



ERIVAS DEL MONSTRUO Y ESPEJOS DE ILUSIONES

Drifts monster and mirrors of illusions

Manuel Bernardo Rojas López*



*Doctor en Problemas del Pensar Filosófico por la Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Nacional de Colombia, Medellín – Colombia, mbrojas@unal.edu.co

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2015

Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

Cómo citar / How to cite

Rojas López, M. B. (2016). Derivas del monstruo y espejos de ilusiones. *TRILOGÍA. Ciencia. Tecnología y Sociedad*, 8(13), 43-52.

Resumen: este artículo es en realidad la tercera parte de la investigación *De la ciudad prometeica a la ciudad proteica*, en donde se hizo una reflexión sobre el arte público, la necesidad de repensar esta noción y por tanto, redefinirlo. Así, en este apartado señalamos que lo público no es sino una dimensión relacional, que muestra que lo monstruoso de la ciudad nunca se ha podido ocultar. Para mostrarlo se utiliza tanto el material visual como algunos escritos poéticos facilitados por Andrés Mejía Arango, estudiante del Instituto Tecnológico Metropolitano –ITM.

Palabras clave: arte público, monstruo urbano, utopía, heterotopía

Abstract: this article is the third part of the research *De la ciudad prometeica a la ciudad proteica*, where was a reflection on public art, the need to rethink this notion and therefore redefine what is meant by public art. Thus, in this section we note that the public is merely a relational dimension, which shows that the monstrous city has never been able to hide. To show both the visual material as some poetic writings provided by the ITM student, Andrés Mejía Arango is used.

Keywords: public art, urban monster, utopia, heterotopia

INTRODUCCIÓN: CÓMO SE SABE DEL MONSTRUO

La historia mítica de Atenas, la que corresponde a los mitos de soberanía y que habla de un tiempo anterior al de las configuraciones políticas que reputamos como el verdadero milagro griego, refiere a dos gobernantes: Erecteo (conocido también como Cécrope) y Erictonio, quienes, –distantes en el tiempo, pero emparentados- tenían una característica física común: eran mitad hombre y mitad serpiente. En ellos, cual si el proceso metamórfico se hubiese detenido en un momento dado, se concentra la labor de dar a la ciudad ciertas habilidades técnicas (incluyendo la escritura) y sobre todo, instaurar el culto a Atenea por encima de las pretensiones de Posidón quien también quería que la ciudad le fuese consagrada. Los relatos míticos de ambos reyes se confunden (los hechos de uno y otro se intercambian según el mitólogo) y sobre todo, no pueden discernirse fácilmente. Sin duda

aluden a los conflictos que Atenas tuvo con Eleusis en algún momento de su historia, pero también hablan del doble carácter de la ciudad por cuanto se consagra a la diosa astuta, hábil guerrera y que da ciertas habilidades (como el tejido para las mujeres), pero tampoco desconoce su proximidad al mar ya que al final el templo Erecteón o Ericteion, estaba consagrado a la diosa pero también a la divinidad marina. Posidón si bien derrotado por la diosa *ojos de lechuza* en las pretensiones culturales, no puede tampoco ser relegado por cuanto él, desde el mar, puede conmocionar los cimientos de la ciudad. En forma de terremoto o de tormenta marina, la presencia de Posidón se hace sentir cada tanto y por ello es necesario abrir un espacio para cultivar las relaciones con el dios, incluso en un templo en donde están las marcas de su violencia y en donde se evoca a una de las figuras (Erecteo) que murió por su causa.

Ahora bien, ¿qué hace que la polis tenga un templo en donde se ha de venerar aquella potencia que la puede destruir, la fuerza que es su gran amenaza? Quizás lo que se revela es la provisionalidad de toda forma de ordenamiento, lo frágil del orden político y sobre todo, que el destino, su carácter arbitrario, viene marcado por esa fuerza del dios. A toda ciudad la sustenta un algo monstruoso, tal como nos lo ha enseñado Mircea Eliade (por lo cual se construyen templos que vinculen las potencias del arriba y el abajo, el mundo de los dioses celestiales y el de las fuerzas ctónicas) y en el caso de Atenas eso monstruoso puede venir en cualquier momento. La polis es justamente el intento por controlar esa potencia destructiva que no implica tanto el fin de la urbe cuanto el de su transformación o el de un avatar que implicará su refundación en otra forma y en otra dimensión. No hay orden permanente, todo ha de girar y ha de volver a empezar tal como cuenta el mito del diluvio de Deucalión, o tal como ocurre con las fuerzas telúricas que destruyen la Atenas primordial y una Atlántida legendaria.¹ Todo está

¹ Ambos mitos están mencionados no solo en la mitología sino también en la obra de Platón. Del primero se habla en *Timeo*; y el segundo, se menciona en el inconcluso diálogo *Critias*.

sometido a las fuerzas de lo informe que pueden conducir a una alteración de tal magnitud que los espacios se tornan irreconocibles y misteriosos.

En fin, esas fuerzas destructivas que siempre pueden aparecer tienen dos características. Por un lado, tienen un profundo vínculo con el agua y con las divinidades del mar sea Posidón, Proteo o Nereo; es desde el agua en donde se instala el peligro de lo que sobre la tierra (Gea) se trata de fundar con cierta solidez, mas este carácter acuático del peligro no es lo contrario de la condición terrestre de la polis sino que allí hay una cierta continuidad: como en el templo del Ericteion (consagrado tanto a la diosa Atenea como a Posidón), ambos elementos conviven conflictivamente y con ajustes parciales y difíciles, consensos que hacen a diario las dos fuerzas y que ponen de manifiesto que no son antitéticas sino parte de lo mismo.

Por otro lado, la destrucción no siempre es el fin total sino el anuncio de una metamorfosis de la ciudad, porque ese elemento destructivo también es un ser metamórfico (como Proteo) o porque implica su inevitable presencia en cualquier ordenamiento: como Erecteo y Erictonio que son seres anfibios al tener medio cuerpo de serpiente y medio cuerpo humano. La inestabilidad viene pues implícita en cualquier construcción de orden y en esa medida, los seres anfibios –entre el agua y la tierra- encarnan muy bien esa dimensión, convirtiéndose así en símbolos de cualquier construcción citadina.

En este sentido, bien podría decirse que aquello que estaba como pretensión en la polis –controlar el monstruo marino, el avatar transformador, intento por garantizar la estabilidad– se ha perpetuado en las ciudades modernas primero (las que van del siglo XVIII al XX), y se perpetúa en las metrópolis contemporáneas. De hecho, aun en una ciudad como Medellín, la figura de lo monstruoso emerge,

ya que la imagen –metáfora, símil o analogía de lo urbano– se encarna en las expresiones estéticas, sobre todo, que hacen contraste con la voluntad ordenadora de lo administrativo. Veamos esto con cuidado.

LA TECNÉ POLÍTICA EN SU INTENTO POR CONTROLAR EL MONSTRUO

Saber de esa inestabilidad, que a la sazón es saber también de la disolución (de las potencias disolutas de la ciudad) es lo que está implícito en los textos de Platón. Cuando se leen diálogos como *Timeo* o *Critias* reconocemos justamente esa dimensión que muchos no avizoran al quedarse en *República* o al hacer una lectura somera de *Las Leyes*. En este sentido, el paulatino proceso de configuración de la Modernidad va a hacer una lectura sesgada de Platón y mirará, en particular en la *República*, los elementos nocionales y conceptuales desde donde legitimará una voluntad política que se funda en lo utópico. Es así, como el Renacimiento y luego el mundo moderno hasta el siglo XX, pensará en un mundo ideal como meta que se debe y puede alcanzar (así ella misma no tenga lugar ni tiempo), al contrario de lo que ocurría con el pensador de *anchas espaldas* en donde eso ideal era una descripción de una visión supra-terrestre, que en modo alguno podía efectuarse en el mundo que conocemos porque lo que estaba tocado por la materia estaba ya condenado a la corrupción; en Platón a lo sumo, se describía el ideal como modo de orientación ética para que se pudiese retrasar un poco, aunque fuese muy poco, el inevitable declive.²

Cuán diferente en cambio, lo que el mundo moderno va a plantear en términos de utopía, en donde si bien se habla de algo inexistente, sí es considerado como propósito teleológico y como *principio de esperanza* para las acciones humanas. Las utopías tomarán de los textos platónicos una serie de características y elementos que han de funcionar con otro propósito.

² Por lo demás, la obra platónica se realiza en el momento en que se está en el declive de Atenas, en el siglo IV a.C. que ya no es más que un pálido reflejo del esplendor que había tenido en el siglo de Pericles.

Así, ellas se caracterizarán³ por su insularidad (desde la isla gobernada por Útopo –descrita en el siglo XVI– hasta los falansterios de Fourier y las ciudades soñadas de Owen, descritas y fallidas como praxis en el siglo XIX), ubicadas en medio del mar o en una vasta llanura cuyo aislamiento se facilitará por los accidentes geográficos. Aunado con este rasgo está el desprecio al dinero y al oro, y sobre todo, el recelo al intercambio comercial que implicaría un intercambio sígnico que podría cambiar el modo de vida de los habitantes de tan particular ciudad. Por eso, la desconfianza al dinero y a la vida mercantil comporta el que se haga una opción por una economía cerrada, autárquica y que se prefiera una economía centrada en lo agrícola. Un tercer rasgo de las utopías es el temor al cambio que implica por una parte una regularidad en las costumbres (el día a día funciona como un mecanismo de relojería) y un temor a los cambios sean estos producidos por el hombre o bien por la naturaleza; de ahí, que en el mundo de la utopía se tenga el interés de vivir en un eterno presente o más aún, como si se pudiese vivir en lo intemporal.

De contera y no menos significativo, las utopías manifiestan una particular armonía entre lo individual y lo colectivo, ya que son creadas por un sabio legislador quien ha proclamado la ley cual si fuese un mito, pero una ley a su vez que propende por una felicidad común que se produce al aceptar las constricciones de ese orden legal y al creer firmemente que el bienestar solo puede darse en el colectivismo y por ende, no hay en modo alguno, una felicidad o un bienestar individual. Sin duda, ese ideal –y en ello también coinciden todas– solo se podría lograr si hay un adecuado proceso pedagógico, una dirección de las conciencias que facilitan que en ellas la pasión totalitaria se conjugue perfectamente con un ideal humanista.

EL ESPACIO MULTIPLICADO Y EL ESPEJO DE LO PÚBLICO

Con esas características, al menos desde nuestro presente, podemos columbrar la razón por la cual la utopía jamás se pudo realizar, por qué como su

³ La caracterización que acá hacemos de la utopía está tomada del libro de Raymond Trousson, *Historia de la literatura utópica; viaje a países inexistentes*.

nombre mismo lo indica, nunca tuvo lugar. Hoy podemos, en vez, señalar que el monstruo urbano fue lo que emergió paulatinamente a medida que ese ideal se instaló en Occidente. La variabilidad de las formas, los diversos modos de diseñar la ciudad, revelan la dimensión metamórfica de la polis que ya en el fin del siglo XIX había engendrado algunas metrópolis: Londres, París, Chicago, New York, Manchester, Los Ángeles.

Proceso metropolitano que el siglo XX ahondó y que llevaron al pensamiento a cambiar las coordenadas de su proceder y preferir, antes que en la línea del tiempo y la historia, encontrar en el espacio la piedra de toque de su proceder. No es fortuito que la ciudad –incontrolable desde cualquier forma de urbanismo– haya brindado la posibilidad para entender, por un lado, que el espacio es producto de unas dinámicas sociales; y por otro, que el espacio es producido en particulares relaciones de poder.⁴ La ciudad no es tanto el problema cuanto los espacios urbanos e incluso ese que llamamos *espacio público*, indican que no existen más que multiplicidades en donde la diversidad topológica viene acompañada por una diversidad cronológica. En este sentido, los textos de Michel Foucault en los cual plantea la noción de *heterotopías*⁵ siguen siendo fundamentales porque van a señalar la compleja relación de los cuerpos (sociales y singulares) en su relación con el afuera, y sobre todo van a replantear la existencia de la utopía no como la antítesis sino como esa dimensión imaginaria de la cual no prescindimos porque se instala directamente en nuestro cuerpo.

En este sentido hay un uso muy particular del papel mediador del espejo. Si el pensamiento occidental, el

⁴ Es la reflexión de Henri Lefebvre en *La producción del espacio*.

⁵ Nos referimos a los textos *Utopías y heterotopías*, que fue una conferencia radiofónica pronunciada el 7 de diciembre de 1966, y que fue el que reelaborado luego se llamó *De los espacios otros* o también –según otras traducciones– *Espacios diferentes*, y que es una conferencia de marzo de 1967. El otro texto es *El cuerpo utópico*, también una conferencia radiofónica del 21 de diciembre de 1966. Utilizaremos los tres textos para la reflexión que haremos en seguida.

que quería poner fin a la línea del tiempo y consumir la historia, pensaba en términos de utopía, lo cierto es que en lo real lo que se produjo fue la heterotopía o más aún, las heterotopías. Mientras las primeras –las utopías– no están en ninguna parte, las segundas son localizables. Y entrambas dimensiones, entre la utopía y la heterotopía, dice Foucault hay una *experiencia mixta* que es el espejo.

Al fin y al cabo el espejo es una utopía, puesto que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie; estoy allá lejos, allí donde no estoy, soy una especie de sombra que me da mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y posee, respecto del sitio que yo ocupo, una especie de efecto de remisión; desde el espejo me descubro ausente en el sitio en que estoy, ya que me veo allá lejos. A partir de esta mirada que, en cierto sentido, se dirige a mí, desde el fondo de este espacio virtual que está del otro lado del cristal, regreso hacia mí y comienzo a dirigir mis ojos hacia mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy; el espejo funciona como una heterotopía en el sentido en que este sitio que ocupo en el momento en que me miro en el cristal, tal vez sea a la vez absolutamente real, en relación con todo el espacio que lo rodea, y a la vez absolutamente irreal, puesto que está obligado, para ser percibido, a pasar por ese punto virtual que está allá lejos. (Foucault, 2010, p.1062).

Inquietante figura del espejo, porque a más de los evidentes ecos lacanianos que allí descubrimos podemos pensar la utopía como una construcción imaginaria, las heterotopías como el juego de lo real, y ambas como formas –porque se expresan en libros o sueños, las unas, o hacen parte de la dramaturgia urbana que habita en lo cotidiano, las otras– que solo se expresan simbólicamente; expresión simbólica en todo caso, que hace de ese espejo aludido por Foucault una articulación que nos señala que utopías y heterotopías no son contrarios sino parte de la misma experiencia vital: la utopía está en el sueño del arquitecto, en su maqueta y en sus planos, pero la heterotopía emerge cuando lo construido es habitado realmente, utilizado, instrumentalizado. El proyecto

que se concreta lleva el lastre de ese uso que siempre será indebido pero que es la oportunidad para que ese espacio sin espacio se torne territorio vivido, lugar antropológico y vital. Mas si nos atenemos a esto dicho hasta ahora, bien podríamos decir que esas formas heterotópicas nunca pueden abandonar lo utópico que las sustentan y que esa dimensión especular está constantemente en la praxis y en la acción de la producción espacial de la urbe. De un lado a otro, ese espejo es el lugar de la acción porque se produce en el choque, en el conflicto y sobre todo, es ese espejo lo que en verdad podemos llamar lo público: el espacio público.

En este sentido podemos decir que lo público es una forma de mirar, una relación de ojos y un choque de los mismos; lo público es en general un choque que no puede entenderse más que como representación, un choque *estésico*⁶ que produce maneras poéticas del existir y que captamos no tanto en las formas de aquello que la oficialidad llama *arte público* o *espacio público* sino en los usos sociales de ese arte y en el uso de esos espacios. Lo público incluso lo puedo hacer parte de mí, por ejemplo, cuando veo una fotografía en donde en pleno centro de una ciudad como Medellín –esta ciudad, que podemos usar como excusa para pensar(nos)– en donde en un espacio renovado, con una plaza cuya propuesta se centra en la luz, de pronto emerge un chiquillo que me apunta con una pistola... de juguete.

⁶ Con esta expresión queremos aludir a la palabra griega αἴσθησις (aísthesis), de donde procede la palabra estética, pero que en su sentido primero es sensación. Por tanto, el *choque estésico* es un choque de sensaciones que no tienen por qué conducir a un juicio de gusto, que es lo que finalmente se plantea (o planteaba) la filosofía estética.

Figura 1. De la serie: Estación Cisneros y sus alrededores



Fuente: Mejía Arango, 2012^a

Allí, el *Parque de las luces*, con sus columnas que aparecen para reemplazar el antiguo emplazamiento de la plaza de mercado (o de las ruinas que todavía quedaban de él y que se conocían como «El pedrero») y que se supone hacen parte de un amplio proyecto de renovación urbana que desde los años sesenta de la pasada centuria había pensador construir un centro administrativo, transformar esta zona prostibularia.⁷ Quien atraviesa por aquel sitio sabe bien que el lastre de lo marginal, de unas formas de vida en modo alguno previstas por el urbanista, pueden *asaltar* al desprevenido, le pueden recordar que no hay utopía posible en la tierra y que en ese tránsito se construye lo público, el espacio público, que en el caso de esta fotografía —que capta un momento, un instante de 2012— es casi una forma de *arte público*. Poética del espacio pero no del espacio interior —la casa y sus recovecos, la morada en su misterio, a la manera de Bachelard—, sino la poética efímera del transeúnte que devela justamente que eso público es el anfibio monstruoso que arriba mencionábamos: entidad doble, en proceso de transformarse hacia alguna parte, pero que no lo logra completamente; entidad que

⁷ «Finalmente, el último rasgo de las heterotopías es que, en relación con el resto del espacio, cumplen una función. Esta se despliega entre dos polos opuestos. O bien desempeñan el papel de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real, todos esos emplazamientos en cuyo interior la vida humana está compartimentada. Quizás este sea este el papel que han desempeñado durante mucho tiempo aquellos famosos burdeles de los que ahora estamos privados» (Foucault, p. 1067).

nos sirve para caracterizar lo público como eso otro produciéndose, a medio camino entre lo imposible y lo efectivamente realizado. Lo público entonces es la evidencia de que Erecto no logra controlar las fuerzas disolventes, porque él mismo es un híbrido entre dos formas que evidencian que el caos está siempre en las formas del orden, que hacen pareja.

El fotógrafo de la imagen del *Parque de las luces* dice así justamente, de ese momento en el cual se encuentra con lo público:

En este corto recorrido soy siempre un *voyeur*. Desde el momento en que tomo la decisión de observar con cuidado aquellos detalles que me ofrece la ciudad; desde el instante en que abordo el tren y convierto sus ventanas en pantallas gigantes que me presentan el mejor espectáculo en *HD* que cualquier extranjero anhelaría conocer.

Cuando desciendo del vagón me doy cuenta de que mis pantallas se han convertido en vitrinas que exhiben la diversidad de las personas que habitan mi ciudad (antes éramos más parecidos unos de otros).

«Próxima estación, Cisneros».

Al descender de la estación intento incorporarme al lugar tratando de no caer en la trampa de convertirme en un espía. A solo algunos metros logro observar a varios habitantes de la calle que comparten mi camino; los identifico fácilmente por su paso acelerado, sus movimientos azarosos y el olor de su naturaleza.

Cuando veo mi reflejo en sus ojos me siento extraño, forastero, me doy cuenta de que no pertenezco a este espacio monocromático, donde el espectáculo de la psicodelia parece solo habitar en la mente de quienes comparten mi camino, este espacio tan gigante para mí pero tan reducido para ellos.⁸

⁸ *Relato corto Cisneros*. Andrés Mejía Arango. Septiembre-agosto de 2012.

Figura 2. De la serie: Estación Cisneros y sus alrededores



Fuente: Mejía Arango, 2012^a

Juego de miradas que indican relación y configuran lo público como tal. Si seguimos a Isaac Joseph (1999) podríamos decir que lo público es fruto entonces, de una doble relación estética en donde el espacio –vacío, planeado, proyectado- solo se puede percibir en cuanto territorio (lugar antropológico) y que ha devenido en espacio dramático; drama y plenitud frente al ornato (como escenario y equipamiento) y el vacío, en donde –digamos ajustándonos a lo que traemos- percibimos la tensa y problemática relación entre la heterotopía y la utopía, o dicho en otras palabras, tensa relación que está justamente en el espejo que comparte esa doble condición de un orden y un monstruo en constante emergencia. De ahí, que siempre ese espacio no puede entenderse desde sus definiciones jurídicas o políticas sino desde la forma social en que se produce, desde la acción de sus actores (si insistimos en la idea de dramaturgia urbana) y por ende, desde una pragmática que comporta también la asunción de unas formas de representación: no es lo mismo la acción, la pragmática, la actuación, en un mundo en donde el modelo representativo tiene al teatro como referencia, a un modo de acción en donde no solo como metáfora sino como praxis, el modelo es la pantalla (*High Definition* como señala Andrés Mejía, al hablar de su mirada desde las ventanas del metro). Una pragmática consensuada o apenas acordada, fuertemente establecida o débilmente construida,

con códigos y rituales claramente establecidos o con otros que se hacen sobre la marcha, un tanto al azar develando así el carácter provisional de lo urbano, lo indefinible que lo constituye y sobre todo, su cariz monstruosa. En fin, lo público que siempre está haciéndose y que no es más que relación, de miradas, de cuerpos, de sensaciones que desembocan en modos de representación diversos y que en últimas nos dicen que lo público es multiplicidad, que no existe más que como *espacios públicos*, en plural y jamás en singular y que aluden siempre a una dimensión reticular en donde el centro se ha perdido y la fragmentación evidencia la falta de sentido. De ahí, que el arte público –lo que en verdad merece ese nombre- sea la manifestación de ese movimiento, de algo captado al azar y que no puede tener un lugar estable sino un lugar mudable: puede ser –por qué no- el monumento urbano, pero también puede ser el actor callejero, el cantante del autobús, la sensación extraña que se produce al transitar o en fin, la imagen grabada en la pantalla o impresa en el papel, que hace decir a quien capta dichas imágenes:

En el medio de la calle, una glorieta es la encargada de poner orden al andar de las personas y de los vehículos. En esta reposa casi oculta por los arbustos, que ahora debido a su gran tamaño podría confundir fácilmente con árboles, la escultura del maestro Justo Arosemena Lacayo, *El mecánico* un homenaje a la labor diaria y constante de estos esclavos de su cotidianidad.

Cuando decido ir de regreso, buscando otro camino que pudiera tomar para de nuevo abordar el tren, me topo con una calle más, esta tan ancha y tan larga. De inmediato su brillo distrae mi atención, contemplo pequeñas partículas de metal que se fosilizan en el pavimento, su orden aleatorio, que forma figuras abstractas difíciles de entender aunque fáciles de contemplar, son el resultado de la causalidad más que de la casualidad, Arte colectivo y público, registro material del paso del tiempo en el sector.

Figuras 3 y 4. De la serie: Estación Cisneros y sus alrededores



Fuente: Mejía Arango, 2012^a

A MODO DE CONCLUSIÓN O POR LO MENOS DE APERTURA

El monstruo es el conjunto de esas imágenes emergiendo, en donde se altera aquello que se había pretendido ocultar. Si comenzáramos señalando que la polis se funda conjurando las potencias del arriba y del abajo, según el clásico esquema que nos enseñó Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (gracias al templo que como *umbilicus*, ónfalo sagrado), lo que podemos decir en la metrópolis es que la verticalidad es sustituida por la horizontalidad. Ya no es Atenea y Posidón los que deben ser controlados, lo ideal frente a lo acuoso y deleznable, sino que entre lo soñado y lo efectivamente construido hay un vínculo demasiado próximo que se explica horizontalmente, en la forma

especular. La idea de la espacialidad como eje del pensamiento implica, como en el caso de Foucault, reconocer que la heterotopía es la superficie lábil en donde lo imaginario y lo real se expresan en potente simbolismo que en el caso de las expresiones estéticas es evidente. Las imágenes fotográficas de Medellín, el fragmento por ejemplo de la Figura 4, de estas fotografías, son una clara manifestación de que es la superficie la que reivindica sus derechos; la existencia misma de la fotografía –analógica o digital– de las ciudades es expresión de que la urbe es tan solo representación y sobre todo, que la representación no es copia (ni del mundo ideal, ni un doble de lo que vemos) sino producción de mundos, en donde la voluntad de regulación no puede existir sin su par que altera ese sueño ordenador: lo confuso y caótico, el sueño junto con la pesadilla, la asepsia y el hedor del mundo.

La polis creyó poder separar lo ideal y la pesadilla, Atenea contrapuesta a Posidón, pero aún allí, el templo (o lo templos) permitían ese nexo, ese vínculo, porque sabían de la fragilidad del mundo. La Modernidad quiso negar esa fragilidad, pero la metrópolis, que es su epítome (resumen, conclusión, tormentoso compendio y testimonio de su fracaso) lo puso de manifiesto y gracias al arte y la literatura la muestran no como una pesadilla sino como una condición de su poética; como condición de poetizar la existencia desde prosaicos eventos en donde es claro que es necesario reevaluar las nociones de arte público, de lo público, del espacio público.

Estos, para ser honestos, no existen como singularidades sino que son multiplicidades que mutan con la mirada, los cambios perceptivos, con las posibilidades de otras cartografías (que no mapas) desatentas a los ordenamientos administrativos o políticos; lo público es un juego de miradas e inscripción en la superficie, momentánea o duradera, que se entiende en términos estéticos y sobre todo, se deriva de procesos técnicos.

¿Es que acaso no percibimos algo? La polis es hechura del artesano, la ciudad moderna del ingeniero y el arquitecto, pero la metrópolis es hija de todo eso y sobre todo, de aparatos de visión. Por eso, las fotografías de Andrés Mejía son un ejemplo de una ciudad que se entiende desde la forma en que las visualidades, gracias a condiciones técnicas se han alterado y han producido manifestaciones de este orden. De la fotografía al cine, de este a la informática; de la imagen analógica a lo digital, hemos producido nuevas formas de mirar que hacen que incluso la idea de heterotopía solo pueda entenderse como espejo (como los que tenían las antiguas cámaras réflex) o como superficie *inscripta*, como mirada distorsionada y distorsionante que no tiene por qué exhibirse (puede permanecer guardada en el computador de quien hace la foto, pero aún allí está lo público), ni tampoco por qué definirse ya que no se deja atrapar en modo alguno.

Saber de esa otra forma de entender lo público, retomar la idea de monstruo pero con la variación necesaria es algo que resulta fundamental para todos: para el simple transeúnte urbano, pero también para el gobernante de turno que debe declinar sus sueños de gran ordenador (que eso le corresponde a lo que Elías Canetti, y luego Deleuze y Guattari, llamaban *el gran paranoico*) por otros que no desconozcan aquello inefable que en la experiencia estética, que en lo visual y en las imágenes, se escapa a todo intento de construir cosmos e invoca con su sola manifestación, las potencias del caos.

REFERENCIAS

- Mejía A., A. (2012). *Estación Cisneros: rastreo historiográfico y apreciaciones visuales*. Trabajo inédito. Medellín: ITM.
- _____. (2012). *Relato corto: Cisneros*. Trabajo inédito. Medellín: ITM.
- Arenas, L. (2011). *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebres del sujeto en la ciudad contemporánea*. Madrid: Trotta.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Auge, M. (1998). *Los no-lugares; espacios del anonimato (Una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- _____. (2005). *París, capital del siglo XIX*. En Libro de los pasajes. Madrid: Akal.
- _____. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus.
- Campo, V. (2009). *El hombre que murió. David Herbert Lawrence*. Recuperado de <http://literaturainglesafhuce.blogspot.com/2009/09/articulo-de-virginia-ocampo-sobre-dh.html>
- Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Cuesta A., J. M. (2006). *Ápolis; dos ensayos sobre la política del origen*. Madrid: Losada.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (1999). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- _____. (2002). *Disoluciones urbanas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Duque, F. (1999). *Ruinas postmodernas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- _____. (1986). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Técnos.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal*, 48, 39. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

- _____. (1984). *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI.
- _____. (2010). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- Graves, R. (1996). *Los mitos griegos*. Madrid, Alianza.
- Heidegger, M. (1998). *El origen de la obra de arte. La época de la imagen del mundo*. En «Caminos del bosque». Madrid, Alianza.
- _____. (1995). *Construir, morar, pensar. Morar, revista de la Facultad de Arquitectura*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- _____. (2001). *La pregunta por la técnica*. En Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- _____. (1990). *La esencia del habla*. En *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Joseph, I. (1999). *Retomar la ciudad: el espacio público como lugar de acción*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing Libros.
- Montoya G., J. (1998). *La emergencia de las subjetividades metropolitanas*. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, *Metrópolis, espacio, tiempo y cultura. Ciencias Humanas*, (24).
- Pardo, J. L. (1996). *La obra de arte en la época de su modulación serial* (Ensayo sobre la falta de argumentos). En ¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Platón (2000). Critias, Timeo. En *Diálogos (VI)*. Madrid: Gredos.
- _____. (2002). *Las leyes*. Alianza: 2002.
- Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y sus regiones*. Madrid: Traficantes de sueños. Recuperado de <http://www.traficantes.net/libros/postmetropolis>
- Trías, E. (1987). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Trousseau, R. (1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Barcelona: Península.
- Vernant, J. P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.
- Zarone, G. (1993). *Metafísica de la ciudad; encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia: Pre-Textos y Universidad de Murcia.