamente, como *la producción de un lugar* y como la irrupción de un *tener lugar*, en este sentido, el ejercicio constructivo no sólo puede ser comprendido desde las figuras y las presencias, o las representaciones, que pone en funcionamiento, que edifica y determina, sino también desde el camino y el recorrido que pone en circulación, que hace acaecer y suceder: desde lo que pone -y propone- como actividad y significación. En efecto, la actividad constructiva, gracias a la que los lugares se instauran como habitabilidad del mundo, desplaza las figuras y las presencias -lo edificado- convirtiéndolas en rastros -huellas- de una actividad para la que ellas son inflexiones y modulaciones.

La reversión, la resistencia del espacio

El espacio parece haberse convertido en la condición inminente, ineluctable e irreductible de toda posible experiencia, en tanto que lúcidamente hemos advertido que toda experiencia es en y para un cuerpo, que toda experiencia es en y para el mundo; esto es especialmente visible en los ámbitos teóricos, estéticos y políticos, en los que pareciera que todos los hechos y artificios culturales que pueblan nuestra cotidianidad ya no están elaborados como *objetividades*, objetos o presencias, contenidos de consciencia, sino como dispositivos para que algo tenga lugar, como apertura de una potencialidad. Por ello, hablamos de un tiempo de espacialización en el que son las instrucciones espaciales las que sirven tanto de definición como de medio e instrumentación.

El espacio se ha hecho lugares y circuitos, redes y realidades heterogéneas, y se ha erigido como la sustancia -el sustrato ineluctable- de toda experiencia posible, probablemente en oposición -y como provocación- de las instrucciones y las pretensiones dominadoras de la subjetividad moderna, en su fórmula de temporalidad prescriptiva para la cual el espacio, en términos kantianos, es únicamente una idealidad, formal y genérica. En relación a los síntomas que nos permiten establecer este protagonismo del espacio como un *espacio* siempre distinguible y delimitable, y sin pretensiones de ser exhaustivos, encontramos tanto en los ámbitos teóricos y políticos como en los estéticos una importante tendencia de las obras o las proposiciones a realizarse y entenderse desde un reconocimiento y una afirmación sin reservas de lo cotidiano, de lo *a la mano*, de lo corporal y experiencial, de lo *dado en tanto que donación y otorgamiento*, en tanto que alteridad, en tanto que cosa, y a establecer sus fórmulas de significación, sus instancias semánticas, en términos de la constitución, horizontal y provisional, de plexos relacionales de coexistencia, y en términos de experiencias actuales, siempre situadas, siempre específicas; evadiendo los significados e instaurando, finalmente, significaciones a la manera de un inventario -un archivo- de cohabitaciones y coexistencias.

En este sentido, el pensamiento pareciera darse, en cualquiera de los modos en los que pueda aparecer, entretejido -textualizado- en estrategias de carácter espacial, con un declarado índice de *realidad*, de concreción, de *materialidad*, de exterioridad y extrañeza, en la fórmula de un extranjero y operando en términos de ocupación, como coexistencia, situándose en experiencias.

Caracas, 2021.

Referencias bibliográficas:

- BENJAMIN, Walter. (2019). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En: *Illuminations*. Boston: Mariner Books.
- FLUSSER, Vilém. (2000). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio a la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HEIDEGGER, Martin. (1995). “Construir, Habitar, Pensar”. En *Conferencias y artículos*. Tít. Orig. *Vorträge und Aufsätze*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona-España: Ediciones del Serbal.
- HEIDEGGER, Martin. (1962). Ser y tiempo. Tít. Orig. *Sein und Zeit*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- MAYZ VALLENILLA, Ernesto. (1990). *Fundamentos de la meta-técnica*. Caracas: Monte Ávila Editores.