

El complejo arte-arquitectura

HAL FOSTER

T

TURNER NOEMA



Título:

El complejo arte-arquitectura

© Hal Foster, 2011

Edición original en inglés: *The Art-Architecture Complex*
Verso, 2011

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2013

Rafael Calvo, 42

28010 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: septiembre de 2013

De la traducción del inglés: © José Adrián Vitier

ISBN: 978-84-15832-72-0

Diseño de la colección: Enric Satué

Ilustración de cubierta: Enric Jardí

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial.

ÍNDICE

Prólogo

UNO Construcción de imágenes

Primera parte: Estilos globales

DOS Civismo pop

TRES Palacios de cristal

CUATRO Modernidad y levedad

Segunda parte: La arquitectura frente al arte

CINCO Expresiones de la neovanguardia

SEIS Máquinas posmodernas

SIETE Museos minimalistas

Tercera parte: Los medios a partir del minimalismo

OCHO La reinención de la escultura

NUEVE Películas al desnudo

DIEZ La liberación de la pintura

ONCE Edificio frente a imagen

Créditos de las ilustraciones

Notas

Índice analítico

PRÓLOGO

A lo largo de los últimos cincuenta años, muchos artistas han introducido en la pintura, en la escultura y en el cine el espacio arquitectónico que los rodeaba, y durante ese mismo periodo muchos arquitectos se han involucrado en las artes visuales. Unas veces en colaboración, otras en competencia, este encuentro es un escenario primordial de la creación de imágenes y del diseño de espacios en nuestra economía cultural. La importancia de esta conjunción se debe solo en parte al auge de los museos de arte; involucra la identidad de muchas otras instituciones, ya que las corporaciones y los gobiernos recurren a la conexión entre arte y arquitectura para atraer negocios y singularizar ciudades con centros artísticos, festivales y proyectos semejantes. Además, allí donde convergen el arte y la arquitectura, a menudo se generan también debates en torno a nuevos materiales, medios y tecnologías; ese es otro motivo por el cual nos urge analizar a fondo esta conexión.

Comienzo con una perspectiva general sobre papel de la imagen y de la superficie en la arquitectura desde la época del *pop art* hasta el presente, y termino con una conversación con un escultor que viene proponiendo desde hace tiempo un enfoque diferente en la construcción, un enfoque que vincula los materiales con la estructura, y los volúmenes con el emplazamiento. Esta división –tema principal de este libro– ha devenido en la actualidad un frente de batalla entre el ejercicio del arte y el de la arquitectura. En medio he dispuesto tres secciones, de tres capítulos cada una, que exploran aspectos esenciales del complejo arte-arquitectura. La primera sección comenta tres “estilos globales” –las prácticas de diseño de Richard Rogers, Norman

Foster y Renzo Piano—, estilos que podrían ser para nuestra configuración posindustrial de la modernidad lo que fueron los “estilos internacionales” de Walter Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe para el contexto industrial —expresiones insignes que resultan al mismo tiempo pragmáticas, utópicas y vigentes en términos ideológicos. Si la modernidad tiene hoy una imagen, Rogers, Foster y Piano están entre sus principales diseñadores.¹

La segunda sección está dedicada a arquitectos para quienes el arte constituyó un punto de partida clave: Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro y un grupo de diseñadores permeados por el minimalismo, como Jacques Herzog y Pierre de Meuron. Hasta hace poco, la teorización era casi un requisito de la arquitectura de vanguardia; últimamente, la familiaridad con el arte ha llegado a serlo. Esta conexión suele ser significativa, al menos desde un punto de vista estratégico: Hadid lanzó su carrera con un regreso al suprematismo y constructivismo rusos, y Diller Scofidio + Renfro comenzaron la suya con una fusión de arquitectura con el arte conceptual, de *performance*, feminista y de apropiación. En el caso de los diseñadores influidos por el minimalismo, la reciprocidad entre arte y arquitectura no es menos fundamental; así como los minimalistas llevaron el objeto de arte a su condición arquitectónica, estos arquitectos adquirieron una sensibilidad minimalista hacia las superficies y las formas. Como cabría esperarse, el primer plano de esta sección lo ocupan los últimos avances en el diseño de museos.

Estas interconexiones han modificado no solo la relación entre arte y arquitectura, sino la naturaleza de medios tales como la pintura, la escultura y el cine. La tercera sección analiza estas transformaciones. “Escultura es aquello con que tropiezas cuando das unos pasos atrás para ver mejor una pintura”, bromeó Barnett Newman en la década de 1950, durante el apogeo de la pintura como paradigma de

todo el arte moderno. Si entonces se descartaba la escultura, a la arquitectura ni siquiera se la mencionaba; sin embargo, una década después sería imposible eludirla. El papel decisivo de la arquitectura en la reciente reformulación de las artes es un tema central de la tercera sección, que hablará de las esculturas de Richard Serra, los filmes de Anthony McCall, y las instalaciones de Dan Flavin y de otros (entre ellos Donald Judd, Robert Irwin y James Turrell). Al igual que la escultura, otros medios han invadido el espacio de la arquitectura, y, en mi opinión, los resultados no son siempre positivos.²

Un tema recurrente de este libro es la modernidad, no obstante mi escepticismo hacia este concepto. En nuestro tiempo, según argumenta el sociólogo Ulrich Beck, la modernidad se ha vuelto reflexiva, preocupada por rehacer su propia infraestructura, y algunos de los proyectos aquí analizados involucran la conversión de viejos emplazamientos industriales en función de una economía posindustrial de cultura y entretenimiento, servicios y deporte.³ El arte reciente dista de ser un objeto pasivo en esta gran reordenación; a veces la mera expansión de sus dimensiones ha provocado que almacenes y fábricas en desuso sean transformados en galerías y museos, y que un puñado de zonas urbanas deprimidas renazcan, en el proceso, como sofisticados destinos del turismo del arte. Seguramente, ya en este punto, habrá cesado la pretensión de que lo cultural es independiente de lo económico; una característica del capitalismo contemporáneo es la integración de ambos aspectos, lo cual no solo es el sustrato de la prominencia de los museos, sino también de la remodelación de estas instituciones al servicio de una "economía de la experiencia".⁴ ¿Qué relación guardan el arte y la arquitectura contemporáneos con una cultura más integradora que valora la intensidad experiencial? ¿Acaso sus propias intensidades contrastan esta otra intensidad mayor? ¿La subliman? ¿La susti-

tuyen de algún modo? Estas preguntas también reaparecerán más adelante.

En el diseño contemporáneo los nuevos materiales y técnicas juegan un papel tanto estético como funcional. Al igual que el Estilo Internacional, los estilos globales de Rogers, Foster, Piano y otros suelen involucrar proezas de ingeniería, y una vez más la tecnología es vista como una virtud, una fuerza, por derecho propio, como si se tratase de un fetiche para conjurar los aspectos desagradables de esa misma modernidad de la que forma parte. (Este nuevo prometeísmo no fue desalentado, sino al contrario, por los ataques del 11 de septiembre: se pensó que los edificios altos con formas icónicas inspiraban una exaltación moral, por no hablar de un interés financiero y un respaldo político. ¿Quién puede olvidar el fálico grito de “¡Construidlos más altos que antes!”?). Los materiales y técnicas contemporáneos tienden a ser ligeros, y esta levedad, otro *leitmotiv* de este libro, ha afectado tanto al arte como a la arquitectura. En particular, ha forzado una revaluación de valores como la integridad material y la transparencia estructural, sobre cuyas vicisitudes también reflexiono aquí. La levedad, hoy en día un ideologema esencial de la modernidad, ha sustentado una abstracción que supera a cualquier otra que se haya visto en el arte moderno –una abstracción, según se ha dicho, en sintonía con la de los espacios cibernéticos y la de los sistemas financieros. Sin embargo, esta levedad viene con su propio acertijo, pues, ¿cómo hemos de representar entonces la modernidad? ¿Si la era de las máquinas tuvo su iconografía distintiva, ¿cuál es la nuestra?

Si bien Rogers, Foster y Piano rechazan el simbolismo decorativo de la arquitectura posmoderna (que, de todos modos, está ahora desacreditado), ofrecen débiles alusiones que en ocasiones alcanzan resonancia cívica (esto es especialmente cierto en el caso de Rogers). Al mismo tiempo, ellos han redefinido algunos arquetipos arquitectónicos

dotándolos de implicaciones públicas (piénsese en las terminales aéreas de Foster y en los museos de arte de Piano). Según Anthony Vidler, el periodo moderno produjo tres tipologías arquitectónicas.⁵ La primera, desarrollada durante la Ilustración, proponía una base natural para la arquitectura neoclásica, con el modelo mítico de la “cabaña primitiva” compuesta por columnas clásicas hechas de troncos. La segunda, propugnada por Le Corbusier y otros en apoyo al Estilo Internacional, adaptó al mundo de las máquinas aquellas referencias a la naturaleza y al clasicismo. Una tercera tipología, importante para la arquitectura posmoderna como la definieron, entre otros, Aldo Rossi y Léon Krier, se alejó de los modelos industriales y se acercó a los arquetipos constructivos de la ciudad tradicional. Con estos estilos globales podríamos vislumbrar una cuarta tipología. Al igual que las otras, conserva una relación con lo natural (actualmente del todo aculturada como “diseño ecológico”), y con lo clásico (esto se ve de un modo muy refinado en Piano): la tecnología, una vez más, resulta fundamental (sobre todo en Foster), y se sigue teniendo en cuenta el factor cívico (una vez más, sobre todo en Rogers). Pero lo más característico del estilo global es su “cosmopolitanismo banal”: si bien sus edificios insignia responden simultáneamente a condiciones locales y exigencias globales, a menudo lo hacen de un modo que produce una imagen de lo local para su circulación global. (Un ejemplo familiar es el estadio “Nido de Pájaro” construido por Herzog y De Meuron, el cual fue utilizado por defecto como logotipo de las Olimpiadas de Pekín 2008).

Así pues, la representatividad es otro tema de este libro (especialmente en su segunda sección), y aquí la conexión arquitectura-arte se hace explícita. Una consecuencia positiva es que una obra puede conquistar espacios, en calidad de espectáculo, para experiencias que no se ajusten a un guion ni tan siquiera sean esperadas. Otra es que una obra

pueda emplazar sus estructuras de manera que estas se resistan a ser consumidas fácilmente como imágenes-eventos. La representatividad, no obstante, es un asunto peliagudo, sobre todo en lo que se refiere a los diseños recientes de museos de arte. Algunos de estos edificios son tan simbólicos o esculturales que los artistas pudieran sentir que han llegado tarde a la fiesta, que son colaboradores a *posteriori*. Los arquitectos tienen, naturalmente, todo el derecho a ejercitarse en esas lides, pero, a veces, al hacerlo pasan por alto otros aspectos (programa, función, estructura, espacio...) que ellos pueden atacar con mayor efectividad que los artistas. De tales confusiones se habla también en estas páginas.

Para evitar una arrancada en falso, permítanme mencionar solo un último punto (especialmente en la tercera sección): la cuestión del medio artístico. Durante mucho tiempo el debate sobre este tema se centró en la oposición entre un ideal moderno de "especificidad" y una estrategia posmoderna de "hibridez"; sin embargo, estas posiciones se reflejaban mutuamente, ya que ambas asumían que los medios tienen una naturaleza fija, que los artistas o bien revelan o bien perturban de algún modo. Mi interpretación diverge de esos criterios. En primer lugar, los medios son a la vez convenciones sociales y compromisos con sustratos técnicos; se definen y redefinen, en el marco de las obras de arte, en un proceso diferencial de analogía con otros medios y de distinción de ellos –un proceso que tiene lugar en un plano cultural dirigido por fuerzas económicas y políticas, sujeto también a continuas redefiniciones.⁶ Así pues, la escultura tal como la ejerce Serra es un lenguaje distintivo, pero un lenguaje que comparte aspectos con la pintura y la arquitectura (por ejemplo, al enmarcar sus localizaciones), al mismo tiempo que articula sus diferencias con estos medios (por ejemplo, al rechazar lo representativo). Igualmente, el cine tal como lo ejerce McCall se propone ser au-

tónimo, y no obstante involucra en esa búsqueda al dibujo, la fotografía, la escultura, y la arquitectura. La cuestión de los medios no es académica, pues todo quehacer creativo que se preocupa por la incorporación y el emplazamiento libra una batalla importante contra una cultura del espectáculo que apunta a disolver toda esa sensibilidad. La dialéctica del arte de posguerra, como aquí señalo, ha producido no solo un desplazamiento de la ilusión pictórica al espacio concreto, sino además una recreación del espacio como una ilusión con letras mayúsculas, con importantes ramificaciones también para la arquitectura.

Aunque muchos artistas y arquitectos dan prioridad a la experiencia fenomenológica, a menudo ofrecen casi lo contrario: una "experiencia" que nos es devuelta como "atmósferas" o "sentimientos" –esto es, como entornos que confunden lo real con lo virtual, o sentimientos que distan de ser los nuestros y aun así nos interpelan.⁷ Con el pretexto de activarnos, ciertas obras tienden a someternos, pues mientras más optan por los efectos especiales, menos nos involucran como espectadores activos. De esta manera, la reflexividad fenomenológica del "verse uno mismo mirando" se aproxima a su opuesto: un espacio (una instalación, un edificio) que se diría que percibe en lugar nuestro. Esta es una nueva versión del viejo problema de la fetichización, pues toma nuestros pensamientos y sensaciones, los procesa como imágenes y efectos, y nos los devuelve provocando nuestro asombro agradecido. Este libro ha sido escrito en apoyo del quehacer creativo que insiste en la cualidad sensual de la experiencia del aquí-y-ahora, y que se opone a la subjetividad anonadada y a la sociabilidad atrofiada promovidas por el espectáculo.

He empleado términos como "encuentro" y "conexión" para referirme a la reciente relación entre el arte y la arquitectura, así pues, ¿por qué opté por el semisiniestro "complejo" en el título? Empleo esa palabra en tres sentidos. El

primero es simplemente designar los muchos conjuntos donde se yuxtaponen y/o combinan el arte y la arquitectura, algunas veces con el arte ocupando (lo que por entonces se consideraba) el espacio de la arquitectura, otras veces con la arquitectura en (lo que por entonces se consideraba) el lugar del arte. Puede que estos conjuntos sean la norma en las tradiciones de Occidente y de otras partes del mundo, y la época moderna de relativa separación entre las artes, la excepción. También con la palabra "complejo" pretendo señalar cómo la supeditación capitalista de lo cultural a lo económico a menudo provoca un replanteamiento de tales combinaciones artístico-arquitectónicas como puntos de atracción y/o sitios de exhibición. Aunque el "complejo arte-arquitectura" no suene tan amenazador como el "complejo militar-industrial", también merece nuestra vigilancia. Por último, utilizo el término "complejo" casi en el sentido médico de un bloqueo o un síndrome –que resulta difícil de identificar como tal, y mucho más difícil de superar, precisamente por parecer tan intrínseco, tan conatural, a los proyectos culturales de hoy en día. Pero como bien sabe en secreto cualquier neurótico, un complejo imposibilita muchas más actividades de las que permite.⁸

Al igual que su predecesor, *Design and Crime [El diseño y el delito]*, este es un libro tanto de crítica cultural como de crítica de arte y de arquitectura. Busca un camino entre el comentario periodístico y la teorización especializada; no trata sobre las últimas tendencias, ni adopta una postura poscrítica.⁹ Comprendo el cansancio que puede provocar en muchos la negatividad de la crítica, su presunción de autoridad, su flagrante anacronismo en un mundo que pasa de ella por completo, pero aun así es preferible a la superficialidad de la opinión burlona y la pasividad de la razón cínica, por no mencionar las demás opciones posibles. (En ausencia del pensamiento crítico, qué nos queda exactamente –¿belleza? ¿sentimiento? ¿celebración? ¿alguna otra

droga que tragar?). A veces uno se convierte en crítico o historiador por la misma razón que muchos se vuelven artistas o arquitectos –movido por el descontento hacia el *statu quo* y el deseo de alternativas. Sin pensamiento crítico, no hay alternativas.

Mi agradecimiento para Sebastian Budgen, Mark Martin y Bob Bharma de Verso por su dedicación, y para Mary-Kay Wilmers y Paul Myerscough, mis editores de la *London Review of Books* (donde aparecieron versiones preliminares de los capítulos dos, tres y cuatro), así como para Tim Griffin y Don McMahon, mis editores de *Artforum* (donde aparecieron unas versiones preliminares de los capítulos uno, cinco y seis), por su apoyo. También estoy agradecido a Stan Allen, Tiffany Bell, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Richard Gluckman, Richard Serra, Anthony Vidler, Sarah Whiting y Charles Wright por nuestras animadas conversaciones sobre estos temas a lo largo de los años. Debo dar gracias también a Ryan Reineck por su trabajo en las ilustraciones, y a Julian Rose por su lectura del manuscrito (si el intercambio intelectual es un *potlatch*, estoy en deuda con él). Sandy Tait se ocupó de este libro con su gracia especial.

UNO CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES

Asociamos el pop con la música, la moda, el arte, y muchas otras cosas, pero no con la arquitectura, y sin embargo el pop ha estado ligado de principio a fin con los debates arquitectónicos. La idea misma del pop –esto es, una interacción directa con la cultura de masas que estaba siendo transformada por el capitalismo consumista tras la Segunda Guerra Mundial– fue postulada por primera vez a principios de la década de 1950 por el Independent Group (IG) en Londres, un conjunto heterogéneo de jóvenes artistas y críticos de arte como Richard Hamilton y Lawrence Alloway, guiados por arquitectos jóvenes e historiadores arquitectónicos como Alison y Peter Smithson y Reyner Banham. Desarrollada una década después por artistas estadounidenses, la idea del pop fue introducida nuevamente en los debates arquitectónicos sobre todo por Robert Venturi y Denise Scott Brown, y sirvió de apoyo discursivo para el diseño posmoderno de los Venturi, Michael Graves, Charles Moore, Robert Stern y otros en la década de 1980, todos los cuales presentaban imágenes con un origen comercial o histórico, o las dos cosas. De un modo más general, la condición previa fundamental del pop era una reconfiguración gradual del espacio cultural, exigida por el capitalismo consumista, en la que estructuras, superficies, y símbolos se combinaban de maneras novedosas.¹ Este espacio mixto aún nos acompaña, y por tanto también en la arquitectura contemporánea persiste una dimensión pop.

A comienzos de la década de 1950 el Reino Unido se hallaba en un estado de austeridad económica que hacía que el mundo consumista resultara atractivo a los artistas

emergentes del pop en ese país, mientras que una década después aquel panorama era ya una segunda naturaleza para los artistas estadounidenses. Sin embargo, ambos grupos tenían en común la sensación de que el consumismo no solo había cambiado el aspecto de las cosas, sino la propia naturaleza de las apariencias, y todo el arte pop encontró aquí su tema principal –en la acentuada visualidad de un mundo de exhibición, en la cargada iconicidad de las personalidades y los productos (de la persona como producto y viceversa).² La superficialidad consumista de los rótulos y la serialidad de los objetos afectó a la arquitectura y al urbanismo tanto como a la pintura y la escultura. En consecuencia, en *Theory and Design in the First Machine Age [Teoría y diseño en la Primera Era de las Máquinas]* (1960) Banham imaginó la arquitectura pop como una actualización radical del diseño moderno bajo las nuevas condiciones de una “Segunda Era de las Máquinas” en la cual la “representatividad” deviniera el criterio primordial.³ Doce años después, en *Learning from Las Vegas [Aprendiendo de Las Vegas]* (1972), Venturi y Scott Brown abogaban por una arquitectura pop que devolviese esta representatividad al entorno constructivo del cual emergiera. Sin embargo, para Venturi, esta representatividad era más comercial que tecnológica, y no se proponía actualizar el diseño moderno sino desplazarlo; fue aquí, pues, cuando el pop comenzó a replantearse en términos posmodernos.⁴ En cierto sentido, la primera era del pop está enmarcada por estos dos momentos –entre la adaptación de la arquitectura moderna promulgada por Banham, por un lado, y la fundación de la arquitectura posmoderna por los Venturi, por el otro–; no obstante, posee una vida ulterior que se extiende hasta nuestros días. Esta es la historia que estoy bosquejando aquí.