

HORIZONTES SIN MUNDO

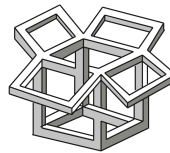
Willy Thayer

16 párrafos, más uno de referencias sobre
Mappamondo de Gonzalo Díaz

un proyecto *site specific* para la rotonda de entrada del
Museo de Arte Moderna e Contemporanea
de Trento–Rovereto

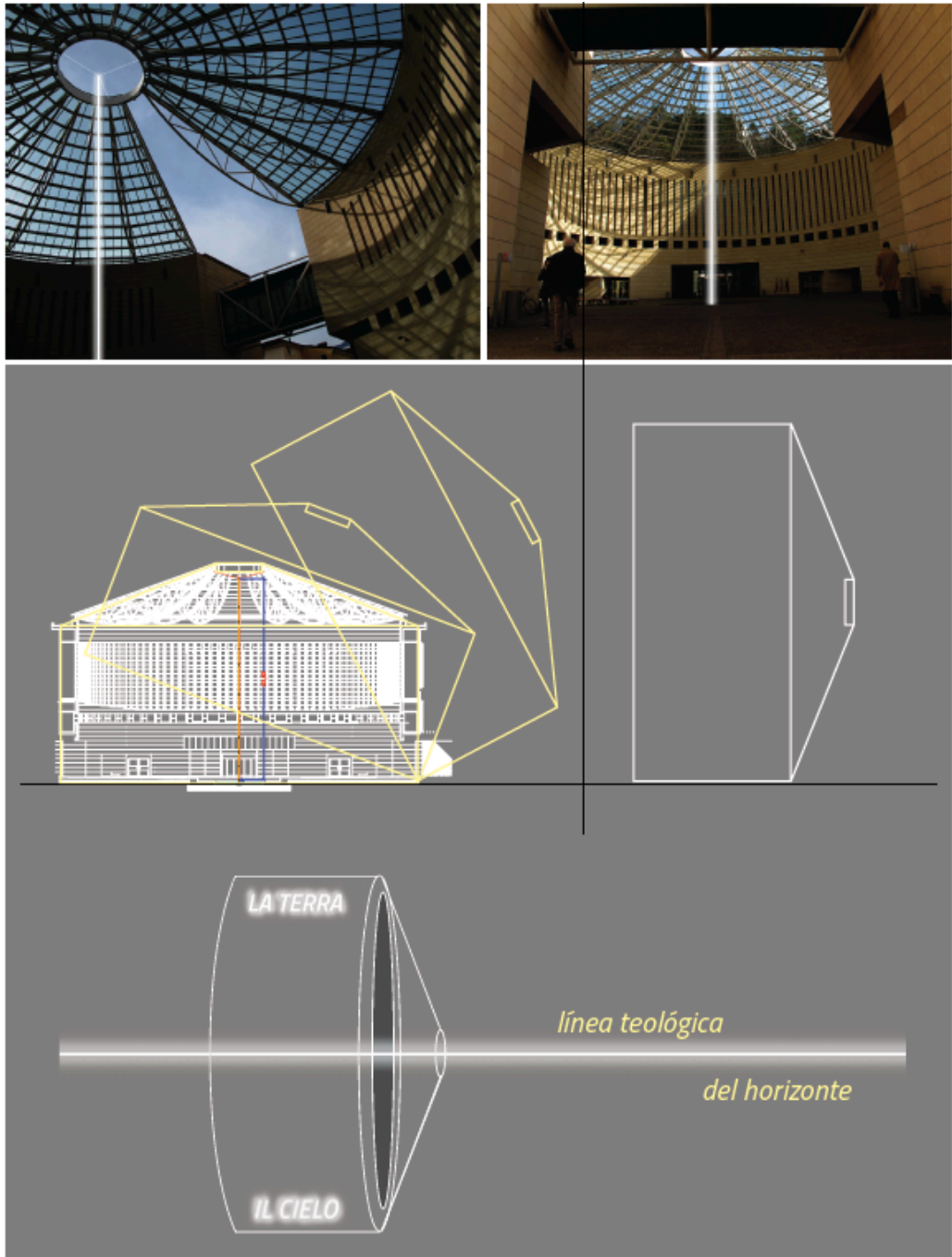
En el contexto de la muestra
Perduti nel Paessagio – Lost in Landscape
curada por Gerardo Mosquera y Denis Viva
2014

3ª edición con ilustraciones



ediciones La Caja de Pandora
Lago Ríñihue, 2014

CHILE



Gonzalo Díaz, proyecto *Mappamondo* para la rotonda de entrada del Museo de Arte Moderna e Contemporanea de Trento-Rovereto, en el contexto de la muestra “Perduti nel Paessagio – Lost in Landscape”, 2014

HORIZONTES SIN MUNDO

Willy Thayer*

VERTICAL

El cielo es grande porque no cabe en la tierra. Con esta imagen rotunda Platón revela de modo ejemplar el mínimo de su pensamiento. Sugiere también que la fuerza persuasiva de su dialéctica a menudo proviene de evidencias como esa aquilatadas sensorialmente en el paisaje cotidiano. La imagen, a la vez, es análoga de esta otra: *lo universal es grande porque no cabe en lo particular.* La analogía antes que descriptiva busca ser prescriptiva. Procura que la tierra (lo bajo, lo particular, el cuerpo, las sensaciones, las pasiones) se subordine al cielo (lo alto, lo grande, lo universal, lo suprasensible, el alma).

La línea de horizonte que separa el cielo de la tierra no aparece, sin embargo, por ningún lado en el mínimo platónico del paisaje. Sólo por proyección la subjetividad moderna la implica allí. La horizontal estaría absolutamente ausente del universo platónico. El único horizonte posible de estabilización del paisaje para Platón es la verticalidad jerárquica arriba/abajo. No hay horizontalidad en su estructuración teológico-política del paisaje. La vertical es la única línea que propiamente lo sustenta.

HORIZONTAL

Alberti prescribe que se debe trazar constructivamente la línea del horizonte en paralelo a la línea de la tierra inmediatamente después circunscribir la ventana y antes de fijar el punto de fuga que se determinará luego en el fondo del cuadro en algún lugar a lo largo del horizonte **1**. El punto de fuga, por tanto, incluso el que se hipostasia fuera del cuadro como trascendencia, es inmanente al cuadro y al paisaje que el mismo sujeta. Se llama también *punto sujeto del paisaje*. La diferencia cielo/tierra es aquí horizontal. Cualquier elevación o hundimiento del punto de fuga será en la horizontal, y la verticalidad un recurso de la horizontalidad.

ESPECTADOR

El *punto sujeto* predetermina cualquier punto de vista (*theatrón*) externo al cuadro. El espectador de un paisaje perspéctico (incluyendo en esto al espectador *princeps* que el mismo pintor es) lo será sólo en la medida en que pertenece ya al dispositivo albertiano. Antes que ser algo ante los ojos el paisaje es la arquitectura a través de la cual el ojo mira. El espectador mira un paisaje que ya lo había proyectado a él como espectador en su *environment* (Velásquez, *Las meninas*). El espectador ve lo que dentro del cuadro lo había pre-visto a priori. Desde Alberti (¿hasta Cézanne?) el sujeto llevará la línea de horizonte y el punto de fuga sobre sus ojos *como una falda que se mueve con él mismo* **2**. No podrá ver ya sino paisajes.

TACTILIDAD

El mínimo del paisaje meso y andino americano contenido en los nombres *ixiptla*, *zemíe*, *waca* ... no responde ni al paradigma teológico vertical del paisaje, ni al paradigma horizontal perspéctico. La estructura paradigmática del *ixiptla*, *el zemíe*, *la waca*, sería táctil, por contagio; un ritual en que el punto de vista (*theatrón*) no tiene cabida. Tactilidad: paisaje menos visualidad (*theoreo*).

THEATRÓN

El ritual proscribía la mirada infiel, reticente, voyeurista. Admite sólo "practicantes devotos, empáticos, según distintos grados de contagio e iniciación". Cualquier distanciamiento o perspectiva inaugura un tiempo sacrílego en que el baile, sin diferencia con su devenir, se excede a sí mismo alejándose de sí como re-presentación, como diferendo escena y platea, acción y expectación, punto de vista o *theatron* 3, convirtiéndose en teatro. Teatro de imágenes, teatro de guerra, teatro político, teatro religioso ...

El término griego *theatrón* nombra específicamente *el momento en que en medio de la fiesta emerge un theatron que la contempla a distancia, a través de un foso u horizonte, de modo que esa emergencia es ya una perspectiva respecto del acontecer* 4. Habla de un desdoblamiento en que al ritual le brota un vector exhibitivo, una repetición que lo precipita fuera de sí, a la vez que lo devuelve sobre sí, pero ya no en la inmediatez de su fiesta, sino mediado en una representación, como teatro o paisaje.

FOSO

El foso posibilita no sólo la autonomía de las esferas, sino también el trasvasije de cosas de un lado al otro, un intercambio más o menos compensado entre lugares que el mismo foso hace posible. Freud describió esa muralla lábil, fragmentaria y discontinua entre platea y escena, consciente e inconsciente, como una rica rompiente de cargas y contracargas, una pasarela travesti de disfraces y velamientos en que el vestido está siempre, milímetro a milímetro, desplazándose, transigiendo y no transigiendo en el trance de cruzar o no cruzar la frontera, como en el sueño o en la historia de la pintura. El foso posibilita, también, la dialéctica invasora de un lado sobre el otro, desde las tímidas incursiones del actor en la platea, las exclamaciones a veces cautivas, a veces desencantadas del público anónimo, los ruidos incómodos, hasta la dominación totalitaria de la escena sobre la platea, del cielo sobre la tierra como coreografía o espectáculo integral: *estetización de la política*; o como asalto totalitario de la platea sobre la escena, de la tierra sobre el cielo, como *politización del arte* y secularización del teatro.

CINE

El momento del teatro hace mucho que pasó. La crítica, cuestión de la justa distancia, se hallaba en casa en un mundo donde lo importante eran las perspectivas y visiones de conjunto, y en el que aún era posible adoptar un punto de vista ... El foso que separa a los actores del público como a los vivos de los muertos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez en la ópera, abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena de las huellas de su origen sacral, ha perdido su función 5. Tal como el cuadro va siendo vanguardistamente invadido por la exterioridad, o puesto fuera del marco hasta convertirse en objeto, en ciudad, así también la subjetividad va siendo conducida desde el cuarto amurallado de la conciencia burguesa a una economía de estación de servicio 6. Cada vez más la subjetividad nace preñada de materias urbanas. Las placas metálicas deslumbrantes de avisos esmaltados de los comercios, son ahora los equivalentes callejeros de las pinturas colgadas en la muralla o en la imaginación; los muros de los edificios se han convertido en el pupitre donde el pintor apoya su cuadernillo de notas; y los kioscos de revistas, las vitrinas, los emporios, en la biblioteca. El espectador interrumpido por los proyectiles fotográficos de la *imagen movimiento* y la *imagen tiempo* no puede volver a sí; porque todo sí está ya fuera de sí, preñado de exterioridad. El interior es un bolsillo de exterioridad en el exterior. Una cosa es sumergirse en la obra, como sujeto que se reúne a la vez que se pierde en ella elevándose hacia su idealidad; otra es que la exterioridad penetre en el sujeto, lo disuelva y se convierta, ella ahora, en sujeto. El cine, como proyectil, cambia el ojo centrado, argumental, panóptico, por un ojo descentrado, sin perspectiva lineal, sin

punto de fuga, poniéndolo en *atención flotante*, fragmentaria, distraída, paseante, superflua, descomprimida, que no se proyecta desde una interioridad como rayo intencional 7; sino que se quiebra en las imágenes objetivas que lo exteriorizan.

PLIEGUE.

Lo alto y lo bajo, acorde perfecto de la cisión o resolución de la tensión, se logra por la distribución en dos pisos de un mismo mundo (la línea del universo). La materia-fachada va abajo, mientras que el alma-cámara asciende. El pliegue infinito pasa entre dos pisos. Pero se dispersa hacia los lados como una línea que no hace contorno ni funda topologías (Pollock)... Lo alto y lo bajo son repliegues ahora de la partitura y del canto. El Barroco es el arte informal por excelencia: a ras del suelo ... (grandes pintores barrocos modernos, de Paul Klee a Fautrier, Dubuffet, Bettencourt ...). Pero lo informal no es negación de la forma: plantea la forma como plegadura ... Las materias son el fondo y las formas plegadas son maneras. Se va de las materias a las maneras ... de la Texturología a la Logología. Son los dos pisos de Dubuffet con su armonía que debe llegar hasta lo indiscernible sin catastrofearse. La materia que revela su textura deviene material, de la misma manera que la forma que revela sus pliegues deviene fuerza. El diferencial material/fuerza sustituye la pareja materia/ forma... El bautismo de Cristo del Greco, el contraplegue de la pantorrilla y la rodilla, la rodilla como inversión de la pantorrilla, da a la pierna una infinita ondulación, mientras que la pinza de la nube en el medio la transforma en un doble abanico ... 8.

CAOS

- A) *En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho ... Del Caos surgió... la negra Noche ... el Éter y el Día 9.* Graves **10** *sindica a Caos como bostezo (oquedad, ranura). Grimal **11** como vacío. Primero, entonces, Caos (oquedad, vacío, bostezo), la separación, el foso, el horizonte (límite) que diferencia-engendra la tierra y cielo (Noche, Aire, Día).*
- B) *A través del horizonte o vacío que el cielo y la tierra no colman al tocarse, se avisa la oscuridad abismal.*
- C) *En el principio Eurínome, diosa de todas las cosas, surgió desnuda en el Caos, y al no encontrar bases sólidas en las que apoyar sus pies, separó el mar del cielo... 12.*
- D) *En el principio la madre Tierra surgió del Caos. Mientras esta dormía, parió a Urano (Cielo) su hijo 13.*
- E) *En el principio algunos dicen que había sólo oscuridad y que de ella surgió el Caos. De la unión entre la Oscuridad (Érebo) y Caos nacieron la Noche, El Día, el Aire 14.*

POLEMOS

Los tratados de pintura que en la época moderna tuvieron inicio con Della Pittura de Alberti se multiplicaron en la Europa de la reforma y del Concilio de Trento; y más aún con la guerra de los mundos que tuvo lugar desde 1492. Lo que se puso en marcha para esa data fue la primera guerra de civilizaciones por la expropiación y hegemonía planetaria del modo de producción del paisaje, que tiene su punto de inflexión al *final de la guerra fría, que es peor que la guerra fría 15*, no ya como guerra (polemos) de civilizaciones sino como *guerra civil (stasis) planetaria que se despliega hasta los límites del mundo ... y por eso hasta los límites de sus propios conceptos 16.*

La guerra por la *expropiación* del horizonte tuvo lugar no sólo entre la familia europea cristiana (luteranos, franciscanos, jesuitas, dominicanos, calvinistas), cada cual con su rosario de tratados y manuales de pintura o contra la pintura produciéndose simultáneamente a un lado y otro del *Océano Occidental* de subordinaciones perspécticas entre el viejo y el nuevo mundo; se desató también entre el paisaje platónico-cristiano-europeo, el paisaje gótico medieval, el horizonte astronómico secularizado (Bruno, Kepler, Newton) del planeta Tierra flotando sin centro en cualquier parte del vacío en que flotan infinitos mundos posibles (Bruno); y el paisaje meso y andino americano de principio táctil.

En 1493 se dictó la bula papal para el reparto del mundo según una línea divisoria: de Azores y Cabo Verde hacia el oeste, sería de España; de Azores y Cabo Verde al este, sería de Portugal (Tratado de Tordesillas) 17.

FOTOGRAFÍA

Con la fotografía del planeta tomada desde la Luna que en 1969 recorrió el mundo en la portada de la revista *Life*, la Tierra dejó de ser mundana y se hizo remota. Una vez fotografiada dejó de ser la cornea de las perspectivas y se volvió un objeto avistado para el archivo arqueológico del devenir espacial. Desplazada de su emplazamiento aural y dispuesta como imagen serial adherida a cualquier superficie o pantalla, la tierra no fue más el lugar. Las referencias cielo/tierra, lejano/cercano oriente/occidente, histórico/prehistórico, fósil/climatizado, obsoleto/actual, perdieron sustantividad. Al ver las tomas del planeta más de un romántico exclamó: *esta ya no es ninguna tierra, el desarraigo absoluto está aquí* 18. *Basta que se haga de noche para que la Tierra quede sostenida sólo por alguna fe* (Merino) 19.

HORIZONTES SIN MUNDO

El mundo como horizonte único de estabilización del paisaje no va más. Este no quiere decir que se haya extinguido de un modo absoluto. Más que nunca por doquier circulan mundos en aularios, manuales, imágenes, averiados todos de su aura universalista. Es el arruinamiento del mundo como suelo universal lo que hace posible su proliferación. En tanto ninguno engloba ni puede postularse ni desearse como emplazamiento originario, parece fácil que puedan disponerse unos al lado de los otros como en una fiesta de disfraces y emblemas multiculturales, donde la inusualidad de la heráldica aviva el festejo. Tampoco quiere decir que co-existan en paz ni en igualdad de condiciones materiales. Menos que la dominación y los reductos hayan terminado con el nuevo espíritu que recorre el mercado: la consigna de la democracia, el intercambio transnacional, el arcoíris del multiculturalismo y la patrimonialización del último átomo del universo. La guerra de los mundos se redistribuye contemporáneamente como *stasis planetaria*.

PARADIGMA

Más que el paisajismo a destajo que posibilitan los paradigmas, son los propios paradigmas lo que importa movilizar. Ejemplo de ello es esta misma exposición *Perduti nel paesaggio – Lost in Landscape*. A diferencia de las ferias universales del XIX y de los almacenes y *malles* del XXI que enfocan las mercancías, se enfoca ahora a los paradigmas que las posibilitan. Si no hace mucho *los combatientes que chocaban entre sí tejiendo una red humana de banderas y heráldicas antagónicas, abastecían, sin saberlo, el estilo de la tela en que están pintados* 20, hoy en día es casi imposible no saber del estilo de la tela que te pinta. *El no va más del mundo no indica su desvanecimiento absoluto, entonces, sino su redistribución desde una posición de sujeto objetivante de las perspectivas, a una posición de sujeto objetivado*.

El cambio de distribución del horizonte, del marco, del mundo, causa estragos análogos a los que sufriría un museo o un cementerio al cual le robaran, no las obras, no los cadáveres ni las tumbas, ni los ataúdes, sino los *ángulos y marcas de contención* 21; y con ello su ahí, dejando una especie de cementerio o de museo sin campo santo.

COLLAGE

El horizonte de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Max Ernst. Pero Ernst dijo que el collage es el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas 22. Lo que limita el planteamiento de Ernst es que ya no hay un plano en que se encuentren realidades distantes. Ese plano es ahora un elemento más de la constelación sin plano. El Frankenstein de Mary Shelley serviría de analogía aquí. Su cuerpo no es

anterior a los trozos que lo componen. Tampoco es una síntesis posterior. Frankenstein se reparte en la multiplicidad de injertos en que se activa, incluso su anhelo de familia (burguesa) es un injerto más. Frankenstein, un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos formando anacronismos, policronismos, ensambles en que cada elemento difiere su mismidad en un doble, triple vínculo simultáneo, recíproco y variable, con el ensamble de proveniencia, el desplazamiento del viaje, el ensamble del nuevo asentamiento, contagiándose con múltiples diferenciales de tiempo, sin localizarse en ninguno. La cita, el *collage*, pertenece al régimen de la *inminencia* que pone en cuestión la supuesta solidez e identidad del ser como presente sustantivo.

Pero hay que desmarcarse de la idea de patchwork unida a la de trozos parciales: el cielo, la tierra, el horizonte, etc. Esa idea es la de un experimentador industrial que despedaza, anatomiza en todos los sentidos, sin perjuicio de volver a ensamblar, unir de cualquier forma" 23. Con ese patchwork no se sale de la pornografía, sus piezas y close-ups.

CONSTELACIÓN

El plano de *actualidad* no es un presente, ni siquiera un tiempo. Constituye una constelación de heterocronismos en la que cualquier presente se vuelve intempestivo; un caleidoscopio de tiempos diferidos, recíprocamente a destiempo y obsoletos entre sí. Como las constelaciones, que no son anteriores, posteriores ni simultáneas a los fragmentos que las conforman, la actualidad *no precede, no preside ni sucede* a los archivos que la pueblan, y se constituye en la plétora de tiempos, lejanos entre sí, lejanos también de sí mismos, que co-inciden activando archivos, abriendo pasajes, calveros, que se disgregan sin centro. Fragmentos dispuestos en un juego de aceleraciones que al chocar o rozarse entrecruzando sus archivos, se interrumpen y producen tiempos y pensamientos más veloces que la síntesis, y que exceden todo orden resuelto de representación. La actualidad comparece, en cada caso, en la intriga, el cruce, la interrupción de *crono-tropos*, excediendo siempre sus dialécticas particulares. Su flotación de fenómenos, diversos y dispersos en *tipo y tecnología*, es polimorfa, y discontinua. La caracteriza una vacilación del límite.

MAPPAMONDO

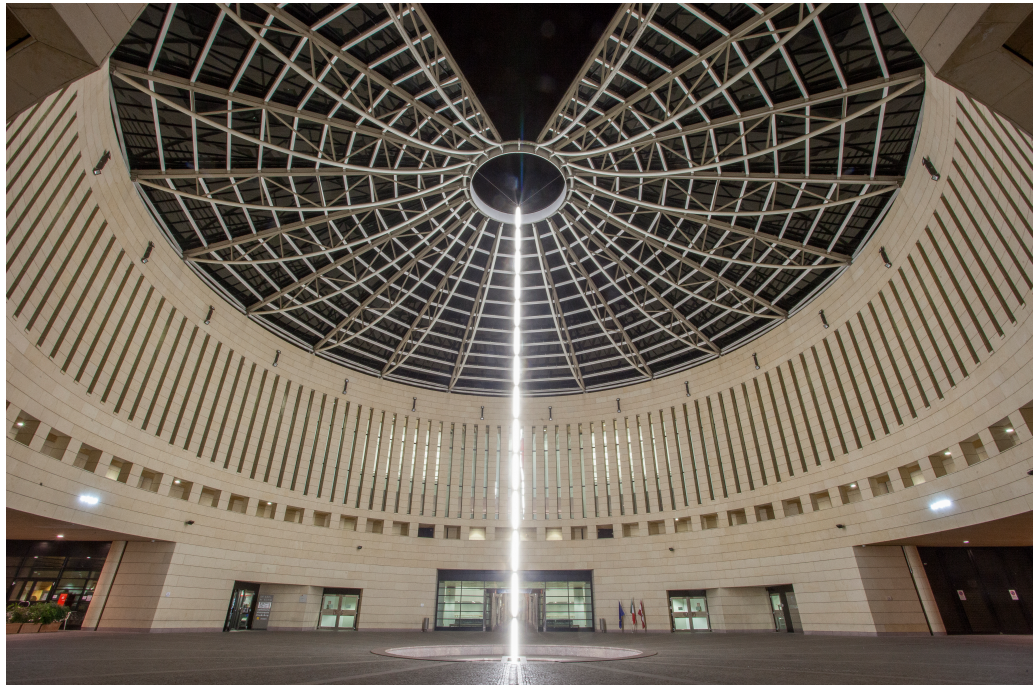
El pintor contemporáneo no está en la situación de trazar constructivamente la línea del horizonte inmediatamente después de circunscribir la ventana despejada y antes de fijar el punto de fuga. No hay espacio despejado donde trazar una línea de horizonte. No hay nada que añadir a la tela colmada. Los clichés están por todas partes, antes de nosotros, a través de nosotros, después de nosotros. El arranque deconstructivo del pintor se abre paso, hace una *limpia* 24 en medio de ellos. ¡Lucha contra el cliché! es el grito de guerra del pintor contemporáneo 25.

REFERENCIAS

1. Déotte, J. L., *Un mundo sin horizonte*. Santiago de Chile.
2. Schopf, F., *Desplazamientos*. Valdivia.
3. Starobinski, J., *La relación crítica*. París.
4. Lidell y Scott, *Greek English Lexicon*. Oxford.
5. Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht*. París.
6. Benjamin, W., *Dirección única*. Berlín.
7. Descartes, R., *Reglas para la dirección del espíritu*. París.
8. Deleuze, G., *El pliegue, Leibniz y el barroco*. París.
9. Hesíodo, *Teogonía*.
10. Graves, R., *Los mitos griegos*. Londres.
11. Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*. París.
- 12., 13., 14. Graves, R., *Los mitos griegos*. Londres.
15. Derrida, J., *Suicidios simbólicos y reales*. Chicago.
16. Nancy, J-L., *La comunidad enfrentada*. París.

17. Schmitt, C., *Tierra y mar*. Stuttgart.
18. Heidegger, M., *Entrevista Der Spiegel*. Hamburgo.
19. Merino, R., *La ruta de la sal*. Santiago de Chile.
20. Benjamin, W., *Sobre el origen del trauerspil alemán*. Berlín.
21. Derrida, J., *La verdad en pintura*. París.
22. Danto, A., *Después del fin del arte*. Princeton.
23. Deleuze, G., *Mil mesetas*. París.
24. Deleuze, G., *Bacon, lógica de la sensación*. París.
25. Deleuze, G., *Pintura, el concepto de diagrama*. París.

* Willy Thayer enseña en el Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Santiago de Chile), donde coordina también el Doctorado en Filosofía y Escrituras Americanas. Es profesor en el Magister de Artes Visuales y en el Magister de Cine Documental de la Universidad de Chile. Es autor de los libros *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Cuarto Propio, Santiago, 1996), traducido al portugués (UFGM, Brasil, 2002); *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (Metales Pesados, 2006); *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze* (Metales Pesados, 2010). Editó, junto a Pablo Oyarzun *Escritura y temblor, escritos póstumos de Patricio Marchant* (Cuarto Propio, 2000) y el volumen colectivo *Historia, violencia, imagen* (Colección Teoría, U. de Chile, 2008). Ha escrito para catálogos de arte y revistas de diversas latitudes. Ha sido profesor visitante en las universidades de Duke (1993, 1996, 1999, 2001), de Córdoba (2012), UNAM (2014); y profesor invitado por las universidades de Wesleyan (1997), Tulane (1999), Binghamton (2003), San Andrés, Harbard, Murcia y Duke (2005), Cornell y Buffalo (2007); Córdoba (2008), Internacional de Sevilla (2009), de Texas A & M y Complutense (2013).



2014, Gonzalo Díaz, *Mappamondo*, en Perduti nel Paessaggio. Intervención, rotonda de entrada MART. Rovereto, Italia. f: Luca Melchionna.



2014, Gonzalo Díaz, *Mappamondo*. MART. Rovereto, Italia. f: Luca Melchionna

Perduti nel Paessagio: artistas participantes

Marina Abramović, Tarek Al Ghousein, Lara Almarcegui, Analía Amaya, Carlo Alberto Andreasi, Massimo Bartolini, Gabriele Basilico, Bae Bien-U, Bleda y Rosa, Fernando Brito, Luis Camnitzer, Pablo Cardoso, Jordi Colomer, Russell Crotty, Gonzalo Díaz, Simon Faithfull, Fischli & Weiss, Carlos Garaicoa, Emmet Gowin, Carlo Guaita, Andreas Gursky, Rula Halawani, Todd Hido, Huang Yan, Carlos Irijalba, Takahiro Iwasaki, Isaac Julien, Anselm Kiefer, Iosif Kiraly, Hong Lei, Glenda Leòn, Yao Lu, Cristina Lucas, Armando Lulaj, Rubens Mano, Arno Rafael Minkinen, Richard Mosse, Sohei Nishino, Glexis Novoa, Sherman Ong, Gabriel Orozco, Alain Paiment, Junebum Park, Paul Ramirez Jonas, Vandy Rattana, Szymon Roginski, Ed Ruscha, Guillermo Santos, George Shaw, Gao Shiqiang, David Stephenson, Davide Tranchina, Carlos Uribe, Agnès Varda, Verne Dawson, Michael Wolf, Catherine Yass, Kang Yong-Suk, Du Zhenjun.

Ensayos en el catálogo

Gerardo Mosquera, curador;
Yrjö Haila, docente de Política Ambiental, Universidad de Tampere;
Sophie Bonin, docente, Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles;
Willy Thayer, docente de Filosofía, Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Santiago de Chile;
Joao Ferreira Nunes, arquitecto paisajista;
Giovanni Maria Filindegui, arquitecto;
Veronica Cacioli, curadora Mart;
Denis Viva, curador Mart;
Simon Faithfull, artista;
Takahiro Iwasaki, artista;
Cristina Lucas, artista;
Glexis Novoa, artista.



3ª edición
 ediciones La Caja de Pandora
 Lago Ríñihue, 2014

CHILE