

LA DECONSTRUCCION EN LA ESTETICA NEOBARROCA

Roberto Fernández

En la estética de la tardomodernidad, en que predomina la significación de los procesos de la forma, el autor señala algunos paradigmas arquitectónicos y urbanos como formalismos posibles de proyectar sólo en una estética acogida en la inhospitalidad, la incertidumbre, la abstracción y la deformación.

En primer lugar interesa comentar aquí un escrito de Derrida que viene a correlacionar lo estético con lo formal, con lo cual reformula la preponderancia contemporánea de las relaciones entre estética conceptualista y producción de cosas artísticas, predominantemente formalistas. Dice Derrida¹ en un escrito de los pocos específicamente dedicados a la arquitectura: *Lo estético es lo que es sensible, lo que hace sensible cierta sensación. Lo estético reside en la esfera de la forma en la medida que pone de manifiesto cierta sensación; el valor estético es el tributo pagado a la distinción entre forma y significado, entre lo que se siente y lo que se intuye.* El párrafo es sugerente, primero porque, dedicado a la arquitectura, consagra, de alguna manera, en los propios términos de Derrida, su *frivolidad*, que éste define como la manipulación pura de los significantes formales, sin relación con los significados,

o sea rompiendo el estrecho *corsé semiótico* saussuriano. Segundo, porque, retomando la preceptiva kantiana, aseguraría cierta capacidad de dotación estética únicamente a las cosas que proveen sensaciones, es decir, apelando puramente a una generación de efectos de sensibilidad. Tercero porque remite a la posibilidad de la relación sensible entre productor/receptor, a la existencia de un vehículo formal, esto es, en cierto modo, reivindicando cierta existencia gestáltica de los vehículos de sentido. Cuarto, en cuanto que piensa a la forma no como *en sí* sino como un instrumento portador/mediador de sensaciones y por lo tanto, de un sentido dependiente de la clase e intensidad de las sensaciones. Quinto, porque hincina lo estético en una entidad o diferencia entre significante y significado, entre forma y contenido, dialéctica en la que, empero, sólo hay portación de sensaciones en el vehículo o cosa formal.

73

Este pasaje *formalista* de Derrida no suspende su deconstruccionismo diseminativo implícito en su noción de escritura omnicompreensiva e infinita, pero explica, por así decirlo, una de las mecánicas poéticas de la lógica formalista, en tanto su reduccionismo o ensimismamiento frívolo en el campo de los significantes y en cuanto a la posibilidad de producir sentido, a través de ese material frívolo, como verdadero contenedor de sensaciones visivas, antropomórficas, táctiles, etc...

Con O. Calabrese², podríamos ahora discutir las figuras o procedimientos neobarrocos. Calabrese distingue las siguientes características de lo que denomina era neobarroca:

Ritmo y repetición

Los *mass-media* han instalado la estética de la repetición, cuyas características parecen oponerse al valor clásico de la irrepitibilidad de la obra de arte. En extremo, se trata de una derivación estético-productiva de la llegada a la era de la reproductibilidad técnica que ya anunciaba Benjamin como conformante de la muerte del aura, o sea, de la irrepitibilidad, de la cosa artística. De esta condición técnico-cultural podría inferirse la positivización de una estética anclada en lo repetitivo a través de tres elementos: la *variación organizada*, el *policentrismo* y la *irregularidad regularizada* y el *ritmo rapidísimo*. Esta repetibilidad y serialidad, mediáticamente consagrada, afirma una suerte de fatiga creativa, de recurrencia a depósitos formalizados de sentido: *todo se ha dicho y se ha escrito ya* y si ello es así, una posibilidad de moderada diferencia respecto de la saturación receptiva del público

mediático quedará expresada en las variaciones mínimas, en el gusto por el ritmo o en el cambio en la organización interna de los productos. La estética del atiborramiento de citas y del inmenso fresco de fragmentos superpuestos por una combinatoria se expresaría en películas como *En busca del arca perdida* o novelas como *El Nombre de la Rosa*. El placer impuesto por una variabilidad sutil, impresa sobre metadiscursos repetibles, identifica contemporáneamente el tradicional principio barroco del virtuosismo. Un ejemplo de esta exasperación de repetición veloz y multiplicación minimalista de citas, fragmentos y pequeñas diferencias de *performance* podría quedar ejemplificada de un producto típico de esta era neobarroca: el *videoclip*.

Límite y exceso

Considerando –con Lotman– *a la cultura como organización de sistemas culturales* –dice Calabrese– *también es posible entenderla como una organización espacial*, con una geometría y sus específicos límites. Esta territorialidad cultural, que es así y por ello también una objetividad, posee en su espacialidad fronteras y centro, y una capacidad, tanto organizativa como semántica, de desplegarse y ser leída, tanto desde una posición centrada como des-centrada, que viene a significar, poli-centralidad, periferismo, etc... Desde esta perspectiva, las producciones culturales pueden entenderse como *mantenidas en una fuerte tensión* (*‘hasta el límite’*) o *desbordando la frontera* (*‘tienden al exceso’*). Buscar el límite y/o el exceso no son actitudes sistemáticas en la historia artístico-cultural; más bien pertenecen, como modalidad, según

nuestro autor, a los momentos barrocos y por ello emergen, en esta condición de era neobarroca que es presentada por Calabrese como paradigma contemporáneo dominante, como rasgos característicos de esta época. El límite, tanto en la investigación/experimentación científica como en los procederes artísticos, se presenta así como una clara tensión de época, que nosotros creemos verificar en el campo proyectual, como uno de los motivos dominantes de la lógica formalista: búsqueda de tensión de los límites formales, desbordamiento de los modelos antropomórficos de equilibrio, desafíos tecnológico-estructurales, etc. El exceso, *en tanto que desbordamiento de un límite y de un confín, es más desestabilizador. Además, toda acción, obra o individuo que sean excesivos, quieren discutir un cierto orden y por otra parte, toda sociedad o sistema tacha de excesivo lo que no puede o no quiere absorber*. Sin embargo, la figura de un exceso exógeno —la presencia del bárbaro— no es la característica barroca, y particularmente, neobarroca o predominantemente contemporánea según Calabrese, sino la existencia de un movimiento entendible como exceso endógeno: *En las épocas barrocas sucede a la inversa (de la presión exógena del bárbaro): en el interior de los sistemas surgen fuerzas centrifugas que se proyectan fuera del sistema. Nuestra cultura vive fenómenos de exceso endógeno que son cada vez más numerosos y que se dan en todos los niveles (el exceso representado en los textos, el exceso como representación, el exceso como fruición de una representación)*. Un ejemplo de esta tensión endógena en el plano barroco, podría advertirse en el seno de una producción tan

tipológicamente controlada como la serie de los templos contrarreformistas jesuíticos, que va desde el cánón del tipo de Vignola a la búsqueda de excesos en las propuestas de Andrea Pozzo y su idea del receptáculo/espectáculo del templo barroco como *sub-specie theatralis* y la enfatización discursiva virtual, el *trompe d'oeil*, etc. Algunos contenidos culturales excesivos que presenta nuestra realidad cultural dominante son, según Calabrese, los motivos del *monstruo* o exceso antropológico, la sexualidad o exceso erótico y la violencia y el *horror* o exceso social. Estos motivos, que aparecen en productos como la película *Mad Max*, pueden caer, perdiendo su vigor de contenido, en figuras de *pastiche*, y entonces, en una figura de exceso de fruición, como en la conocida película *Rocky Horror Picture Show*, con el engendramiento de una estética. La positivización fruitiva del exceso podría advertirse en movimientos de aparente negatividad, como el *bad art* en general o el *cineteatro-música de la crueldad* en particular, ya despojado del contenido de crítica socio-cultural de propuestas modernas como las de Artaud o Beckett. Es posible que algunos productos dentro de la lógica formalista (por ejemplo, proyectos de Gehry, Coates o Testa) podrían estar caracterizados por cualidades de estas figuras de exceso. No estamos seguros de la unicidad del exceso endógeno en la cultura contemporánea; en realidad ése pareciera ser un rasgo, en cualquier caso, dominado por la homogeneidad de la *globalidad masmediática*. Es posible asumir la existencia simultánea, como rasgo dramáticamente característico de la situación contemporánea, de excesos exógenos, dados en la emergencia de fenóme-

nos antropológico-culturales como el mestizaje, la hibridación y la fusión, que no son meros hechos culturales sino expresión de tensiones sociales y reaparición protagónica de nuevos bárbaros: emigrantes marginales o des-centrados, minorías étnico-culturales-productivas, etc. O como lo que empieza a expresar la vigencia de las guerras culturales nacionales, religiosas, etc.

Detalle y fragmento

76

El detalle y el fragmento son dos maneras de producir o de analizar un objeto de conocimiento pero representan dos estilos gnoseológicos diferentes: el detalle presupone un sujeto que 'corta' un objeto siguiendo un programa de acción, resaltando la parte respecto al todo del que procede con la finalidad de 'ver más' en este último; el fragmento, en cambio, implica el hallazgo casual, sin intervención de un sujeto, de un objeto y de su forma inacabada, que también es casual. Estos estilos o métodos son bastante diferentes, uno de dominante racional y otro irracional, sobre o transracional: expresan sin embargo, parte del debate suscitado en la modernidad con la emergencia de los conceptos de montaje y *collage*, analizados por Adorno y Bürger y reelaborados por Benjamin, en su comparación con el trabajo alegórico en el drama barroco del siglo XVIII. Lo que Calabrese propone con estos conceptos no es su novedad sino el caso de su conversión de instrumentos de análisis o de conocimiento en formas estéticas, en cierta manera, despojados de su programática y reconducidos a la banalidad de su operatividad formal. La obsesión por el detalle, en lugar de su apoyatura al despliegue de

la acción, está visible en películas como *Blow Up* o *Blade Runner*, ejemplos propuestos por Calabrese, para ilustrar esta vía formal. Los fragmentos, en cambio, se convierten en una poética cuando se renuncia a la voluntad de reconstruir el todo al que pertenecen y se producen y se gozan en función de su carácter fragmentario. Estaríamos aquí, perdida la voluntad de forma, en la bisagra entre la lógica formalista a la lógica deconstruccionista.

Inestabilidad y metamorfosis

Calabrese, en torno a ejemplos dados en películas como *Alien* o *La Mosca*, cree posible ampliar la discusión en torno de los *monstruos* al concepto de *forma informe*, según denominación del matemático francés René Thom. *Las formas informes son a la vez formas que, sin embargo, no han logrado una estabilidad estructural y no-formas que, sin embargo, ocupan un espacio-tiempo o una dimensión.* Se alude así, a un campo, en cierto sentido límite de lo formal en que sus términos de inestabilidad, mutabilidad o transformación *no se pueden localizar con una geometría euclídea sino que necesitan una geometría ad-hoc.* En *La Casa*, la película de Carpenter, se ilustra el proceso degenerativo que deviene en la transformación de una estructura celular normal en una monstruosa, a partir de conceptos que, como en Thom, se refieren a una teoría de las catástrofes, en tanto lo *catastrófico*, como transformación brusca y no regulada, se opone a lo *anastrófico*, como transformación regulada. Estamos en este rasgo estético, identificando asimismo como el borde que separa la lógica formalista de la deconstruccionista, sobre todo si reconocemos en los procedi-

mientos proyectuales de Eisenman, un interés dominante en explorar las geometrías alternativas y en declinar una finalidad en lo formal en pro de un mayor interés procesual por lo degenerativo. Para el caso de la *metamorfosis*, que Calabrese ilustra con la película *Zelig*, se alude, no tanto a momentos definidos o estables de la forma, sino a los procesos continuos de cambio de la misma, incluyendo las figuras de *travestismo* o simulación de la forma.

Desorden y caos

Si, según Calabrese, este binomio históricamente alude a aspectos gnoseológicos negativos, irracionales o casuales, también es cierto el advenimiento, sobre todo en el pensamiento de la física, a una revaloración conceptual de la noción de *caos*, como, en todo caso, retenedor de una concepción ultra-lógica de la complejidad de la vida y del *cosmos* o, por así llamarlo, el orden del desorden. Desde el punto de vista objetivo o geométrico, esta noción se expresa en la *teoría de los fractales*, de B. Mandelbrot, que *busca una nueva geometría –‘cosmética de la matemática’– que permita el cálculo de determinados objetos irregulares como las costas, los cráteres de la Luna, los agujeros del queso gruyere, los perfiles de los copos de nieve y que sea bella por sí misma*. En *The Beauty of Fractals*, físicos como Peitgen y Ritcher han producido obras de arte, como las imágenes televisivas del físico norteamericano P. Oppenheimer o las imágenes fílmicas de la compañía Pixar para la segunda versión de *La Guerra de las Galaxias*. La estética de la irregularidad no es nueva (quedó, por ejemplo, presentada bajo la denominación de *arte fragmentario* en la pre-

sentación del crítico M. Calvesi en la Bienal de Venecia de 1984), pero en todo caso expresa un rasgo también dominante de la estética epocal, que nosotros creemos atribuible esencialmente a los contenidos proyectuales, exacerbadamente instrumentales y por ello, anti-formalistas propios de la lógica deconstruccionista. La geometría *fluxante* o anexacta que presenta S. Perrella en su ensayo *Topología de Hipersuperficies* y en las ilustraciones experimentales que lo acompañan ²¹, es otro ejemplo de aplicabilidad de estas geometrías alternativas ligadas al desorden y el caos, a cuestiones proyectuales, diríamos, deconstruccionistas: la exploración de la diseminación compleja de la forma separa así, las lógicas del formalismo y la deconstrucción.

Nodo y laberinto

El nodo y el laberinto son otras dos figuras de la estética neobarroca que hoy aparecen con frecuencia en forma de figuras o de estructuras, y se ejemplifican películas como *El Nombre de la Rosa*, *Laberinto* o *Shinning*. El nodo y el laberinto –por fuera de una exitosa aplicabilidad estética histórica y contemporánea, apunta adicionalmente Calabrese– son también dos estructuras de pensamiento, constituyen el principio de dos matemáticas específicas: los algoritmos ‘laberínticos’ de Rosenstiehl y las varias ‘teorías de nodos’, que resultan verificables en construcciones epistemológicas como la estructura nodolaberíntica de la *Enciclopedia Einaudi* o en el concepto de árbol laberíntico de rizoma propuesto por Deleuze y Guattari. Con estas figuras casi retóricas, también estamos a caballo, según su voluntad más o menos controladora

de la entidad formal, entre la lógica formalista y deconstruccionista.

Complejidad y disipación

A la complejidad objetiva de las nuevas geometrías, por ejemplo, de los fractales, se opone o superpone, la complejidad energética derivada de las leyes de la termodinámica y su concepto de entropía. En realidad, las teorías del físico I. Prigogine y su concepto de *estructuras disipativas*, relativiza el concepto absoluto de las pérdidas entrópicas, ya que *existen estructuras o sistemas* –glosa Calabrese al físico ruso-belga– *que al consumir energía en vez de desaparecer se transforman (y) a pesar de que derrochan energía siguen siendo estructuras, es decir, producen orden y no entropía*, noción que puede extenderse a los sistemas sociales y a las artes y *mass-media*. Esta conducta disipativa se liga a un posible permanente re-consumo o *consumo productivo* de productos, estructuras o sistemas preexistentes, ejemplificables en casos como las operaciones dadaístas, el *shit art* o arte de desechos o el arte de la re-publicidad, como el caso en las obras de B. Kruger. El discurso de re-elaboración, con contenidos de choque cultural, parece consistir en una de las vías proyectuales posibles de la lógica formalista, por ejemplo en los trabajos de Frank Gehry.

Poco más o menos y no sé qué

Estas ideas remiten *al verdadero barroco y a su pasión por lo infinito y por lo indefinido. El casi nada*, hoy matiz de una filosofía minimalista o leve, desde Guilbaut a Jankelevitch e incluso, Vattimo y su pensamiento débil, con sus efectos de vaguedad, imprecisión o atmós-

fera indefinida también quedarían sutilmente manifiestos en expresiones como el minimalismo literario –desde Barth a Carver–, el *dump art* –Borofsky, Schnabel– e incluso, la *pintura mala*. Este efecto estético en alguna forma, quizá menor, se puede advertir en atisbos proyectuales dados en obras de Gehry, Testa o el grupo Amereida.

Distorsión y perversión

Más que características devenidas del mundo científico, la distorsión y perversión parecen ser tipos generales de gusto, ligados a la estética transgresiva del orden vigente. Dado que el universo, según la mayoría de las novedades de la ciencia, se ha convertido en una multiplicidad fragmentaria cuyos fenómenos participan de la inestabilidad estructural, es posible exacerbar o generalizar, productivamente, esa conciencia de inestabilidad, derivándose a prácticas artísticas del orden de las llamadas *creation vagobonde*. Similarmente, esa fluidez hacia lo fragmentado ha influido en términos proyectuales que, como el de *terrain vague*, hoy define una especie de territorio ambiguo, desfuncionalizado y desformalizado de las ciudades, en las que es posible imaginar una estética que se acoja a dicha inhospitalidad, incertidumbre y abstracción informe e insigne. Por ello, por esta reducción de los datos de estímulo o significabilidad sobre todo, de los territorios inhóspitos de las ciudades, emerge un gusto contemporáneo que, cercano a esa situación de *bad art* surgido de la mimesis desencantada de los *terrains vagues*, asuman como placenteras la distorsión y perversión. Se puede hablar así, con Calabrese, de *una ruptura epistemológica que implica –por*

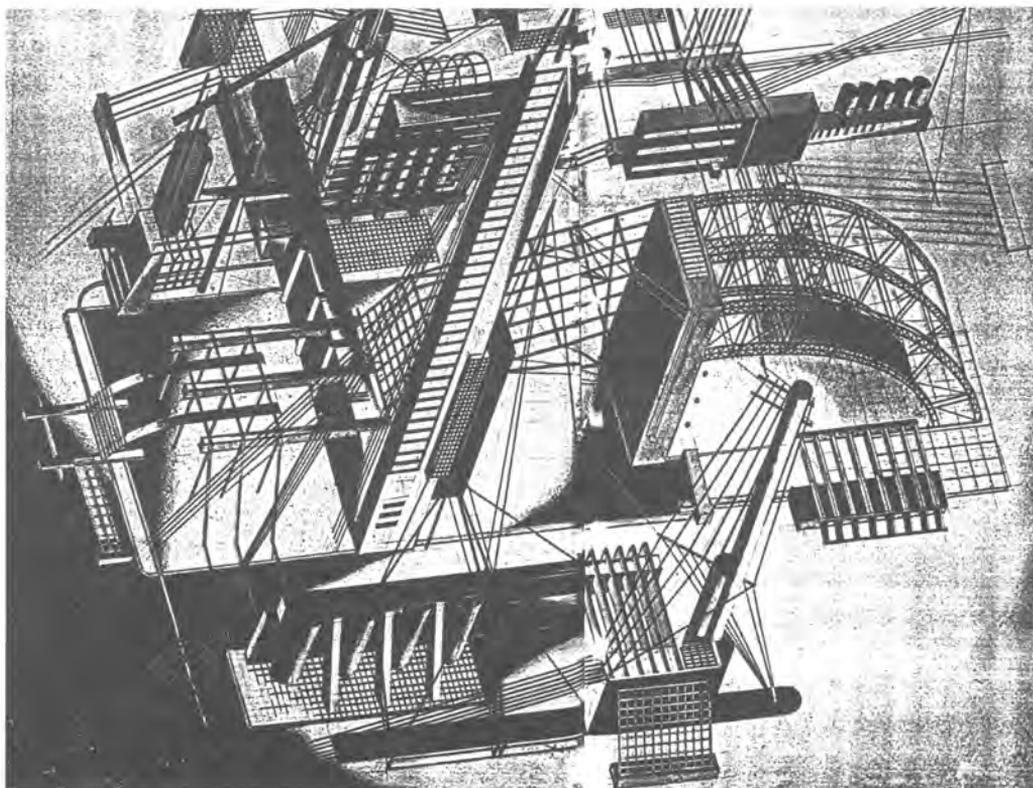
la distorsión y perversión del sentido del tiempo— el fin de la historia tal y como la conocía-

mos y la absoluta contemporaneidad de todos los acontecimientos.

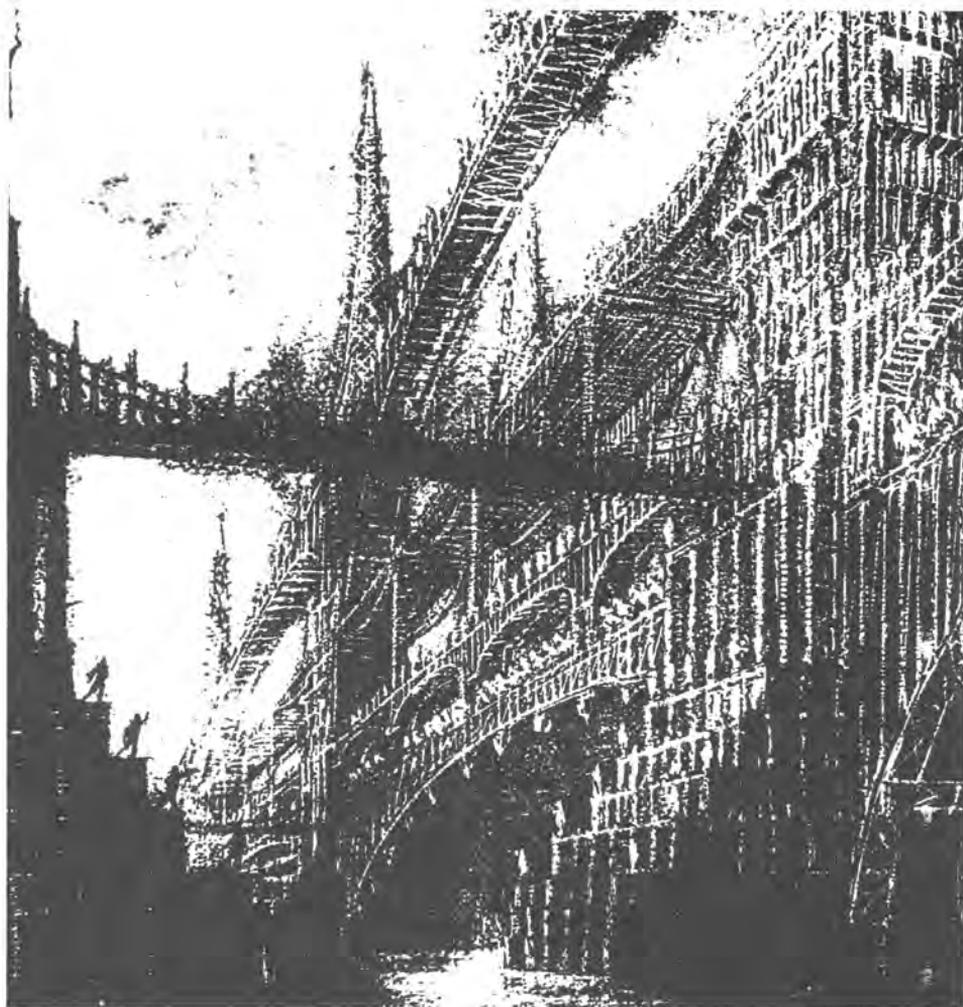
NOTAS

¹ J. Derrida, «Maintenant l'architecture», intervención contenida en las *Actas del Congreso de Trento*, Trento, 1988.

² O. Calabrese, *Neobarroco*, E. L. Yerba-COATM, colección Otra Mirada sobre la Época, dirigida por F. Jarauta, Murcia, 1994.



Iakov Tchernikhov, «Arhitekturnye Fantazii», 1933.



Iakov Tchernikov, Palacio del Comunismo, 1939.