

MARCO FUERA DE MARCO

Un asunto de historia, sentido y lugar.

Francisco Brugnoli B.

Peter Eisenman introduce su ensayo como CASAS DE NAIPES con una cita muy significativa de Adolf Loos (1870-1933) que se podría resumir en algunas frases de la misma: "La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora... El hombre ama todo aquello que sirve a su comodidad. Odia todo cuanto pretende arrancarle de su posición resguardada... El hombre, así pues, ama a la casa y odia el arte". Desde otra cita podemos completar este discurso "... basta de utopías humanitarias: los problemas sociales se resuelven en términos de economía. La sociedad no tiene necesidad de arquitectura; sino de habitaciones.

Mientras falten las habitaciones es inmoral gastar dinero para transformar estas habitaciones en arquitectura... (Loos) niega la arquitectura porque si no se adecúa a las necesidades prácticas es inmoral y si se aleja de ellas es arte" (Argan, 1). La distancia que existe entre este discurso y el ejercicio de Eisenman, así como también, por ejemplo, esa obra de Portman -el Hotel Bonaventura- según lo analiza Jameson, es el tiempo de la postmodernidad. De hecho los trabajos de Eisenman y Portman, entre otros de este momento, no se plantean las dicotomías de Loos, e ingresan a un territorio donde el principio "económico" resulta insuficiente y donde las vinculaciones con el arte aparecen claras.

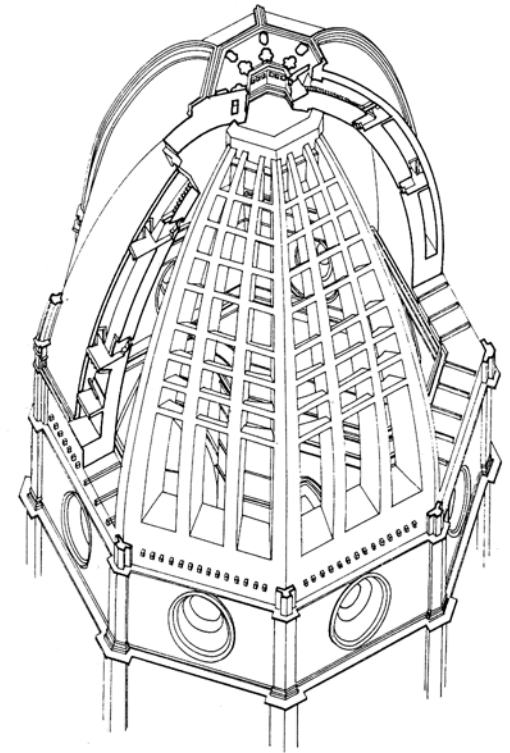
El discurso de Loos posee, como ingredientes propios de la modernidad, su carácter enfático y totalizador, pero también posee características críticas importantes, como ese "basta de utopías humanitarias", que apunta directamente a esa "promesa de bienestar" con la que se identifica el proyecto moderno; su odio a la arquitectura parece deberse también al fracaso de esa promesa. Por otra parte, su condena al rol del arte se asemeja, paradójicamente a la actual herencia de la posición de las vanguardias de comienzo de siglo, que aspiraban a disolver el arte en la vida como ruptura al marco institucional que la misma modernidad le había asignado.

Son justamente las vanguardias, las que a través de sus manifiestos, confirman, aunque de manera apremiante, esa actitud universa-

lizadora y totalizadora de la modernidad en cuanto a una gran promesa reivindicativa. Pero, sobre todo con posterioridad a mayo 68, perderán progresivamente credibilidad; ya no se confiará en su "capacidad de ofrecer soluciones a sectores centrales de la cultura contemporánea" (Huysen), y esta pérdida nos sume en un paisaje no fácil de soportar. Los films Blade-Runner, Brazil, así como la serie Mad-Max, hablan de la caída de un imperio, sin duda se trata del imperio de la "promesa de Progreso". Los que sucumben son los grandes discursos y los grandes autores, y con ellos la representación del concepto de sujeto. Este vacío nos expone a un campo inédito de experimentación, a un campo de confrontación de deseos, que caleidoscópicamente se abre en infinitas posibilidades.

En la medida que esos grandes discursos caen, caen también en su gesto convocador de sentido histórico, abriendo un espacio a la memoria, negada por la superposición innumerable de esos mismos discursos. La memoria, como ficción de historia, se gana así como un campo de expectativas no resueltas. Esto es lo que permitiría a Portman invertir el efecto *radieuse* paradigmático (cuyo antecedente no se puede eludir) para cerrar, como tras anteojos de espejos, con vidrieras reflejantes la fachada de su Hotel Bonaventura. Evitando así toda proyección modélica sobre la ciudad, y recobrando, como un placer íntimo, todo un vernáculo norteamericano en su interior (Jameson).

En general los cambios culturales producidos son tan profundos que para Jameson existe "una especie de mutación del espacio construido" nosotros sujetos humanos... no hemos mantenido el ritmo de esta evolución; se ha producido una mutación del objeto, sin que hasta el momento haya ocurrido una mutación equivalente del sujeto; todavía carecemos del equipamiento de percepción que corresponde a este hiperespacio... nuestros hábitos de percepción se formaron en el antiguo tipo de espacio cumbre del modernismo". Esta crisis es sin duda la más profunda de un largo proceso "...por modernidad entiendo lo



Arquitectura del Renacimiento. Peter Murray.

efímero, lo fugitivo, lo contingente..." define Baudelaire. Entonces, la crisis continua es la historia de la modernidad, de la que somos sus herederos, y se puede establecer desde sus orígenes más remotos.

LA HISTORIA DE UNA CRISIS O VICEVERSA

La historia comienza con una hermosa cúpula en la Florencia del siglo XV. La imposición que hace Brunelleschi como autor, al gremio aún medieval encargado de la construcción, de ejercer la dirección total del proyecto, expone un gesto absolutamente coincidente con el punto centro que la cúpula constituye no sólo para Florencia, sino para todo el nuevo Estado que es la República, "... la cúpula brunelleschiana era el centro espacial, el lugar ideal de la nueva Florencia" (Argan, 2) "...el punto de reunión de las luces que circulan por el vasto anfiteatro de colinas..." (Francastel). Esta noción de lugar, de lugar geométrico euclidiano, convierte a la cúpula en un maravilloso elemento que hace mensurable el infinito, y transforma, por un proceso racional, a la naturaleza misma en espacio humano.

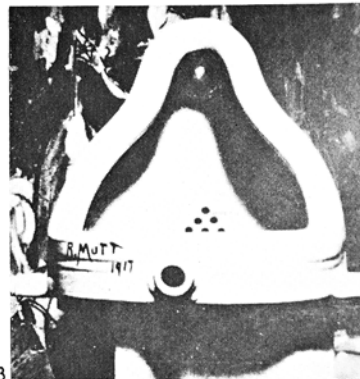
Alberti dedica a Brunelleschi su TRATTATO DELLA PITTURA, lo que es muy coherente con su concepción de la cúpula como representación del espacio -no sólo de los cielos de Florencia, sino de todo el espacio metafísico- por lo que se constituiría, ella misma, en un "organismo perspectivo" (Argan, 2). El encuentro del "radio-centro" albertiano, -que representa al observador- con la línea del horizonte, determina, fija, un centro: el infinito. Este centro es el vértice de un sistema espacial dentro del cual todo se ordena desde la mirada. Espacio ilusorio, inventado, inventor de espacio y creador de un sujeto jerárquicamente ordenador del todo desde su centralidad "...las marcas generales de un espacio imaginario, medido, homogéneo, quedarán fijadas para cinco siglos. (Francastel).

Pero la primera crisis, como recusación al interior del mismo artificio, no se hizo esperar, el *trompe l'oeil* su desvelación por la sospecha y subversión que significa la mirada especular

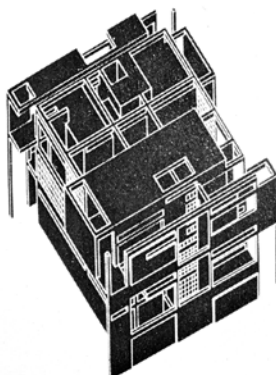
1. Florencia, cúpula de la Catedral de San Paolesi.
2. Fuente (Marcel Duchamp)
3. Manzanas y naranjas (Oleo sobre tela 74 x 93. Cezanne).
4. Axonométrica Casa IV.
5. John Portman Assc. Hotel Bonaventure.



Escritos Duchamp Du Siguc. Gustavo Gill.



Ministerio de Cultura de Francia.



4



El Paseante Nº 8, 1988.

5

C. C. 1977 Arq. Internac. CH. Jencks GG.

o de soslayo. Para los manieristas resulta además insuficiente el sistema para sus necesidades de ciframiento y oscuridad. Tampoco el barroco con su estructura elíptica y apertura a la imaginación cupo en él. Sin embargo, todos estos quiebres a la "razón" quedan fuera de escena con la Ilustración. La construcción de una utopía hacía necesario un proceso racional, una encarnación real de la idea. En buenas cuentas hasta hoy nos cuesta dejar la mirada que Alberti nos indicó, a pesar de que a fines del siglo XIX el sistema recibe un golpe irreparable; "si un espacio plástico traduce las conductas generales y las concepciones... de una sociedad, es necesario que ese espacio cambie cuando la propia sociedad se transforma". (Francastel).

Este rol correspondió principalmente a Cézanne, quien desde un planteamiento muy propio del arte moderno y con el mismo afán de un conocimiento desprejuiciado, que comparte con algunos de su época, se interroga sobre lo que se esconde detrás de toda vieja pintura, concluyendo en un "no podemos contentarnos con mantener las bellas fórmulas de nuestros ilustres predecesores". Esta "postura crítica, autorreflexiva", y también de suspicacia ideológica, será la base que le permita proceder a una deconstrucción radical del código de representación y dar un salto muy claro, desde la continuidad del tejido pictórico, a la discontinuidad de sus unidades lingüísticas de base (Menna). Provisto así, Cézanne espía "lo real", desplazando constantemente su "punto de vista", dejando ante nosotros la presentación de un sistema y, simultáneamente, la pesquisa de un objeto de cuya imagen de referencia se duda. Un imaginario móvil; que implica renunciar a la mirada unificadora (ordenadora) propia de un sujeto paradigmático. El espacio plástico, ese "espacio cumbre del modernismo", como trama geométrica e ideológica, es desmantelado y sustituido por este riguroso sistema independiente del objeto (no lo representa), y también del cuadro como obra definitiva; o sea por una comprobación constante del significante pictórico (Menna). A pesar de que hoy no dudamos de la dependencia de "lo real objetivo" respecto a la estructura de nuestro imaginario

nos cuesta asumir esa deconstrucción permanente que significa Cézanne. Pero la puerta quedó abierta: la gran exposición sobre su última obra, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1977, sin duda indica algo.

Para Jameson la caída de las certidumbres del pensamiento moderno, se daría fundamentalmente durante los años 60; pero Huysen opone que esto se habría producido como consecuencia del clima que lleva a -y por la misma- Primera Guerra y la aparición de las vanguardias. La guerra desvela como fracaso al proyecto moderno y frente a esto las opciones parecen ser sólo dos. La primera: pensar que se trata de un paso en falso, una desviación de la línea racional de la historia, y que es posible retomar el camino correcto, vía una reforma o una revolución. Para esto es apremiante sacar el arte de la irracionalidad en que lo ubicó el romanticismo -que lo hace extraño a la sociedad moderna- y retornarlo a la razón. Esta actitud corresponde a las vanguardias históricas o positivas y es propia de las corrientes constructivas, la arquitectura racional y el diseño industrial (Argan, 1).

La otra opción es considerar a la guerra como causa lógica de una civilización basada en el progreso científico y tecnológico, por lo tanto es necesario negar toda historia pasada y futura, y tornar todo a un punto cero. Estas son las vanguardias ahistóricas o negativas y será la posición del Dadá. Un arte en punto cero es un arte que no es nada, un anti-arte, sólo un gesto; este contrasentido define justamente al Dadá, "un arte que se limita a la pura acción inmotivada y gratuita, pero desmistificante frente a los valores construidos" (Argan, 1). Duchamp manda un urinario a una exposición de arte, lo titula "La Fuente" y lo firma MUTT. Ha extraído un objeto de un contexto donde todo es utilitario y nada puede ser arte, para llevarlo a otro donde todo es arte y nada puede ser utilitario. La nominación y firma válida la acción de un sujeto en la cualificación del objeto más allá de la asignación institucional. Mediante este gesto, y por su mismo significado subversivo queda propuesta la disolución del arte como institución: cualquier individuo puede cumplir esta acción, ser artista. Es importante hacer notar que el camino explo-

rado por las vanguardias negativas fue ampliamente recuperado por el arte de los años 60 y 70, incluida nuestra experiencia local.

Las dos opciones de las vanguardias, a pesar de su contradicción, y esto es particularmente relevante hacer notar, se inscriben en un mismo concepto: considerar la caída del proyecto moderno en cuanto ideal de progreso.

TEXTO-CONTEXTO: DE ANDY A ANDERSON

Resulta indudable que los "Zapatos de polvo de diamante" de Warhol, presentados por Jameson como opuestos a la lectura profunda que Heidegger hace de los "Zapatos campesinos" de Van Gogh, al presentar un mundo de simulaciones, como ese descubierto antes por Marylin, mediante su maravilloso maquillaje, también se ordena en la línea de objetos-anti-objetos, y a lo lúdico del espíritu Dadá ahora se suma el placer por lo superficial y banal del Pop. El proyecto arte-vida de las vanguardias; disolver el arte en la vida, se resuelve acá como inversión: será lo cotidiano, como sarcasmo, que invade el sacralizado espacio de arte. La trascendencia exigida a la "obra", y que, al fin de cuentas, refiere al índice del maestro, ya no podrá restablecerse. A los 60 también se llega por, y son ellos mismos, una sumatoria de fracasos; nuevamente "cuando la promesa del progreso se desplegaba" (Pink Floyd). El punto lejano, la gran convergencia de sentido se abandona y nuestra mirada se divide en los quiebres de lo próximo, del presente.

Llegados a éste momento, me parece abrir, en forma de citas y referencias, (casi reseñar) un espacio al ensayo de Hal Foster "Polémicas (post) modernas", donde en forma acuciosa se nos instala ante las opciones de la postmodernidad. Las cuales según el autor serían dos y de carácter contradictorio. La primera, una postmodernidad que se identificaría con el discurso neo-conservador y la segunda, una postmodernidad de clara vinculación postestructuralista.

"La post-modernidad neo-conservadora es la más familiar. Definida en términos de estilo,

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARGAN, GIULIO CARLO
(1) "Storia Dell'arte Moderna", Sansoni, Firenze, VIII Edición 1980.
(2) "El significado de la Cúpula". Ensayo incluido en "Historia de la Ciudad". Editorial Laia, Barcelona, 1984.

EISENMAN PETER

- "Como Casadenaipes". Revista "El Paseante" Nº 8, 1988. Ed. Ciruela, Madrid.
- DE MICHELI, MARIO.
"Las Vanguardias artísticas del S. XX", Alianza Forma, Madrid. IV Reimpresión 1985.

FRANCASTEL, PIERRE

- "Sociología del Arte", Alianza Emecé, Bs. Aires, Madrid, II Edición 1981.
- GARCIA-CANLINI
"Escenas sin territorio". Revista de crítica cultural Nº 1, 1990. Editada por Juan Dávila y Paul Foss, Australia.

deriva de la modernidad que reducida a su peor imagen formalista, es contestada con una vuelta a lo narrativo, al ornamento y la figura. Proclama la vuelta a la historia (a la tradición humanista) y la vuelta al sujeto (el artista/ el arquitecto como *auteur* por antonomasia). Su vuelta a la historia se manifiesta por su mirada ecléctica a los estilos del pasado que son considerados meros proveedores de abundantes elementos formales, para trasladar, fragmentariamente, a la nueva arquitectura en forma de PASTICHE. "...el pastiche en el arte y arquitectura postmoderna priva a los estilos no sólo de un contexto específico, sino también de sentido histórico: se reproducen en forma de simulaciones parciales, indefensas para tales emblemas. En este sentido la "historia" aparece reificada, fragmentada, fabricada-a la vez inflamada y agotada..." Todo esto también resulta coherente con su voluntad de volver a la representación al tomar "el status referencial de sus imágenes y el significado como garantizados".

Por último, esta opción postmoderna, por su "historicismo", se correspondería para Foster, con el eclecticismo romántico en su huida del moderno industrial y tecnológico; "pero incluso entonces esa huida expresaba una protesta social, aunque fuera en sueños, ahora parece sintomática de un puro escapismo post-historia". Ejemplos de esta opción serían artistas como Schnabel y arquitectos como Moore y Stern.

En cuanto a la postmodernidad postestructuralista considera: "esta tendencia es heredera de la modernidad en cuanto su cuestionamiento cultural, pero simultáneamente se vuelve contra ella en cuanto su monolitismo autoreferencial y su autonomía oficial. Recoge de la modernidad su proceso autocrítico, convirtiéndolo en una política deconstructiva. Si la modernidad se entiende desde su uso de métodos disciplinarios, cada vez más atrincherados en sí mismos, esta opción, en su esencia, tendría la misma actitud metodológica, pero como subversión disciplinaria".

Esta postmodernidad "asume la muerte del hombre", no sólo como creador de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia. Para ella "la historia" (como la realidad) no es un dato "ahí no más" que se captura por alusión, sino una narración que se construye o (mejor) un concepto que se produce. Desde la posición postestructuralista la historia es un problema epistemológico, no un dato ontológico".

En cuanto a la representación "...es profundamente antihumanista, más que una vuelta a la representación, lanza una crítica en la cual la representación se muestra más como constitutiva de realidad que transparente a ella... se cuestiona el contenido de verdad de la representación visual, ya sea realista, simbólica o abstracta, y expresa el régimen de significado y orden que soportan esos diferentes códigos...". Según Jameson es justamente en esta crítica a la representación donde se evidencia su alineamiento postestructuralista: "el postestructuralismo estético contemporáneo señala la disolución del paradigma moderno - que es la valoración del mito y el símbolo, de la temporalidad, la forma orgánica y el universo concreto, de la identidad del sujeto y de la continuidad de expresión lingüística - y presagia la emergencia de algo nuevo, propiamente la concepción postmoderna o esquizofrénica del artefacto- ahora estratégicamente for-

mulado como "text" o "écriture", y hace hincapié en la discontinuidad, la alegoría, lo mecánico, el abismo entre significado y significado, la síncope en la experiencia del sujeto". Esta nueva redefinición del artefacto sería el gran paso histórico de la obra moderna al "texto postmoderno".

"... "obra" sería un todo estético, simbólico, sellado por un origen (es decir el autor) y un final (es decir una realidad representada o un significado trascendental); y "texto" sería la sugerencia de un "espacio multidimensional en el cual una variedad de escritos, ninguno de ellos original, se combinan y contrastan". La diferencia también se puede establecer en que "para la obra, el signo es una unidad estable de significante y significado... mientras que el texto reflexiona en la disolución contemporánea del signo y en el juego disparado de significantes". "Estilística y políticamente, la deconstrucción de un arte o disciplina es bastante más que un pastiche instrumental..."

De esta opción participan los trabajos de Eisenman en arquitectura, y de Laurie Anderson, en multimedia(*). Eisenman piensa la arquitectura como una disciplina que ha de ser reconstruida desde sus propios métodos: "Usa de hecho modos propios de la representación arquitectónica (axonométricas, modelos) para generar la estructura material, que es por tanto ambas cosas, objeto y representación". "Anderson usa el cliché histórico-artístico o pop-cultural contra ellos mismos, con el fin de descentrar el sujeto (masculino) de tal representación, pluralizar al ser social y tornar ambiguos, indeterminados los significados culturales".

Finalmente, la contradicción entre ambas postmodernidades, según Foster, se resolvería a nivel de un mismo episteme: "Pastiche y textualidad pueden ser síntomas del mismo colapso "esquizofrénico" del sujeto y de la narrativa histórica, signos del mismo proceso de reificación y fragmentación del capitalismo tardío".

(*) Sin duda que Foster abre, entre estas dos opciones polares, un espacio de muchas otras posibilidades.

EL DONDE DEL LUGAR

Por último una cuestión de lugar; la pertinencia o impertinencia de este debate en nuestro contexto.

Habitamos un extraño territorio, y desde él nos preguntamos por nuestra identidad. La demanda por "lo propio", como oposición a ese sentirnos "allegados" culturales, nos conduce a posiciones extremas como el afán de ser gestores de lo "nuestro", como un mundo cerrado y excluyente. Una clausura histórica para hacer una historia. Se nos cruzan los problemas de historia, territorio e identidad pero paradójicamente la respuesta puede constituirse en otra pregunta ¿idénticos a qué?.

Es difícil aceptar a América como invención, como producto de un imaginario europeo, que nombra y define un territorio: le da lugar en su mapa, lo mesura, lo unifica. Nuestro nacimiento es propio de la modernidad, sin el concepto de finitud y puntos referenciales (análogos al sistema de la perspectiva) el famoso viaje no habría podido ser: nadie viaja al infinito. El viaje representa en sí el concepto (el deseo) de finitud (finalidad).

Coherentemente con este nacimiento, nuestro devenir no será sino la suma de innumerables proyectos de modernización, que se superponen, refutándose y anulándose unos a

otros. La historia como sentido; por su estructura en un continuo abisal, es para nosotros difícil y hasta imposible de concebir. En América se puede nacer desde cero y también desaparecer sin registro. La historia nos parece muy fácilmente una ficción, de hecho cada proyecto político, la desmonta y la rehace estableciendo sus propios paradigmas. Así la historia se nos aparece como un collage, una colección de imágenes de extraño calce y cuya secuencia es sospechosa.

Nestor García-Canclini, en un reciente y lúcido ensayo aborda, de manera muy útil, el tema territorio-identidad. "Tener una identidad era ante todo tener un país, una ciudad o un barrio, una entidad donde todo lo compartido, por quienes habitaban ese lugar se volvía idéntico o intercambiable, los que no compartían ese territorio, ni tenían por lo tanto los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, eran los otros, los diferentes". En buenas cuentas la identidad se definía (resulta interesante aquí el uso de un tiempo pasado) por la ocupación de territorio y la constitución de colecciones; lo que "está en la base en muchos antagonismos de la modernidad: colonizadores vs. colonizados, cosmopolitismo vs. nacionalismo, centro vs. periferia". La pregunta inevitable es "¿qué queda de este paradigma en la época de la descentralización y expansión planetaria de las grandes empresas, transnacionalización de las comunicaciones y migraciones transnacionales?" Todo esto estaría hoy día, progresivamente, instalándonos en una situación de signo inverso: de "descolección, desterritorialización".

La pregunta que me asalta es si realmente este concepto de territorio-colección-identidad se ajustó alguna vez a nosotros, o si ante él habría que contrastar "nuestras colecciones": colecciones de residuos de la modernidad, emblemas que al fin de cuentas son sólo imágenes, sustitutos, simulacros. Des-hechos de significantes distintos, con la única relación posible que les da nuestra necesidad de supervivencia. Colecciones que y en coherencia con la situación de la historia -nos colocan en un tiempo sin tiempo, como ese de Borges, en la "FUNDACION MITICA DE BUENOS AIRES": "A mi se me hace cuento que empezó Buenos Aires". América como lugar donde todo está cuando todo llega.

Lo que nos caracteriza es la suma inverosímil de lo heterogéneo: el collage es nuestra expresión "natural"; y si queremos insistir en diferencias me parece que éstas son sólo posibles a través de ese manoseo que imponemos a los signos, desproveyéndolos de sus significados originales, para proyectarlos en otras nominaciones que pronto también enmudecen.

Nuestra condición sería la de postmodernos *avant la lettre*, la deconstrucción ha sido nuestro cotidiano, lo que hace a la vez seductor y extraño este "territorio" que habitamos.

"El futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo está ya aquí... a mi entender, ni tenemos que esperar la realización de una utopía revolucionaria ni tampoco un acontecimiento atómico explosivo. La fuerza explosiva ha entrado ya en las cosas, ya no hay que esperar nada más... lo peor, el soñado acontecimiento final sobre el que toda utopía construía el esfuerzo metafísico de la historia, el punto final, es algo que ya ha quedado detrás de nosotros..." (Baudrillard, citado por Josep Picó).

Se puede pensar América, como el fascinante lugar de las ruinas de lo nuevo.

JAMESON, FREDERICE

• "El Postmodernismo o Lógica Cultural del Capitalismo Tardío". *Revista Casa de las Américas*, N° 155-156, Mayo-Junio 1986. La Habana.

MENNA, FILIBERTO

• "La Opción Analítica en el Arte Moderno. Figuras e Iconos". G. Gill. Barcelona. 1977.

PICO, JOSEP

• "Modernidad y Post Modernismo". *Compilación de Ensayos que incluyen los textos citados*.

• Frisby, David: "Georg Simmel: Primer Sociólogo de la Modernidad".

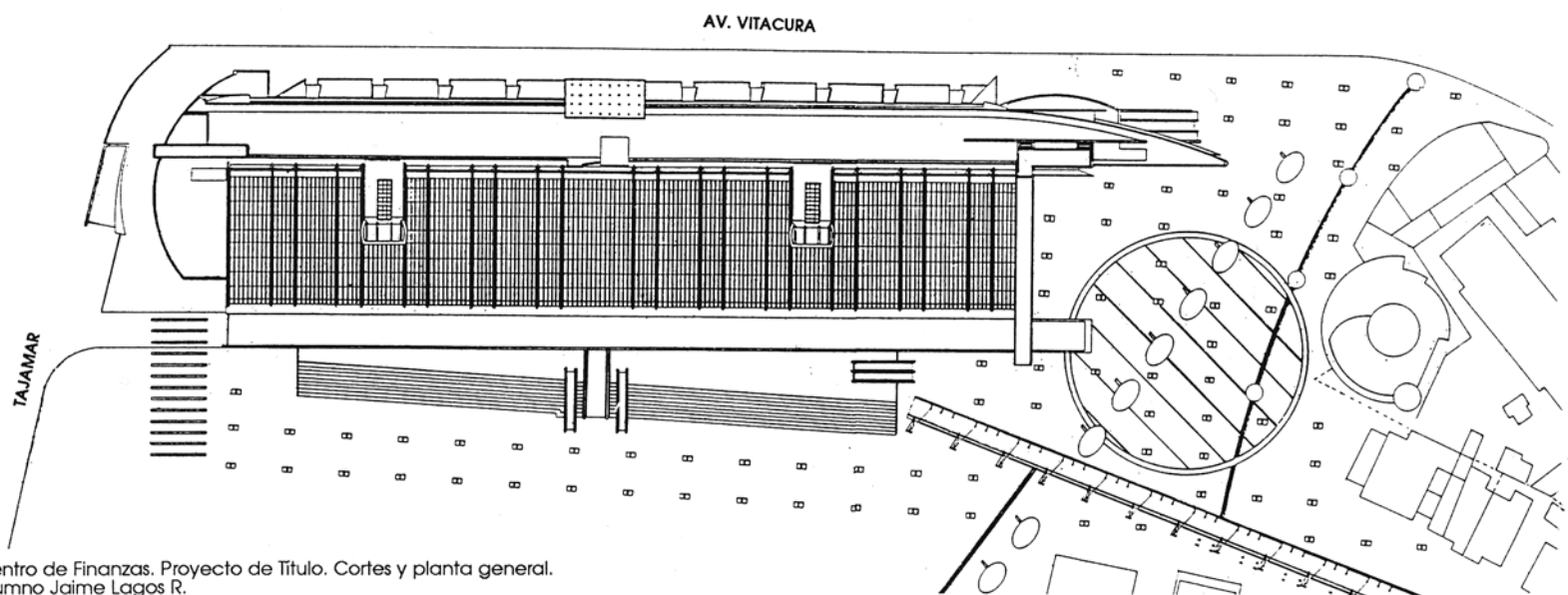
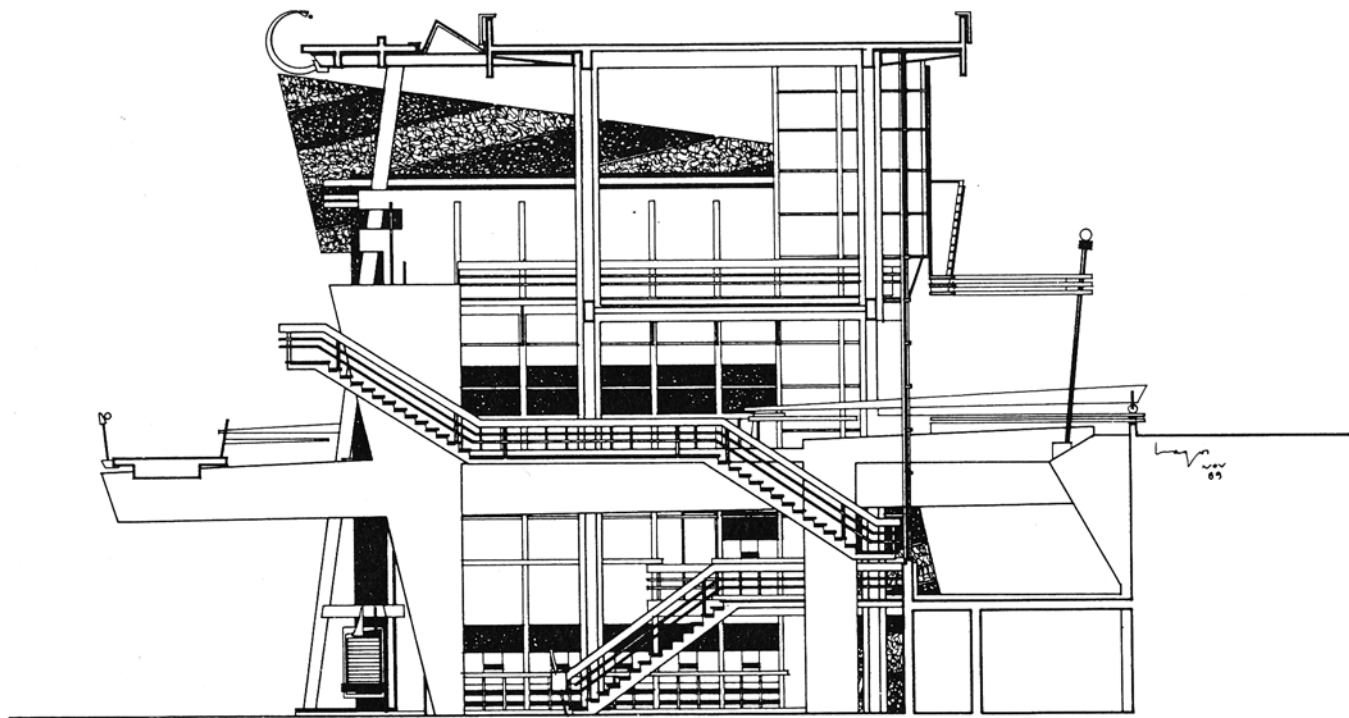
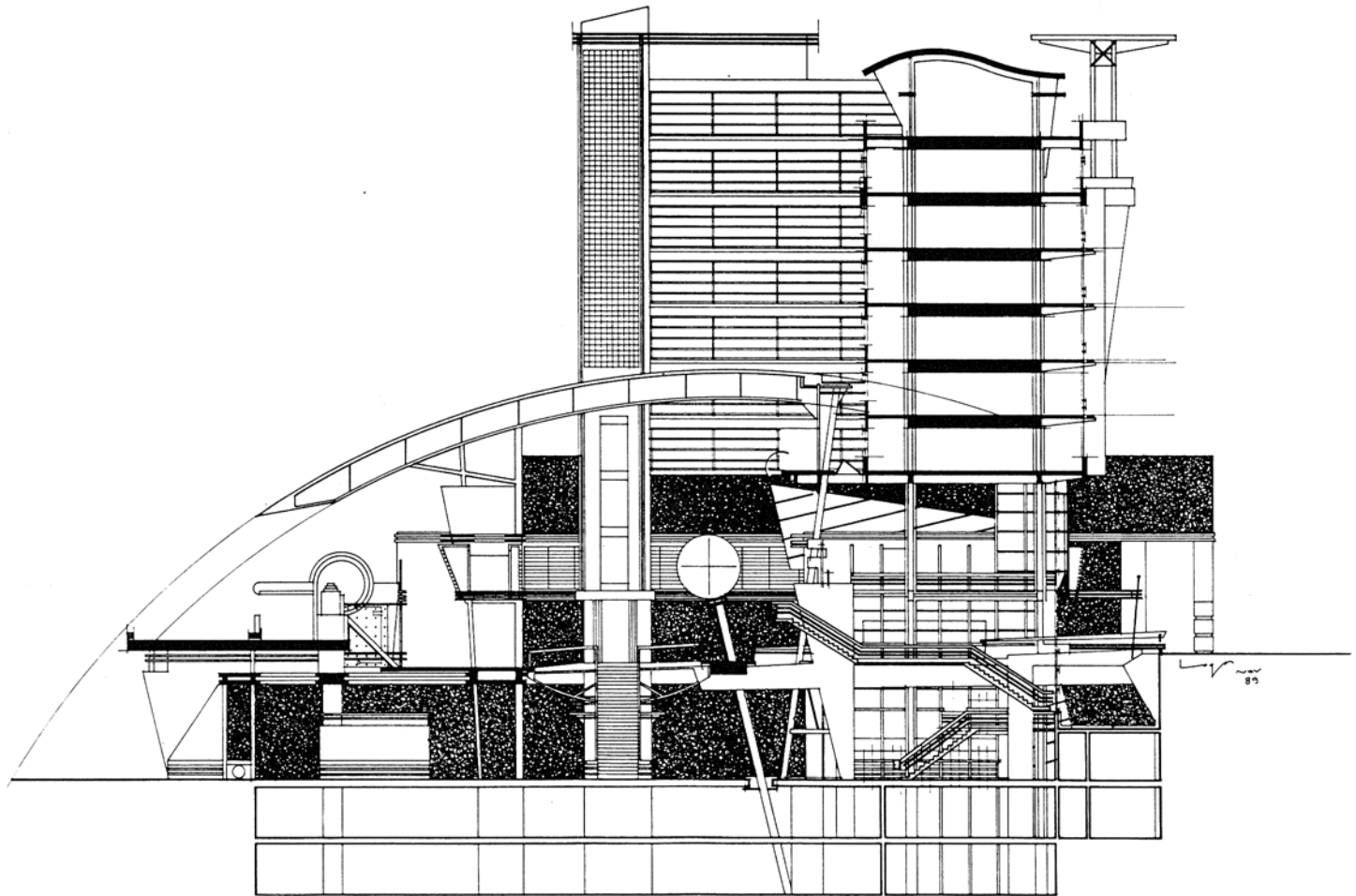
• Huyssen, Andreas: "En busca de la Tradición: Vanguardia y Postmodernidad en los años 70".

• Foster, Hal: *Polémica (Post) Modernas*. Alianza Editorial, Madrid. 1988.

BRUGNOLI, FRANCISCO

• "Berlín Berlín: ¿Dónde estoy?". *Texto para catálogo "Cirugía Plástica". Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980 - 1989. NGBK Berlín. 1989.*

• "Sociedad como Creatividad y Experimentación". *Ponencia Seminario "Modernidad, Postmodernismo" Un Debate en Curso. Inst. Francés de Cultura. 1987.*



Centro de Finanzas. Proyecto de Título. Cortes y planta general.
 Alumno Jaime Lagos R.