

## *El complejo arte-arquitectura*

Uno de los grandes teóricos del arte de nuestros días analiza el estilo globalizado del arte y la arquitectura.

Hal Foster, autor del aclamado *Diseño y delito*, sostiene en este nuevo y polémico ensayo que la fusión de arte y arquitectura es una característica definitoria de la cultura contemporánea. Para ello, identifica y define un "estilo global" de la arquitectura tal como la practican los grandes nombres de hoy: Foster, Rogers y Piano, un estilo al que se le pueden buscar paralelismos en Le Corbusier, Gropius o Mies van der Rohe. Para cualquiera que se interese en el arte contemporáneo, sea cual fuere su conocimiento previo del tema, *El complejo arte-arquitectura* resultará un punto de referencia, una guía sugerente, una fuente autorizada, y en resumen una base segura para mirar, valorar y entender lo que nos rodea. Foster comienza por describirnos una tendencia curiosa: la arquitectura cada día parece más arte, y el arte cada día parece más arquitectura. Su crítica recorre ese "complejo" que da título al libro.

"Como arquitecto, me resulta refrescante encontrar [en la lectura de Foster] un grado de rigor intelectual que no se da muy a menudo en mi sector". Rowan Moore. *The Guardian*

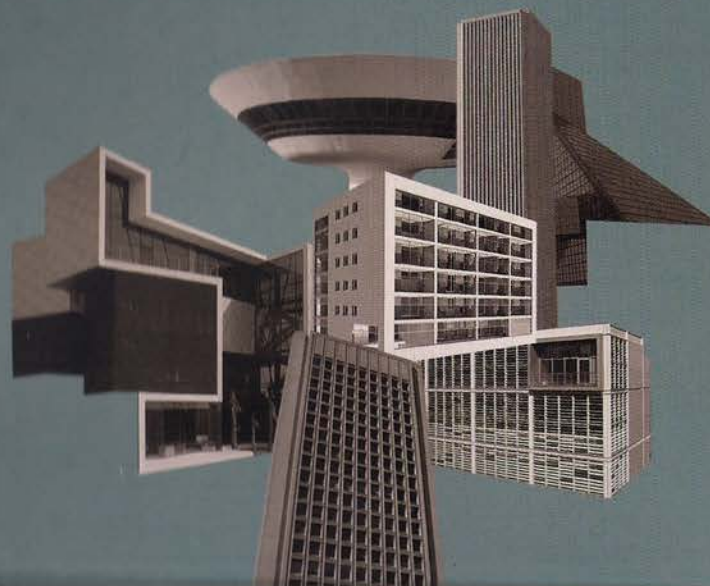
Hal Foster *El complejo arte-arquitectura*

# *El complejo arte-arquitectura*

HAL FOSTER

T

TURNER NOEMA



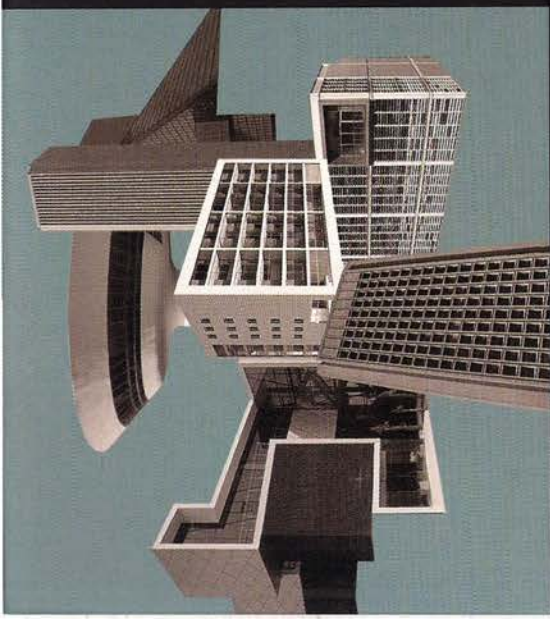
T

WWW.TURNERLIBROS.COM



**Hal Foster**

**(Seattle, 1955) es historiador y crítico. Estudió en las universidades de Princeton, Columbia y Nueva York. Dio clases en la universidad Cornell hasta 1997, y desde entonces desempeña su labor docente en la de Princeton. En 1998 recibió una beca Guggenheim. Foster centra su labor como crítico en el papel de la vanguardia dentro de la posmodernidad, ámbito en el que varios de sus trabajos se consideran hitos del pensamiento reciente.**



*El complejo*

*arte-arquitectura*

**HAL FOSTER**

**TRADUCCIÓN DE JOSÉ ADRIÁN VITIER**

**T**  
TURNER

## ÍNDICE

<b>Prólogo</b> .....	9
<b>UNO Construcción de imágenes</b> .....	17
<b>Primera parte: Estilos globales</b>	
<b>DOS Civismo pop</b> .....	37
<b>TRES Palacios de cristal</b> .....	55
<b>CUATRO Modernidad y levedad</b> .....	77
<b>Segunda parte: La arquitectura frente al arte</b>	
<b>CINCO Expresiones de la neovanguardia</b> .....	97
<b>SEIS Máquinas posmodernas</b> .....	115
<b>SIETE Museos minimalistas</b> .....	135
<b>Tercera parte: Los medios a partir del minimalismo</b>	
<b>OCHO La reinención de la escultura</b> .....	167
<b>NUEVE Películas al desnudo</b> .....	203
<b>DIEZ La liberación de la pintura</b> .....	219
<b>ONCE Edificio frente a imagen</b> .....	255
Créditos de las ilustraciones .....	287
Notas .....	289
Índice analítico .....	335

### 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

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.

ISBN: 978-84-15832-06-5

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

Enric Jordi

Depósito Legal: M-24629-2013

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

y esto a su vez apunta a otro momento del complejo arte-arquitectura, un momento con un gran potencial democrático.

Sin embargo, hoy en día, DS+R se hallan en una encrucijada que constituye un signo de los tiempos. Por una parte, su desdibujo de los géneros, su fusión de arquitectura, arte y medios audiovisuales, forma parte de un arte posmoderno que no tiene mucho a qué aferrarse en la modernidad capitalista –que, de hecho, no representa particularmente bien esa modernidad. Por otra parte, DS+R también han aprendido a descubrir la presencia de un tipo diferente de mezcla de condiciones en los emplazamientos y programas cuyo desarrollo les encargan –un estado de tensiones y hasta de conflictos, que sus diseños han comenzado a revelar y a intervenir de maneras que no se limitan a contemporizar.

**A**ntes de que Walter Gropius y Le Corbusier cruzaran el Atlántico, buscaron antecedentes de la arquitectura moderna en Estados Unidos y los encontraron en los silos y las fábricas diurnas que había a lo largo de los viejos canales de las ciudades industriales. Para los europeos estas estructuras estaban diseñadas de acuerdo con criterios puramente funcionales y/o racionales, o más bien podía parecerlo por razones polémicas; así pues, por ejemplo, cuando Le Corbusier publicó fotografías de estos edificios, primero en su revista *L'Esprit nouveau* en 1919 y luego en su manifiesto *Vers une architecture* en 1923, retiró los detalles ornamentales que distraían de esta interpretación, cuya fuerza era, en definitiva, más que nada estilística.<sup>1</sup> Buscar orígenes arquitectónicos en Estados Unidos constituía una suerte de primitivismo, pero también era una especie de futurismo, pues estos europeos veían a Estados Unidos como la tierra de la producción industrial, la cual era percibida como una condición inminente de todo el diseño moderno. Esta América europea era pues “una Atlántida de cemento”, un lugar casi mítico con una temporalidad paradójica (Gertrude Stein comentó una vez que Estados Unidos era el país más viejo, pues era el que llevaba más tiempo viviendo en el siglo xx).<sup>2</sup>

En los ejemplos industriales señalados por Gropius y Corb había una tensión entre el volumen del edificio (como en el caso de los silos) y la transparencia de su estructura (como en las fábricas diurnas). Otra transparencia volvía más compleja esta transparencia estructural, pues los europeos conocieron por primera vez estos edificios a través de fotografías que los desmaterializaban un poco.<sup>3</sup> Esta doble tensión entre materialidad y desmaterialización recorre todo el arte y la arquitectura del siglo xx. Exacerbada por un capitalismo consumista que depende de la fungibilidad de los productos (a menudo como



Grain silo.

## THREE REMINDERS TO ARCHITECTS

I

# VOLUME

Página de *Vers une architecture* (1923; traducción inglesa de 1927), de Le Corbusier. Fotografía © FLC/ARS.

Imágenes), se puede observar en el arte de vanguardia desde 1960, en el cual predomina una dialéctica de propuestas que, por una parte, articulan cuerpos y objetos en espacios concretos y, por la otra, juegan con los efectos de los anuncios mediáticos —propuestas que aquí agruparé simplemente bajo los términos “minimalista” y “pop”. Esta dialéctica continúa siendo fuerte también en la arquitectura de vanguardia, ejercida por prominentes diseñadores con formación en este arte, como Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Bernard Tschumi, Steven Holl, Richard Gluckman, Yoshio Taniguchi, Tadao Ando, Toyo Ito, Kazuyo Sejima, Peter Zumthor, Jacques Herzog y Pierre de Meuron, y Annette Gigon y Mike Guyer. Con las nuevas técnicas y materiales ligeros estos arquitectos han transvaluado el principio moderno de la transparencia estructural, a veces hasta llegar a la parodia.

Ya a finales de la década de 1920, la clara exposición de estructuras y espacios se consideraba el criterio clave del diseño moderno. Para Sigfried Giedion esta transparencia se basaba en tecnologías bien establecidas de cristal-y-acero y ferrocemento; sin embargo, para que fuesen valoradas como tal, hubo que esperar al cambio del “modo de vivir” o *Lebensform* en el siglo xx, así como al incentivo de investigaciones análogas en otras artes (como lo fue, por ejemplo, su comprensión del móvil principal detrás de la pintura cubista).<sup>4</sup> En los mismos años László Moholy-Nagy concibió la transparencia como una operación transformadora en la que participaban todas las artes visuales. Menos interesado en las estructuras y espacios que en la luz, Moholy abogó por que la arquitectura integrase las distintas transparencias promovidas por medios como la fotografía y el cine. De hecho, él consideraba que esta integración era necesaria para la “nueva visión” de la cultura moderna predominante.<sup>5</sup>

Esta extrapolación tecnofílica del arte y la arquitectura no prosperó después de las catástrofes tecnológicas de la Segunda Guerra Mundial y la transparencia dejó de ser un valor automático. En un influyente texto escrito sobre este tema en 1955-1956, pero no publicado sino hasta 1963, Colin Rowe y Robert Slutzky devaluaron la transparencia “literal”, en la que el cristal y las aberturas ponían al descubierto espacios y estructuras, a favor de la transparencia “fenoménica”, en la que

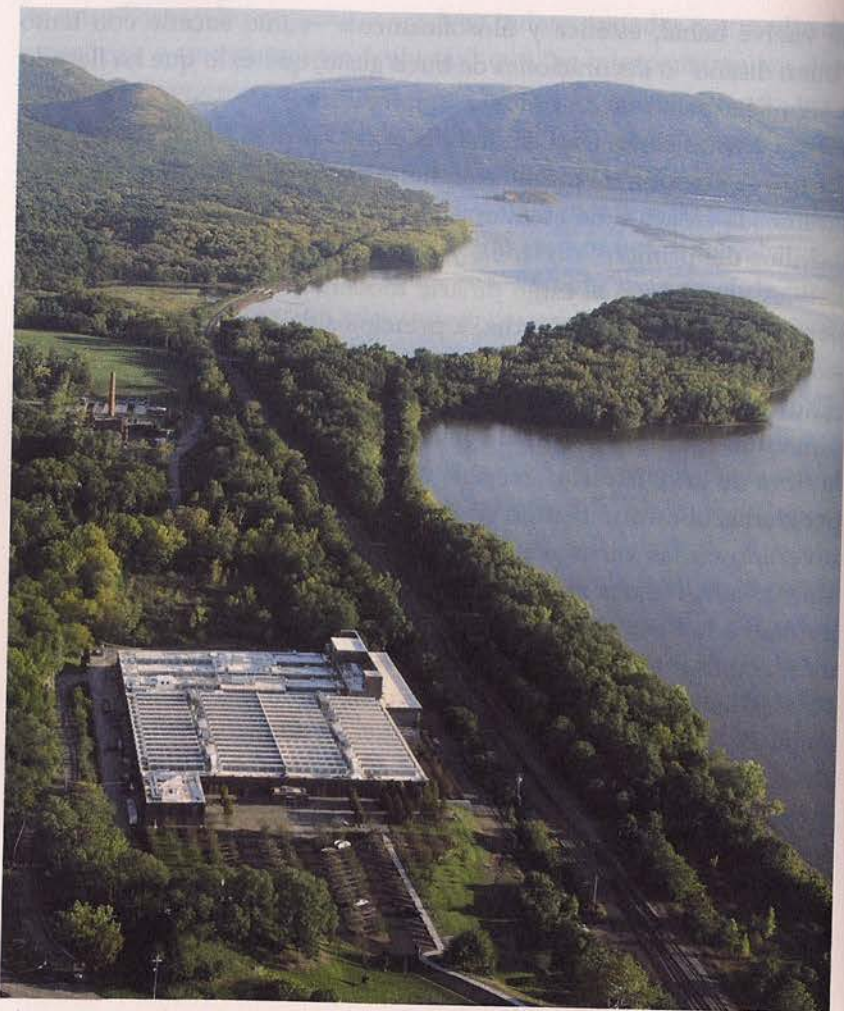
las estructuras y los espacios se vuelven indeterminados por medio de superficies y revestimientos “cubistas” que “se interpenetran sin destruirse ópticamente unos a otros”.<sup>6</sup> (Nótese cómo, aun cuando también se valen del prestigio de la pintura cubista, no participan de los motivos de Giedion, para quien la “simultaneidad” de las vistas era un elemento clave). La opción a favor de la transparencia fenoménica en detrimento de la transparencia literal parece una transvaluación menor, pero marcó el momento en que, una vez más en el discurso arquitectónico, la atención a las superficies comenzó a ser tan importante como la articulación de los espacios, y la interpretación de los revestimientos tan importante como la comprensión de la estructura. Es decir, marcó el momento en que, al menos en términos de discurso, la arquitectura posmoderna en su versión principal devino una superficie escenográfica de símbolos, tal como la ejercieron Robert Venturi, Denise Scott Brown y muchos otros.

Rowe y Slutzky volvieron a publicar acerca de la transparencia en 1963, que también fue el momento de máximo desarrollo del minimalismo y del pop. La tensión entre estructura literal y efecto fenoménico es central también en el caso de estos estilos y especialmente activa en la ambigua presencia ulterior del minimalismo en la arquitectura reciente.<sup>7</sup> Es importante establecer aquí algunas distinciones. No entiendo por “minimalismo” una mera reducción a geometrías básicas ya tenga una expresión material pura o brutal (puede hallarse ejemplos de ambos casos en Ando y Zumthor) o, ciertamente, de una elegancia fetichista (en John Pawson y muchos otros). En mi concepción del minimalismo, esta reducción inicial solo se realiza para preparar una complejidad sostenida, en la que toda idealidad de la forma (que se considera instantánea, incluso trascendental, en concepto) se ve condicionada por la contingencia de la percepción (que ocurre en cuerpos particulares, espacios específicos y lapsos de diversa duración). Otra formulación de esta tensión minimalista es la que tiene lugar entre la estructura literal de una forma geométrica, digamos, cuyo reconocimiento está del lado de la concepción y el efecto fenoménico de sus múltiples formas desde diferentes perspectivas, cuya experiencia está del lado de la percepción.<sup>8</sup> Sin esta tensión el minimalismo

se vuelve banal, estética y filosóficamente –como sucede con tanto “buen diseño” o decoraciones de buen gusto, que es lo que ha llegado a significar para mucha gente el “minimalismo”.<sup>9</sup>

Para artistas como Carl Andre y Richard Serra la transparencia literal es una cuestión de producción tanto como de estructura; recapitularemos la creación de esculturas cuando abordemos las unidades de ladrillos del primero, digamos, y las láminas de plomo del segundo. Este es un empeño al estilo de arte moderno, reforzado por la recuperación de la neovanguardia, a principios de la década de 1960, de los principios de constructivistas rusos como Vladimir Tatlin y Aleksandr Rodchenko.<sup>10</sup> En ambas reiteraciones, la constructivista y la minimalista, este imperativo de revelar el proceso quiso desfeticizar la obra de arte, hacerla accesible a la comprensión del público (este programa, al mismo tiempo estético, ético y político, a menudo se ve revertido en las versiones fetichistas del diseño minimalista). Simultáneamente, la línea minimalista dedicada a la estructura literal no es inmune a la línea pop que se ocupa del efecto fenoménico: una vez más, ambas están enlazadas dialécticamente y cada una contiene a la otra.<sup>11</sup> Como veremos en el capítulo diez, algunos minimalistas serios como Donald Judd y Dan Flavin se involucran tanto en lo fenoménico como en lo literal, de modo que no encajan del todo en ninguna de las dos categorías. Lo mismo puede decirse de arquitectos como Koolhaas, Herzog y De Meuron, Sejima y Gluckman: en algunos proyectos preservan lo literal aun cuando desarrollan lo fenoménico (a menudo con revestimientos proyectivos y paneles dispersores de luz), mientras que en otros proyectos exacerban ambos elementos hasta transformarlos, confundirlos o incluso deshacerlos.

A continuación detallaré las vicisitudes de estas dos dialécticas en la arquitectura reciente –el minimalismo y el pop, y lo literal y lo fenoménico–, principalmente enfocándome en una única institución del arte contemporáneo, la Dia Art Foundation. Otros casos pueden ser ilustrativos (y mencionaré algunos de pasada), pero Dia es el más revelador de este aspecto del complejo arte-arquitectura. Dia resulta sugerente también respecto a las grandes transformaciones de este complejo, transformaciones que definen su configuración actual, no



Vista aérea de Dia:Beacon, 2002. Fotografía Michael Govan © Dia Art Foundation.

solo en lo tocante a una inesperada conversión de sus funciones –de viejas estructuras industriales remodeladas como nuevos espacios para el arte–, sino, lo que es más importante, a que las esferas de lo cultural y lo económico –alguna vez semiindependientes– se entremezclan por completo.

Desde su fundación en 1974, Dia apoyó a un selecto grupo de artistas innovadores como Judd, Flavin y Walter de Maria, la mayor parte de los cuales emergieron en la ruptura minimalista con los parámetros tradicionales de la pintura y la escultura a principios de la década de 1960. Dirigidos inicialmente por Heiner Friedrich, un marchante alemán que había expuesto a estos artistas en sus galerías de Colonia y Nueva York, Dia estaba financiada por su esposa Philippa de Menil, hija de Dominique de Menil, heredera de la fortuna de Schlumberger (originada a partir de barrenas para pruebas y excavaciones petrolíferas) y eminente mecenas por derecho propio (la Colección Menil de Houston fue en gran medida obra suya). Junto a una tercera colaboradora, una joven historiadora del arte llamada Helen Winkler, Friedrich y De Menil comprendieron que el minimalismo había abierto una brecha estructural en las instituciones artísticas: su discurso no era privado ni público y sus piezas rebasaban tanto las posibilidades financieras de la mayoría de los coleccionistas como los límites físicos de la mayoría de los museos; Dia constituyó un intento por salvar esa división. Ciertamente los primeros proyectos que emprendió, como *The Lightning Field*, una vasta red de cuatrocientos postes de acero colocados por De Maria en una llanura de Nuevo México en 1977, solían ser de grandes proporciones. Aún más ambicioso fue el famoso complejo de arte Marfa creado por Judd, con el apoyo de Dia, en una vieja base militar en el oeste de Texas entre 1976 y 1986.

Sin embargo, durante esa época, Dia hubo de afrontar problemas económicos: al agravarse la crisis petrolera de finales de la década de 1970, las acciones de Schlumberger se devaluaron y De Menil a duras penas lograba mantener a flote Dia. A la larga su familia intervino, Friedrich renunció en 1985 y su nuevo director fue Charles Wright, un iniciado en el arte contemporáneo que también había estudiado derecho. Wright llegó a un acuerdo con los artistas descontentos por los necesarios recortes de presupuesto y continuó con el enfoque distintivo de instalaciones unipersonales y exposiciones de larga duración. Al mismo tiempo introdujo nuevos proyectos a cargo de artistas jóvenes (como Jenny Holzer y Robert Gober) y comisarios (primero Gary Garrels y luego Lynne Cooke).<sup>12</sup> Para ello Wright creó

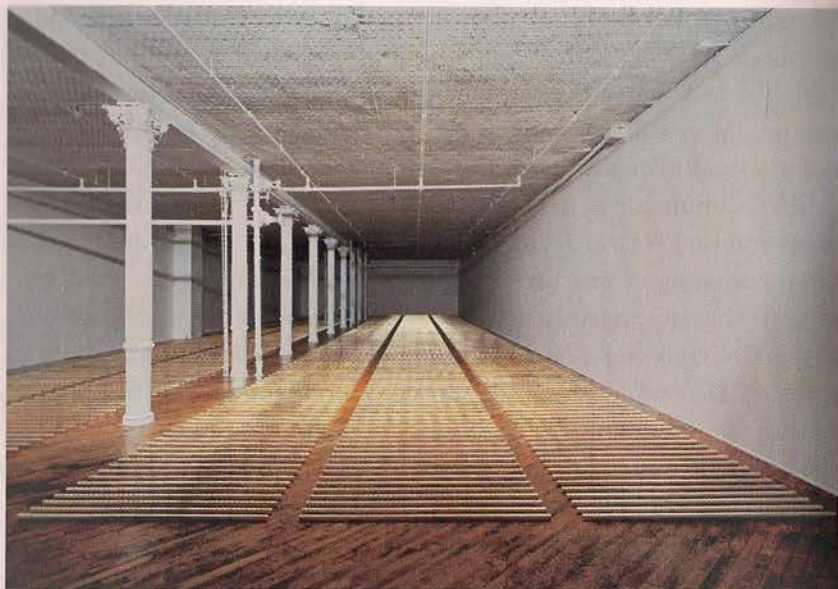


Antiguo Dia Center for the Arts, calle Veintidós Oeste, 548, Nueva York. Fotografía © Florian Holzherr.

un espacio expositivo en el edificio de Dia en la calle Veintidós Oeste, el cual marcó el nacimiento de Chelsea como barriada artística; adicionalmente, con la Andy Warhol Foundation, inauguró el Warhol

Museum en Pittsburgh. Ambos eran edificios industriales renovados por Richard Gluckman, a quien podríamos llamar el arquitecto de la “estética de Dia” –que combina una transparencia estructural moderna con una sensibilidad minimalista hacia la luz y los espacios–, tanto como a cualquier administrador o artista de Dia.

El arte minimalista, que con frecuencia se vale de materiales y técnicas industriales, suele ser llevado también a espacios industriales. Como usualmente este arte era generado en viejos *lofts* convertidos en estudios baratos, parecía apropiado exponerlo en ese mismo contexto –es decir, en viejas fábricas y almacenes transformados en grandes galerías. De este modo, junto con los cambios en las leyes de urbanismo, el surgimiento del minimalismo condujo a la transformación del SoHo de un barrio de la industria ligera en un distrito de galerías de arte; y otras áreas similares en algunas ciudades también se modernizaron de esta forma. Así mismo, también, el surgimiento del minimalismo promovió la expansión parcial de los formatos expositivos más allá de los modelos preestablecidos del salón tradicional y el cubo blanco moderno. Aquí una temprana contribución de Dia fue su conversión de un edificio del SoHo (c.1890) en Broadway Oeste, 393, originalmente una estructura de uso mixto –venta al por menor en el piso de abajo y manufactura y almacenamiento en el piso superior. Gluckman lo transformó en un espacio abierto, solo interrumpido por sus columnas originales y hasta el día de hoy sirve como un fondo perfecto para *The Broken Kilometer* (1979) de De Maria, una pieza a ras de suelo formada por quinientas barras de bronce pulido, de dos metros de largo y dispuestas en cinco filas de cien barras cada una –esto es, de un modo que casi permite medir el espacio. Esta reciprocidad, mediante la cual el arte articula la arquitectura que, a su vez, lo delimita, pronto llegó a ser un rasgo de la estética de Dia. El siguiente proyecto de Dia, enfocado en Flavin, pasaba por convertir una estación de bomberos en Bridgehampton (Long Island), en un espacio para instalaciones, el cual Gluckman volvió a presentar del modo más sencillo posible. Una vez más la obra delimita la arquitectura, pero las luces fluorescentes muy usadas por Flavin también producen un resplandor colorido que vuelve un tanto indeterminado el espacio.



Walter de Maria, *The Broken Kilometer*, 1979. Fotografía Jon Abbot © Dia Art Foundation.

Como veremos en el capítulo diez, Flavin desarrolló conjuntamente la transparencia literal y la transparencia fenoménica y su ejemplo alentó a Gluckman a buscar una reconciliación similar en su propia obra. Su iniciación minimalista también lo ayudó a resistir los influjos del arte posmoderno, que eran fuertes a mediados de la década de 1980 –y en cualquier caso, nada apropiados para la estética de Dia.<sup>13</sup>

Fue por entonces cuando Gluckman convirtió el edificio de Chelsea (c. 1909), también de uso mixto originalmente, en los principales espacios para las exposiciones de Dia.<sup>14</sup> Aunque fue construido solo dos décadas después que el almacén del SoHo, esta estructura de cinco pisos es una construcción más avanzada y su hormigón armado soporta mayores extensiones que las vigas de madera del edificio del SoHo. Esta amplitud se prestaba bien a las instalaciones de los artistas invitados a trabajar allí, quienes en su mayoría eran, de una forma u otra, legatarios del minimalismo. Una vez más Gluckman organizaba el espacio de manera abierta para clarificar su estructura y a su vez

esta estructura ayudaba a clarificar el arte; esta compenetración entre arte y arquitectura podía ser de tipo material, formal, tectónico, escalar, o todo ello a la vez. Ya en este punto tal intercambio había llegado a definir la estética de Dia.

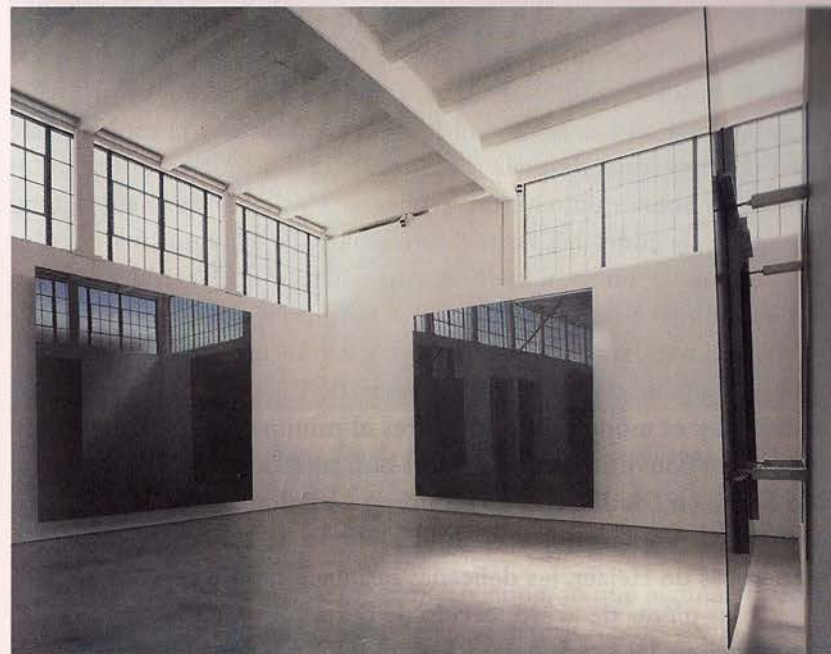
En 1989 Gluckman comenzó a diseñar el Warhol Museum en Pittsburgh, la ciudad natal del artista. Completado en 1994, fue otra conversión de un edificio industrial (c. 1911), originalmente ocupado por la Frick and Lindsay Company, que suministraba máquinas y herramientas a la industria siderúrgica. Sin embargo, con un auditorio, un cine, oficinas, centro de estudios, tienda y café, el Warhol Museum difería programáticamente del formato *Kunsthall* del Dia Center. Por supuesto, el pop warholiano también difiere de las propuestas minimalistas que con mucha frecuencia se asocian a Dia; de hecho, Warhol representa la otra cara de la antes mencionada dialéctica del arte de la posguerra, pues si la mayoría de los minimalistas juegan con los objetos repetitivos de la producción industrial, Warhol juega con las imágenes seriadas del consumo masivo. Sin embargo, más que copiar esta imaginería mediática a la manera posmoderna, Gluckman vuelve a hacer énfasis en la claridad estructural del edificio industrial de una manera que pone de relieve las representaciones de Warhol. Al exponer las vigas de los techos y biselar las columnas de los espacios convirtió ambos elementos en unidades cuasi minimalistas que enmarcan series tan famosas como los *Elvis* (1962-1963), los *Mao* (1972), las *Calaveras* (1976) y las *Sombras* (1978). Apremiar la extraña desmaterialización que tiene lugar en las *Sombras*, por ejemplo, o sentir la incorporeidad mortal en las *Calaveras*, requiere del trasfondo de un espacio corpóreo, como el que aquí aportan la materialidad de las vigas y columnas y la luminosidad de los paneles dispersores y las claraboyas.

En 1994 la dirección de Dia pasó a manos de Michael Govan, un protegido de Thomas Krens, quien era por aquella época presidente del Guggenheim Museum. Ya por entonces Dia había adquirido casi setecientas obras, incluyendo a muchos artistas más allá del núcleo central del minimalismo, como Joseph Beuys, John Chamberlain, Robert Smithson, Richard Serra, Michael Heizer, Fred Sandback, Ro-



Instalación de la serie *Calaveras* de Andy Warhol en el Andy Warhol Museum, 1994. Cortesía del Andy Warhol Museum, Pittsburg. © 2010 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

bert Ryman, Agnes Martin, Gerhard Richter, Blinky Palermo, Hanne Darboven y On Kawara. Dia requería más espacio para mostrar esta extensa colección –más del que parecía permitir el resurgente mercado de bienes raíces en Manhattan. Govan había trabajado en Mass MoCA, un proyecto desarrollado por Krens para transformar un complejo fabril desahuciado en el noroeste de Massachusetts, en un *Kunsthalle* contemporáneo (fue inaugurado en 1999) y con este concepto en mente se puso a buscar un edificio similar a menos de una hora al norte de la ciudad de Nueva York. Encontró una vieja fábrica de impresión de cajas, propiedad de Nabisco (la National Biscuit Company) en un pueblo sobre el río Hudson llamado Beacon. Construida en 1929 de hormigón armado, esta estructura es la clásica



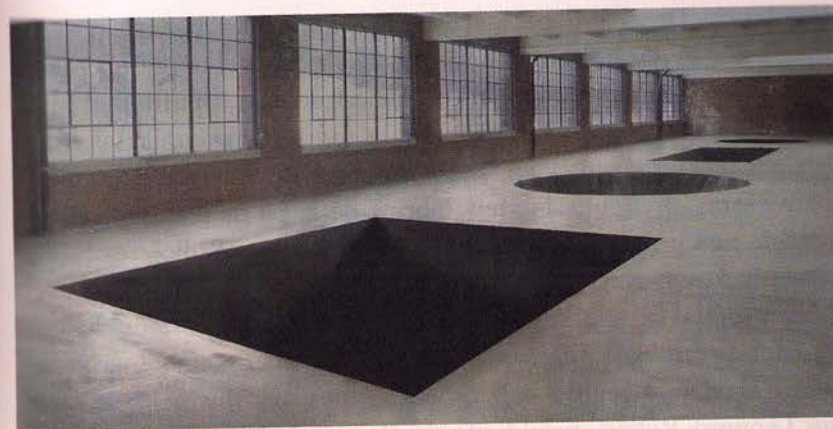
Gerhard Richter, *Six Gray Mirrors (No. 884/1-6)*, 2003. Dia:Beacon. Fotografía © Richard Barnes.

nave fabril; el espacio de exposición es enorme: veintidós mil trescientos metros cuadrados, con muchas hileras de claraboyas, vastos pisos de madera de arce y amplios espacios entre las columnas –una vez más, la expansión que se consideraba necesaria para las nuevas dimensiones de las propuestas artísticas del minimalismo. Govan y Cooke renovaron el complejo con el artista Robert Irwin y la firma arquitectónica Open Office y el resultado es el apogeo de la estética de Dia.

Pese a la relativa diversidad del arte que se exhibe (que comprende piezas fluxus, piezas conceptuales y piezas vinculadas a localizaciones específicas), predominan ciertos paradigmas básicos del minimalismo y del pop. Uno de ellos es la cuadrícula, que estructura los luminosos monocromos de Agnes Martin y las pinturas de bandas de colores

de Blinky Palermo, así como las fotografías tipológicas de estructuras industriales obsoletas de Hilla y Bernd Becher y las imágenes tabuladas de la historia cultural alemana (1980-1983) de Hanne Darboven. Un paradigma afín es la unidad modular. Como cabría esperar, este orden de “una cosa después de la otra” (como lo describiera Judd) domina las obras minimalistas expuestas –las cajas de madera contrachapada de Judd, las luces fluorescentes de Flavin y los círculos y cuadrados de inmaculado acero inoxidable de De Maria–, pero también influye en otras piezas como la impresionante serie *Sombras* de Warhol, una larga hilera de cuadros de fechas de On Kawara y seis grandes paneles de vidrio gris oscuro de Richter. Naturalmente, la cuadrícula y el módulo son anteriores al minimalismo, pero el minimalismo los convirtió en una sintaxis básica del arte de posguerra, y si bien el arte en Dia:Beacon no siempre se amolda a estos paradigmas, aun así está influido por ellos (por ejemplo, las enormes cavidades geométricas de Heizer, las delicadas instalaciones de cuerdas de Sandback y las piezas de acero torcido de Serra).

En principio, las cuadrículas y los módulos pueden continuar indefinidamente y esta extensión serial es otro factor en la expansión de las dimensiones de los museos de arte contemporáneo. Pero también fue el discurso, no solo la serialidad y la escala, lo que condujo a la expansión: como a partir del minimalismo el arte fue invadiendo el espacio del museo, en aras tanto de interpelar al espectador como de articular la arquitectura, este espacio devino tan importante como cualquier pared para los cuadros o cualquier plataforma para las esculturas, y muchos profesionales se convirtieron en artistas de instalaciones casi como única alternativa. En el arte de hoy en día siguen imperando las instalaciones, lo cual es otra razón de que hayan surgido tantos grandes museos a partir de la remodelación de fábricas, como el Dia:Beacon, o centrales eléctricas, como la Tate Modern (o extravagancias, como el Guggenheim en Bilbao, o el MAXXI en Roma). No obstante, aquí ha emergido también una circularidad, pues donde alguna vez los artistas recurrieron a los espacios industriales para rebasar los viejos modelos de la producción y exposición del arte –el estudio, el salón y el cubo blanco–, ahora han regresado a los espacios



Michael Heizer, *North, East, South, West*, 1967/2002. Dia:Beacon. Fotografía © Tom Vinetz.

industriales remodelados como *Kunsthallen* y museos (o a nuevos hangares diseñados con ese propósito). En suma, lo que alguna vez fuera una tensa reciprocidad de arte y arquitectura, como en la estética original de Dia, se ha convertido en una elegante tautología, como en Dia:Beacon en la actualidad y, si esto no llega a ser un retroceso, por lo menos constituye una contención.

Por supuesto, uno podría pensar que esta es una solución totalmente correcta: ¿qué podría ser más apropiado, tras haber puesto pinturas de la vida moderna en los museos nacionales y obras abstractas en cubos blancos, que colocar instalaciones minimalistas en naves industriales? Pero el problema radica en esa misma corrección, pues reduce la presión que el arte ejerce sobre la arquitectura y uno esperaría que las instituciones pusieran de relieve estas contradicciones en lugar de eliminarlas mediante el diseño. Aquí aparece otra consecuencia adicional. Con su giro industrial, el minimalismo se alejó de las formas artesanales de arte que todavía dominan la pintura y la escultura modernas, pero también se quedó atrás con respecto a la trayectoria posindustrial de la sociedad en su conjunto. Los silos que les parecían exóticos a Gropius y Le Corbusier eran familiares para Andre, Serra y otros que crecieron en ciudades industriales en

decadencia. Desde esta perspectiva la producción industrial ya estaba tocada por el encanto de lo anticuado (o incluso el aura de lo extinto, que es como a veces aparecen las estructuras industriales en las fotografías de Becher). En resumen, la producción industrial estaba lista para ser estetizada y en Dia:Beacon esta estetización es completa (para cerrar el círculo, la vieja fábrica de cajas de Nabisco solo requeriría una instalación de las cajas de detergente Brillo creadas por Warhol). Y más aún, con la riqueza industrial original de Dia convertida en capital cultural mediante el mecenazgo (tanto Friedrich como De Menil eran hijos de magnates de la industria de maquinarias); en Dia:Beacon se actualiza este proceso, pues su principal benefactor fue Leonard Riggio, presidente de Barnes & Noble, la cadena de librerías que ejemplifica el modo posindustrial de comercialización y almacenamiento a gran escala, pedidos por internet y entregas súpperrápidas. Por supuesto, esta condición está más allá de las posibilidades de cualquier individuo; de hecho, constituye un indicador de grandes transformaciones en el complejo arte-arquitectura –en este caso, un área urbana deprimida convertida en destino del turismo del arte, o, una vez más, la vieja industria reciclada como nueva cultura.<sup>15</sup>

Tales contextos debilitan la carga crítica del arte, especialmente en relación con la arquitectura, si bien estas obras a menudo conservan su intensidad en esos escenarios. Pero esta intensidad resulta en sí misma reveladora. Hace tiempo Michael Fried, el gran enemigo del minimalismo, acusó de “teatral” a este tipo de arte, con lo que quería decir que su irrupción en el espacio real era también una entrada al tiempo mundano (pues para experimentar el espacio de esta manera hace falta tiempo) y que de este modo violaba el carácter distintivo del arte visual, no solo por ser de naturaleza estrictamente visual, sino también porque su recepción era casi instantánea (“teatral” implicaba también que el minimalismo adulaba a su público con efectos seductores).<sup>16</sup> Sin embargo, muchas instalaciones de Dia:Beacon, más que teatrales, parecen sublimes. Como en la vieja concepción kantiana, lo sublime comporta un movimiento dual: el espectador queda abrumado por inmensas piezas en vastos espacios, pero entonces recompone intelectualmente este asombro y de este modo al final se

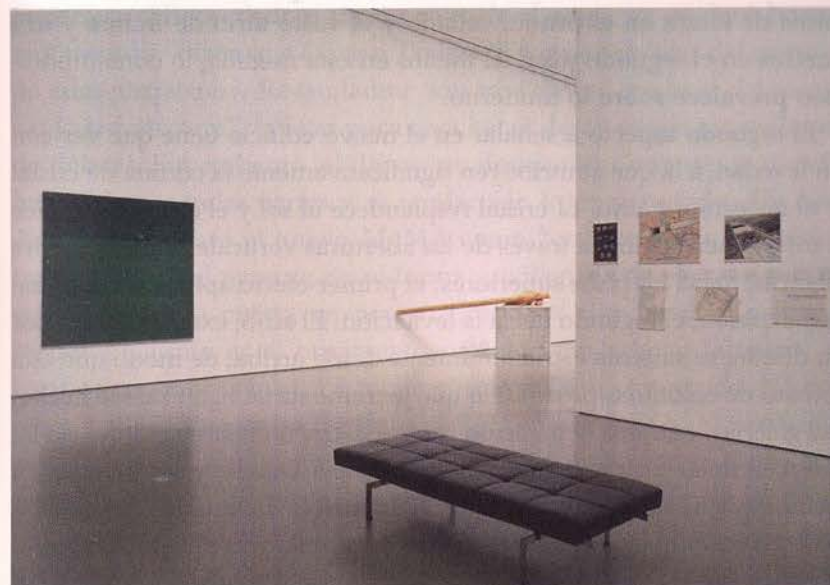
siente acendrado por fuerza.<sup>17</sup> Hace ciento cincuenta años la Hudson River School de pintores paisajistas como Frederick Church (cuyo hogar, “Olanna”, no está lejos de Beacon) también produjo una versión pictórica de lo sublime americano. ¿Podiera constituir Dia:Beacon una segunda Hudson River School, adaptando como experiencia estética la intensidad perceptual a escala industrial?<sup>18</sup> Esto equivale a indicar, en definitiva, que este arte parece extrañamente pictórico en tales escenarios. Evidentemente en Dia:Beacon no podemos contemplar un cuadro de lo sublime *à la* Church, pero sí podemos pararnos dentro de un sublime retablo –de varios en realidad. El pictorialismo a gran escala de estas instalaciones matiza la vieja carga de su teatralidad, pero, lo que es más importante, revierte la estética de Dia de una tensa reciprocidad entre arte y arquitectura –una estética en la que el espectador se vuelve sensible no solo al carácter de cada disciplina, sino también a la compenetración entre ambas, y de paso reflexiona sobre su propia experiencia perceptual y cognitiva.

“El arte no tiene historia –reafirmó Heiner Friedrich cuando se inauguró el Dia:Beacon–, hay solo un continuo presente”: y el arte en Dia:Beacon realmente parece existir en un perpetuo instante de acentuada presencia, libre de las presiones del arte que lo antecedió, del contexto histórico, o del marco social.<sup>19</sup> En general, la línea del arte minimalista tiende hacia esta estética de la presencia, la cual invita a formas de exposición que son de carácter presencial. Por supuesto, otros factores han contribuido a esta norma en las exposiciones contemporáneas, tales como el auge de las instalaciones unipersonales (en las que Dia ha jugado un papel fundamental), de los museos con colecciones privadas y de las peregrinaciones a ambos tipos de sitios (Marfa es solo el ejemplo más conocido); todos privilegian un encuentro con un espacio estético retirado, no uno con un tiempo histórico compartido. Analizado como un paso del museo de la “interpretación” al museo de la “experiencia”, o simplemente como “la lógica cultural del museo capitalista tardío”, este fenómeno ya resulta familiar hoy en día.<sup>20</sup> Lo que pasa inadvertido es el modo en que este

ha llegado también hasta los museos modernos, entre ellos el buque insignia de este género, el Museum of Modern Art de Nueva York.

Aquí comento solo unos pocos aspectos, pertinentes para nuestra argumentación, de la última versión del MoMA, que, rediseñado por Yoshio Taniguchi, fue reabierto a finales de 2004 no mucho después del Dia:Beacon. El primer punto tiene que ver con el modo en que las dos principales divisiones arquitectónicas del edificio inscriben las dos principales divisiones de la historia del arte en la presentación. El núcleo del museo sigue siendo su colección histórica de pintura y escultura, presentada cronológicamente en los pisos quinto y cuarto. Estos pisos se dividen alrededor de 1940, lo mismo que la mayoría de los cursos y libros de texto sobre el arte del siglo XX –una división convencional que acepta el paréntesis artístico producido por el totalitarismo, la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Pero estos acontecimientos –la represión política, la dislocación extrema y la muerte masiva– no están reconocidos como tales en el MoMA; de hecho, su historia del arte del siglo XX sigue siendo tan afirmativa que este viejo silencio diplomático, que durante mucho tiempo se consideró necesario para la reconstrucción después de la guerra, se perpetúa hasta hoy.<sup>21</sup>

Esta es la primera división que el edificio establece; la segunda resulta más notable aún. Si el paréntesis entre el arte de preguerra y de posguerra es recorrido con suma fluidez desde el quinto piso hasta el cuarto, el abismo entre arte moderno y arte contemporáneo no deja de apreciarse desde el cuarto piso hasta el segundo: alrededor de 1970 uno cae de pronto hasta las cavernosas Galerías Contemporáneas.<sup>22</sup> Al igual que otros museos modernos que pretenden abarcar lo contemporáneo, el MoMA se enfrentó al dilema de las grandes dimensiones del arte después del minimalismo y su respuesta fue volverse a su vez grande –llegando a alcanzar los mil cuatrocientos metros cuadrados, con paredes de más de seis metros de altura–, aunque esas grandes dimensiones no necesariamente implican una mayor capacidad (de hecho el tamaño puede resultar inflexible, como atestigua el New Museum de Nueva York). Sea cual fuere la fecha que se asigne a la división entre arte moderno y contemporáneo, actualmente se



Vista de "Contemporary: Inaugural Installation", Museum of Modern Art, Nueva York, 2004. Imagen digital © The Museum of Modern Art / Autorizado por SCALA / Art Resource, NY.

acepta que dicha división ha existido, y de ahí que esta separación arquitectónica no sería un problema si el MoMA no insistiera en la continuidad histórica.<sup>23</sup> Por razones tanto culturales como financieras, el museo ha optado por mantenerse a la caza de arte contemporáneo (tal vez por temor a convertirse en una reliquia del pasado), de manera que sus directivos han reforzado la conexión entre el arte moderno y el arte contemporáneo, por más que su arquitectura subraye una ruptura entre ambos –no solo en el gran trecho que separa los pisos, sino en el carácter diferente de los espacios (por ejemplo, galerías cronológicas versus ampliaciones presenciales, con una caja negra al lado dedicada a los nuevos medios artísticos). Podríamos decir más. En algunos aspectos lo contemporáneo ha llegado a ser lo fundamental: sus galerías son lo primero con que tropezamos y lo más grande en sentido general y allí se concentra también el drama arquitectónico de la remodelación –la pared de cerramiento de cristal de cinco

pisos de altura en el primer rellano y el vasto atrio de treinta y tres metros en el segundo piso. Al menos en esta medida, lo contemporáneo prevalece sobre lo moderno.

El segundo aspecto a señalar en el nuevo edificio tiene que ver con su levedad, a la que contribuyen significativamente la cortina de cristal y el majestuoso atrio. El cristal resplandece al sol y el atrio nos induce a mirar hacia arriba, a través de las aberturas verticales en las paredes blancas, hacia los pisos superiores; el primer efecto apunta a la desmaterialización, el segundo hacia la levitación. El atrio, extraordinario por su diseño, se sustenta estructuralmente desde arriba; de modo que está exento de columnas pesadas, lo que incrementa su ligereza. De hecho, las galerías, con una separación de tres a cinco centímetros del suelo, parecen flotar un poco ya que esta mocheta convierte las paredes en planos que no están fijos al suelo.<sup>24</sup> Taniguchi es un maestro de este tipo de construcción ligera y, como hemos comentado en el capítulo cuatro, Terence Riley, por entonces comisario de arquitectura del MoMA, es un defensor de este estilo: en su opinión, esta transparencia es fiel a los preceptos del diseño moderno y, al mismo tiempo, se adecua a la virtualidad de nuestro mundo digital.<sup>25</sup> Sin embargo, aquí vuelve a surgir una contradicción, pues, según hemos visto, la transparencia literal de la arquitectura moderna estaba más abocada a la claridad estructural que a los efectos fenoménicos. De este modo, aun cuando el MoMA se proclama fiel a la tradición moderna, en algunos aspectos importantes no lo es; o, más bien, lo que se considera moderno se ha transformado y de hecho “moderno” ha llegado a significar aquí “minimalista” y ambas cosas implican levedad: una sublimación de los materiales y las técnicas, no una exposición; una fetichización de las sustancias y las estructuras, no una desfetichización –en pocas palabras, casi lo contrario de lo que alguna vez se entendió por “moderno” y “minimalista”. También en este sentido lo moderno y lo contemporáneo se han distanciado, a pesar del entorno estilístico de elegante austeridad que ahora comparten en el MoMA.

En cierto sentido en el MoMA todavía predomina la abstracción, pero no la de tipo pictórico-espiritual, el blanco sobre blanco de Malevich o los colores primarios de Mondrian, sino la arquitectónica-

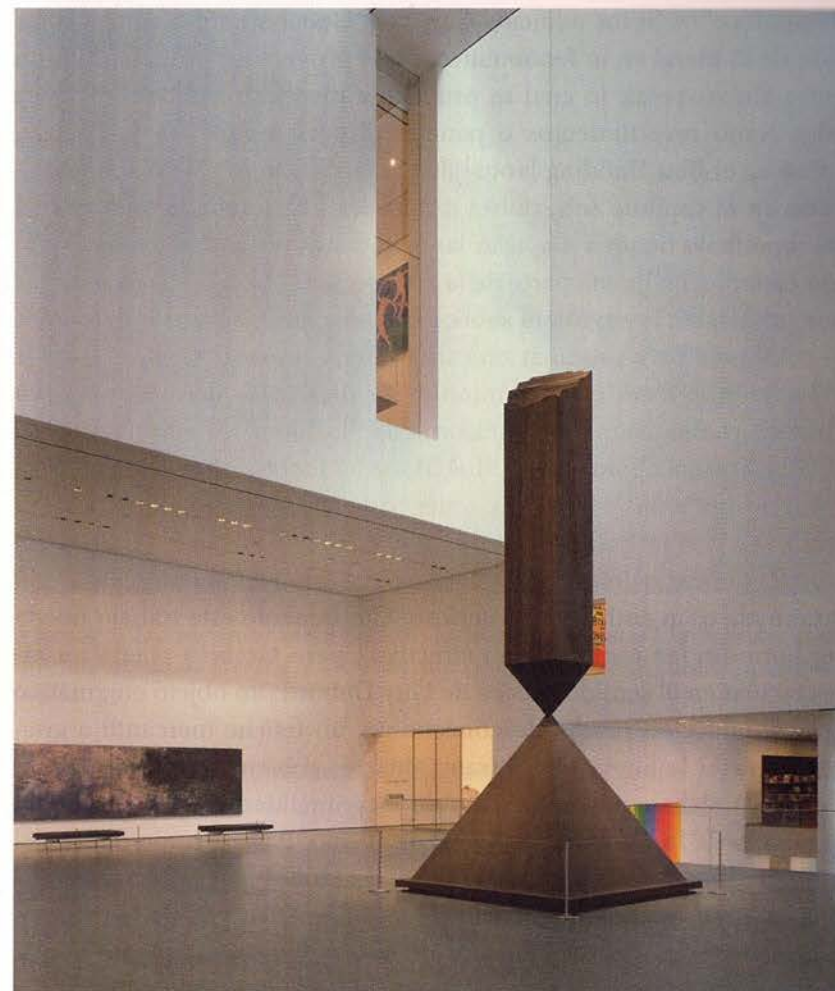
financiera. “Recaudadme un montón de dinero, yo os daré buena arquitectura –dicen que expuso Taniguchi a los miembros del consejo de administración–. Recaudadme aún más dinero, yo haré desaparecer la arquitectura”.<sup>26</sup> No es poca cosa hacer desaparecer 425 millones de dólares. Sin embargo, el dinero no desaparece; uno siente su refinamiento por todas partes y su rarefacción lo permea todo. *The New York Times* celebró el nuevo MoMA como “una experiencia estética trascendente”; al parecer, en su forma privilegiada de efecto espacial, esta experiencia cuesta un potosí. Como ha comentado Koolhaas, “el minimalismo es el ornamento supremo, un crimen farisaico, el barroco contemporáneo. Lo mínimo es lo máximo travestido. No significa belleza sino culpa”.<sup>27</sup> En realidad, en el MoMA, al igual que en Dia:Beacon, uno siente más orgullo que culpa, pero es cierto que su estética de lo mínimo es maximalista, la sublimidad más sublimada. Naturalmente, el MoMA y Dia:Beacon presentan muchas más diferencias que semejanzas. Tan solo en mi experiencia, en Dia se resta importancia al discurso histórico y su vieja reciprocidad entre arte y arquitectura se ha vuelto casi tautológica; en el MoMA, por el contrario, el discurso histórico se encuentra en primer plano y la arquitectura parece retirarse detrás del arte, como si este, según la creencia moderna, realmente fuese autónomo. Sin embargo, ambas presentaciones pueden verse también como dos partes de una misma operación: la sublimación –operación a un tiempo estética, arquitectónica y financiera.<sup>28</sup>

Permítaseme enumerar unas pocas implicaciones de lo que llevamos dicho. En relación con la dialéctica minimalista-pop entre los impulsos contrarios de materializar y desmaterializar el objeto y el sujeto, el término pop ha llegado a ser dominante, como cabría esperarse en una sociedad entregada a las tecnologías de la imagen y la información. Así pues, también en la dialéctica literal-fenoménica entre los impulsos contrarios de revelar y velar las estructuras y los espacios, el término fenoménico ha salido privilegiado, pues lo literal a veces se transforma en lo fenoménico y esto último también se ve a menudo

acendrado o intensificado. En el capítulo diez abordo algunas de las consecuencias de estas condiciones para el arte reciente; quisiera aquí hacer lo mismo para la arquitectura reciente.

En cuanto al predominio del término pop, analizo los relevantes diseños de Herzog y De Meuron, cuyo interés en el minimalismo y el pop es bien conocido. Ellos aplican sus lenguajes con astucia y a menudo emplean unidades en serie de manera tal que el material y la imagen casi se confunden, a veces empleando los materiales como imágenes y a veces al revés. Por ejemplo, en la fachada del edificio de producción y almacenamiento de Ricola (1992-1993) en Mulhouse-Brunstatt (Francia), se serigrafó en paneles plásticos la fotografía de una hoja de Karl Blossfeldt (de su *Urformen der Kunst* de 1928, que pretendía revelar la “arquitectura” de la naturaleza); y en el exterior de la biblioteca de la Escuela Técnica (1994-1997) en Eberswalde, Alemania, se imprimieron en paneles de cemento diversos motivos basados en fotos de la prensa seleccionadas por el artista Thomas Ruff. Sin embargo, en tales casos la dialéctica minimalista-pop, más que desarrollarse, se derrumba –a favor del término pop. “El cuerpo rectangular del edificio queda en realidad cubierto, casi disuelto –comentan Herzog y De Meuron–; en nuestro trabajo las imágenes siempre han sido el vehículo más importante”.<sup>29</sup> Al mismo tiempo insisten en que “arquitectura es percepción” y, como muchos arquitectos influidos por el minimalismo, hablan de sus estructuras en términos fenomenológicos.<sup>30</sup> Por lo tanto, sugieren que lo pictórico y lo experiencial ya no pueden separarse y que, además, ellos aceptan esta condición. En el mundo de estos arquitectos la percepción se reduce a lo visual y la fenomenología está saturada de imágenes.

En cuanto al predominio de lo fenoménico, este a menudo parece subsumir lo literal. Por ejemplo, la empalizada de cristal diseñada por Nouvel para la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo (1991-1994) en París es elogiada, no por su transparencia, sino por sus efectos de “bruma y evanescencia”, mientras que de la doble fachada de cristal diseñada por Herzog y De Meuron para la Colección Goetz (1992) en Múnich se dice que logra “una completa reversión de la claridad estructural de la llamada caja de vidrio miesiana”.<sup>31</sup> ¿Qué

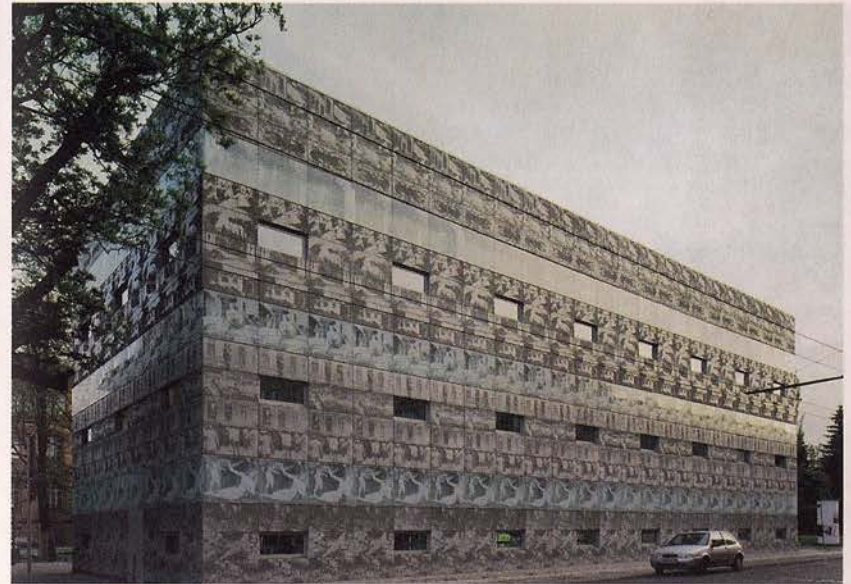


Yoshio Taniguchi, atrio Donald B. y Catherine C. Marron, en el edificio David y Peggy Rockefeller, Museum of Modern Art, Nueva York, 1997-2004. Fotografía © The Museum of Modern Art / autorizado por SCALA / Art resource, NY.

significa la transparencia literal o la claridad estructural, preguntan estos diseñadores, cuando, con sustancias sintéticas y técnicas avanzadas, “el carácter tradicional” de los “materiales convencionales [...]

desaparece”<sup>32</sup> Si los edificios Cartier y Goetz atestiguan una reversión de lo literal en lo fenoménico, otros proyectos borran la división entre ambas cosas, lo cual se produce a menudo mediante recursos tales como revestimientos o paneles dispersores de luz (o incluso, como en el Blur Building [2002] de Didier Scofidio + Renfro mencionado en el capítulo seis, nubes artificiales). El resultado aquí es que las superficies tienden a opacar las estructuras (esto también es cierto, por ejemplo, en buena parte de la arquitectura “blob” y otros edificios que privilegian la envoltura sobre lo demás), o, más bien, ambas cosas se combinan para producir una atmósfera y un sentimiento.<sup>33</sup>

También a veces cada término de la dialéctica literal-fenoménica aparece cualitativamente transformado: lo literal se enrarece como lo leve (como ahora en el MoMA) y lo fenoménico se intensifica como lo brillante (como en Cartier) o, a la inversa, como lo oscuro (como en el Blur Building). A veces el efecto que se busca es deslumbrar o confundir, como si el epítome de la arquitectura fuese una joya iluminada o un ambiente misterioso. Ciertamente este trabajo puede ser hermoso (en eso radica su atractivo), pero también puede ser espectacular en el sentido clásico de Guy Debord: un objeto enigmático cuya producción resulta desconcertante, un fetiche mercantil a gran escala. Aquí la luz vuelve a transvaluarse: si bien los creadores modernos la alababan como medio de espiritualidad utópica (como en el círculo de la Cadena de Cristal de Bruno Taut) o como figura del progreso tecnológico (como en el caso de Moholy), la luz actualmente está en gran medida al servicio de lo enigmático y/o de los efectos especiales.<sup>34</sup> En esta arquitectura de la levedad está implícito que la transparencia, deseada o no, es imposible en un mundo entregado a la forma mercantil —esto es, donde el funcionamiento de la mayoría de las cosas constituye otras tantas cajas negras. “No podía entender los objetos que utilizaba a diario: la TV, el frigorífico, el ordenador —comentó Herzog ya en 1988—. Todos estos objetos me parecen una especie de conglomerado sintético [...]. En cierto sentido están tan mezclados con otros materiales que ya no es posible volver a descomponerlos en su forma original”.<sup>35</sup> Si esto es cierto de un frigorífico, ¿cuánto más no lo será de un edificio contemporáneo? En vez de



Herzog y De Meuron, biblioteca de la Escuela Técnica Eberswalde, 1994-1997. Cortesía de Herzog y De Meuron. Fotografía © Margherita Spiluttini.

resistir a esta circunstancia, esta línea de pensamiento parece decir: ¿por qué no buscar el modo de hacer de esto una virtud? Este argumento nos conduce, como ha conducido a Herzog y De Meuron, a abogar por una arquitectura en la que no solo primen las superficies sobre los espacios, sino que combine ambos elementos en forma de “superficies para proyecciones”.<sup>36</sup>

En 1963 Rowe y Slutzky escribieron sobre las “emociones equívocas” que pudiera provocar la interacción de la transparencia literal y la fenoménica, equívoco que puede en realidad resultar reflexivo, e incluso crítico. Sin embargo, lo que a menudo produce el triunfo de lo fenoménico no es tanto un equívoco como una suspensión —de un sujeto “suspendido en un momento difícil entre el conocimiento y el bloqueo”.<sup>37</sup> Este resultado puede sonar bastante inocuo, pero ¿qué significa, estructuralmente, ese “momento difícil”, sino un momento de fetichización que retiene al sujeto entre un reconocimiento y un



Jean Nouvel, Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo, París, 1991-1994. Fotografía © Ateliers Jean Nouvel.

rechazo de lo real, precisamente entre el conocimiento y el bloqueo? Igual que en el caso del fetiche mercantil, diseños como el proyecto propuesto por Herzog y De Meuron para la Tate Modern podrían desconcertarnos con “superficies para proyecciones”; e, igual que en el caso del fetiche sexual, podrían ofrecernos una intensidad de sentimiento pero posiblemente al precio de una privación psíquica y/o social. Naturalmente, podría argüirse que justamente una archi-



Herzog y De Meuron, Colección Goetz, 1989-1992. Cortesía de Herzog y De Meuron. Fotografía © Margherita Spiluttini.

tectura así es la más apropiada para la subjetividad y la sociedad contemporáneas. La arquitectura como proyección no solo se adecua a un sujeto entregado a lo visual y lo psicológico, un sujeto definido en términos no de las complejidades de lo fenomenológico, sino de las vicisitudes de lo imaginario.<sup>38</sup> Pero una arquitectura de “emociones equívocas” también se adecua a una sociedad permeada de “razón cínica” –es decir, de una ambivalencia autoprotectora que no es tanto una “falsa conciencia” como una indiferencia sofisticada (“Sé que los ricos tienen intereses opuestos a los míos, pero no obstante me identificaré con ellos”).<sup>39</sup> Aquí, sin embargo, ese mismo decoro constituye el problema –y ¿por qué, en cualquier caso, habríamos de abogar por una arquitectura que privatiza cada vez más al sujeto y ocluye lo social?



Herzog y De Meuron, proyecto de la Tate Modern, Londres, 2005. Imagen © Hayes Davidson y Herzog y De Meuron.

Lo que están en juego aquí no son meras preferencias de diseño, sino importantes implicaciones para la subjetividad y la sociedad por igual. Tal vez la subjetividad racionalista adoptada por la transparencia literal –un sujeto invitado a entender los espacios, a criticar la arquitectura, a desfetichizar el arte y la cultura– sea de por sí una fantasía, otro mito de la Ilustración que necesita ser desmitificado. Sin embargo, ¿cuáles son las alternativas propuestas por la arquitectura reciente? El posmodernismo pastiche *à la* Venturi entronizaba

al sujeto como amo de la historia de la arquitectura, capaz de citar a voluntad sus estilos, aun cuando presentaba a este sujeto simulacros amnésicos. A la inversa, el posmodernismo deconstructivista *à la* Eisenman colocaba al sujeto como objeto del lenguaje arquitectónico, aun cuando concedía a este sujeto un cierto grado de engañosa maniobrabilidad en sus manipulaciones. El sujeto interpelado por los arquitectos analizados aquí vuelve a ser diferente –una vez más, un sujeto suspendido en un momento difícil entre el conocimiento y el bloqueo. Puede que la transparencia moderna confunda más de lo que desmitifica, que no logre revelar las bases tecnológicas de una edificación contemporánea (o de cualquier otra cosa) en la sociedad contemporánea. Pero ¿es esto razón suficiente para producir una arquitectura de la ofuscación, una arquitectura que tiende a reforzar una subjetividad y una sociedad entregadas a un fetichismo de la imagen y la información? En nuestro presente de cajas negras financieras, corporativas y gubernamentales cada vez mayores, la transparencia pudiera ser un valor a recuperar.

- 26 Por otra parte, aquí la gente puede parecer casi irrelevante. El exuberante diseño y los monitores encima de la barra atraen tan poderosamente la atención que casi nadie parece notar a los que de verdad están llegando al lugar.
- 27 Diller en Baume (ed.), *Super Vision*, p. 183.
- 28 Volveré a tratar este asunto en el capítulo siete.
- 29 Esto no pretende sugerir que las condiciones de una localización (o los dictados de un programa) sean el principio y el fin de todo buen diseño; lo que quiero decir es que yo encuentro más persuasivo el enfoque de DS+R que el de Hadid. Para ampliar información sobre este asunto, véase Stan Allen, "From Object to Field: Field Conditions in Architecture + Urbanism" en *Practice: Architecture, Technique + Representation*, Nueva York, Routledge, 2009, 2ª ed.
- 30 El plan tuvo en realidad sus detractores. Las ampliaciones transformaban tanto la Juilliard como el Alice Tully, y los admiradores de Pietro Beluschi, el arquitecto de la Juilliard (1969), se sintieron ofendidos. Además, el restaurante modificaba el estanque de la North Plaza, obra del querido arquitecto paisajista Dan Kiley, lo cual también molestó a algunos. Sin embargo, en general, DS+R respetan los estilos modernos tardíos de los centros creados por arquitectos como Eero Saarinen, cuyas curvas características reaparecen en este restaurante, Max Abramovitz (Philharmonic Hall, 1962), Wallace Harrison (Metropolitan Opera House, 1955), Philip Johnson (New York State Theater, 1964), y Gordon Bunshaft (Library and Museum of the Performing Arts, 1965). De hecho, DS+R parecen rendir homenaje al estilo de este periodo, por ejemplo, con detalles como el revestimiento del suelo del patio de piedra y las sillas de cuero blanco, el Brasserie se adelantó a la moda retro de la serie de televisión *Mad Men*.
- 31 Diller en Baume (ed.), *Super Vision*, p. 190. Esto no equivale a decir que DS+R rehuye las imágenes mediáticas; por el contrario, hay cinco pantallas proyectando texto en frente del Alice Tully Hall, y trece pantallas LED de tres metros cuadrados (con treinta y siete secuencias de video distintas) en la calle Sesenta y cinco Oeste entre las avenidas Columbus y Amsterdam.
- 32 Vuelvo a tratar esta oposición en el capítulo ocho. Esperamos que se logren beneficios similares en el caso de Governor's Island, una antigua base militar de setecientos mil metros cuadrados en la parte norte del puerto de Nueva York que DS+R transformará en una zona verde en colaboración con paisajistas de West 8 y Roger Marvel Architects.

## SIETE: MUSEOS MINIMALISTAS

- 1 Le Corbusier tomó prestadas de Gropius dos fotografías de silos, quien las había publicado en *Jarhbuch des Deutschen Werkbundes* en 1913.
- 2 Véase Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: US Industrial Building and European Modern Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.
- 3 Véase Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994. La estructura cumple aquí una doble función: por una parte, su materialidad la alinea con la masa (si bien no con el volumen); por la otra, su claridad la alinea con la transparencia.
- 4 Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete* (1928), J. Duncan Berry (trad.), Santa Monica, Getty Center, 1995, p. 153. Como plantea aquí Giedion, en el siglo XIX la transparencia era evidente en los edificios en los que predomina el diseño ingenieril, pero no en los que predomina el diseño arquitectónico. Para un resumen del principio de transparencia, véase Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 2000, pp. 286-288. Pueden encontrarse reinterpretaciones posteriores en Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992; y Terence Riley, *Light Construction*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1995.
- 5 Véanse László Moholy-Nagy, *The New Vision*, Nueva York, Dover, 1938; y el capítulo nueve.
- 6 Colin Rowe y Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta* 8, 1963, p. 46. "[I]nterpenetrate without an optical destruction of one another" es una cita de György Képes, *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944, p. 77. Una segunda parte del ensayo "Transparencia" fue publicada en *Perspecta* 13/14, 1971.
- 7 Vuelvo sobre esta tensión en el capítulo diez, donde hablo de la ambigua supervivencia del minimalismo en el arte reciente. También podríamos argüir que Rowe y Slutzky representan una comprensión sofisticada de las estructuras y de las superficies, y que por tanto están igualmente alineados con el minimalismo.
- 8 Sobre este punto véanse Robert Morris, "Notes on Sculpture, Parts 1 and 2", en *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993; Hal Foster, "The Crux of Minimalism" en *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996; y Stan Allen, "Minimalism: Sculpture and Architecture", *Art and Design*, 1997.

- 9 Para algunas personas esto es lo que siempre ha significado el minimalismo. Véanse Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture", en Maurice Tuchman, *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles, LACMA, 1957; y James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 211-221. En cierto sentido, el "minimalismo" es en relación con la arquitectura reciente lo que el "cubismo" fue con relación a la arquitectura moderna; al ser tan elástico en su adaptación, puede emplearse para defender tanto lo literal como lo fenoménico.
- 10 Este constructivismo es muy diferente de la versión deconstructivista, que se interesa más por la alteración de la estructura que por la transparencia de la construcción.
- 11 Una vez más, véase Hal Foster, "The Crux of Minimalism".
- 12 "Dia" significa "a través" en griego. Esta modesta palabra implica que la fundación original tenía solo una función facilitadora, pero muchos se quejaron de que el gusto y las operaciones de Dia eran demasiado elitistas. Wright introdujo una nueva apertura en su funcionamiento.
- 13 De modo similar su dedicación al minimalismo también ayudó a otros arquitectos emergentes de la época, tales como Herzog y De Meuron.
- 14 Este espacio fue clausurado en 2004, al ser desviados los fondos para sostener el costoso proyecto del Dia:Beacon, del que hablaremos más adelante. Dia se rebeló contra la tendencia, iniciada a principios de la década de 1980 (en los albores del neoliberalismo), de los nuevos y lujosos museos de arte moderno y contemporáneo (por ejemplo, la Staatsgalerie diseñada por James Stirling en Stuttgart o el Museum für Moderne Kunst diseñado por Hans Hollein en Frankfurt). Y lo mismo hizo el Hallen für Neue Kunst en Schaffhausen, que fuera fundado en 1982-1983 por Urs y Christel Raussmüller para "el arte nuevo" también apoyado por Dia, en la remodelada fábrica textil de Schoeller (c. 1912) sobre el Rin, uno de los primeros edificios de hormigón armado en Suiza.
- 15 En este aspecto, el Dia:Beacon es una decepción: Govan previó cien mil visitantes al año, cifra que no ha sido alcanzada.
- 16 Véase Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, verano de 1967.
- 17 Pero este acendramiento puede ser ilusorio, es decir, una compensación por la actual disminución de la acción individual en el capitalismo desarrollado. Regreso a lo sublime minimalista en el capítulo diez.
- 18 Una vez más, el factor determinante aquí es una cultura mayor entregada a la intensidad experiencial. ¿Qué relación podría tener este arte con una experiencia semejante? ¿Esta intensidad contrarresta a la otra –o la

- estetiza y la sustituye de algún modo? Vuelvo sobre estas preguntas en el capítulo diez.
- 19 Véase Hal Foster, "On the Hudson", *London Review of Books*, 24 de julio de 2003. El Dia:Beacon tal vez se arriesga a anquilosarse en el tiempo no a pesar de esta insistencia en "un continuo presente", sino debido a ella.
- 20 Véanse Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 2000; y Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October* 54, otoño de 1990.
- 21 En este silencio parece que la recuperación del arte moderno en la forma del "triumfo de la pintura americana" fuese un tributo compensatorio por la devastación de Europa. La versión fuerte de esta historia, desarrollada por Clement Greenberg, fue reafirmada por William Rubin, quien fuera comisario de pintura y escultura en el MoMA desde 1967 hasta 1988. Para Greenberg, la abstracción avanzada no constituyó una ruptura con el pasado artístico, sino que preservó sus mayores cualidades mediante la autocrítica. Esta "pintura moderna" sirvió entonces, no solo para contrastar otras prácticas vanguardistas, que ciertamente constituyeron una ruptura con la tradición (el *readymade*, la escultura construida, la imagen hallada, el *collage*, el fotomontaje), sino también para disimular la ruptura histórica como tal: de hecho, esta explicación concentraba la historia en un único medio, la pintura abstracta, lo cual aportaba un sentido de continuidad que no se hallaba en ninguna otra parte. Este bálsamo también involucraba una sublimación de las energías políticas en energías estéticas, como admitiera con orgullo Greenberg a principios de la década de 1950: "Algún día habrá que contar cómo el 'antiestalinismo,' que comenzó siendo más o menos un 'trotskismo,' se convirtió en un 'arte por el arte,' y de este modo preparó el camino, heroicamente, para lo que habría de venir" ("The Late Thirties in New York" [1957], en *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1991, p. 230). Aunque la nueva explicación esta menos centrada en la Francia de la preguerra, y mucho menos en los Estados Unidos de la posguerra, que las presentaciones anteriores, el MoMA todavía emplea el arco de la "pintura moderna" –como prenda tanto de democracia liberal como de continuidad histórica– para tender un puente por sobre el cataclismo de mediados de siglo. En consecuencia, son desestimadas algunas prácticas de finales de la década de 1940 y principios de la de 1950 que abordan este cataclismo (por ejemplo, el neobrutalismo) pero que no encajan en el relato del MoMA. Véase Hal Foster, "Museum Tales of

- Twentieth-Century Art”, en Therese O’Malley (ed.), *Dialogues in Art History*, Washington, National Gallery of Art, 2009.
- 22 Las presentaciones de departamentos como los de Arquitectura y Diseño, Dibujo, y Fotografía, tienen lugar en el tercer piso.
- 23 Cuando el MoMA se fundó, en 1929, no había ninguna división entre lo moderno y lo contemporáneo, e incluso en fecha tan reciente como 1949 el MoMA accedió a vender al Metropolitan Museum of Art toda obra que estuviese ya consagrada, para mantener su atención en lo nuevo y en el presente; pero aquel acuerdo se anuló tan solo cuatro años más tarde.
- 24 Este efecto pone de relieve la tendencia pictórica de una colección dominada por la trayectoria de la “pintura moderna”, como señalamos en la nota 21.
- 25 Riley fue comisario de la exposición “Light Construction” en el MoMA en 1995; Taniguchi fue contratado en 1997.
- 26 Esta declaración, muy divulgada en su momento, suena apócrifa, pero aún así concuerda con el refinamiento del diseño. ¿Es eso lo que quiere el dinero: desaparecer? ¿O esto ocurre solo, o especialmente, en una era de capitalismo financiero?
- 27 Rem Koolhaas, “Junkspace”, en *Content*, Colonia, Taschen, 2004, p. 170. Este comentario alude al conocido texto de Adolf Loos, “Ornament and Crime” (1908).
- 28 Esta sublimación es también tecnocientífica. Como vimos en el capítulo cuatro, Riley concuerda con Calvino en sus *Seis propuestas para un nuevo milenio*, a quien él cita aquí: “Busco en la ciencia alimento para mis visiones, en las que toda pesadez se disuelve”; y más adelante, ‘las máquinas de hierro existen todavía, pero obedecen las leyes de la ingravidez’, *Light Construction*, p. 21.
- 29 Jacques Herzog y Pierre de Meuron en Wilfried Wang, *Herzog & De Meuron*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 193, 187.
- 30 Herzog y De Meuron, “Essays and Lectures”, en Wilfried Wang, *Herzog & De Meuron*, Zúrich, Artemis, 1994, p. 142.
- 31 Jean Nouvel, “The Cartier Bldg”, sin fecha; Riley, *Light Construction*, p. 11.
- 32 Herzog y De Meuron, “Essays and Lectures”, en Wilfried Wang, *Herzog & De Meuron*, Zúrich, Artemis, 1994, p. 145. “El cristal ya no es más cristal –comentan en otra parte–; es tan sólido y estable como la piedra o el cemento. En cambio, al imprimir sobre cemento, este e vuelve súbitamente poroso o brillante como el cristal” (Wilfried Wang, *Herzog & De Meuron*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1992, p. 194).
- 33 “La nube es el símbolo apropiado para la nueva definición de transparencia –escribe Riley en *Light Construction*, como anticipándose al Blur Building–; translúcida pero densa, sustancial pero sin forma definida, eternamente colocada entre el espectador y el horizonte lejano” (p. 15). Aquí “atmósfera” comienza a emerger como una versión blanda de lo sublime (sobre lo cual abundo en el capítulo diez).
- 34 Recientemente lo enigmático como tal fue defendido por Charles Jencks, para quien una amplia gama de edificios monumentales –desde el Guggenheim Bilbao hasta la Swiss Re en Londres y la CCTV en Pekín– responde a este “mandamiento”: “Diseñarás una edificación extraordinaria [en su corrección horaciana deberá ‘ser capaz de asombrar y deleitar’], pero no deberá parecerse a nada que se haya visto antes ni aludir a ninguna religión, ideología, o conjunto de convenciones” (*Hunch* 6/7, Ámsterdam, Instituto Berlage, 2003, p. 257). Para Jencks el epítome aquí es el Guggenheim Bilbao: según él, solo Gehry tuvo el “valor [para] enfrentarse a un problema medular de su tiempo: la crisis espiritual, y la pérdida de una metafísica común”. Hablar de crisis espiritual y de ausencia de metafísica equivale a entrar en el plano ideológico, pero al menos Jencks es más franco que otros en este aspecto. Finalmente, sin embargo, esta arquitectura “enigmática” es otra forma de efecto espectacular. (“Enigmático” tiene una connotación muy distinta en el psicoanálisis: para Jean Laplanche describe los mensajes que, como sujetos infantiles, recibimos traumáticamente de un mundo que no podemos entender. Son enigmas para nosotros porque son los significantes de los deseos inexplorados de los insondables otros de nuestras vidas; como resultado, nos mantienen en un estado de fascinación, a menudo de naturaleza paranoide. Este efecto del “significante enigmático” no está muy lejos del efecto de algunos de los edificios monumentales por los que aboga Jencks).
- 35 Herzog y De Meuron, “Essays and Lectures”, en Wilfried Wang, *Herzog & De Meuron*, Zúrich, Artemis, 1994, p. 145.
- 36 “El proyecto arquitectónico es, como su nombre indica, una proyección” (ibíd., p. 146).
- 37 Vidler, *The Architectural Uncanny*, p. 221. Vidler se refiere aquí al proyecto de la biblioteca parisiense de Koolhaas, pero esta descripción se ajusta a algunos edificios de Herzog y De Meuron, y de algunos otros. Riley aboga por “un vértigo de dilación, bloqueo, y lentitud” (*Light Construction*, p. 29), y alude a *El gran vidrio* (1915-1923) de Duchamp como modelo de construcción leve que crea superficies enigmáticas y espacios ambiguos. Pero, ¿quién quiere una arquitectura basada en la fría seducción de la “máquina soltera”?

- 38 “Este es precisamente el nivel que queremos alcanzar –comentan Herzog y De Meuron–, incorporar en nuestra arquitectura el nivel mental de percepción” (Wang, *Herzog & De Meuron*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1992, p. 186). Este colapso pop de lo fenomenológico en lo imaginario es lo que llamo “falsa fenomenología”, sobre lo cual vuelvo a hablar en el capítulo diez (donde encontraremos equivalentes artísticos de esta postura arquitectónica).
- 39 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, Michael Eldred (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987. Al igual que en el capítulo cuatro, vemos aquí la estructura fetichista (“Yo sé pero no obstante...”).

## OCHO: LA REINVENCIÓN DE LA ESCULTURA

- 1 Richard Serra, *Writings/Interviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- 2 En otras palabras, aun cuando Serra está comprometido, a la manera del arte moderno, con la necesidad interna de (su) escultura, esta lo ha llevado a transformar el medio hasta trascender los cánones del arte moderno.
- 3 Donald Judd, “Specific Objects”, en *Complete Writings*, Halifax, Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975, p. 184.
- 4 Tony Smith citado por Robert Morris en el epígrafe de sus “Notes on Sculpture, Part 2”, *Artforum*, octubre de 1966; reimpresso en *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, p. 11.
- 5 Tony Smith en Samuel Wagstaff, “Talking with Tony Smith”, *Artforum*, diciembre de 1996; reimpresso en Gregory Battock (ed.), *Minimal Art*, Nueva York, Dutton, 1968, p. 386. Para más información sobre estas transformaciones véanse Hal Foster, “The Crux of Minimalism” (1987) en *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996; y el capítulo diez.
- 6 Para artistas como Judd, Frank Stella, Robert Morris, y Serra, las convenciones pictóricas de figura y fondo apoyaban un modelo de arte que no solo es residualmente figurativo, sino también implícitamente análogo a una interioridad privada de la concepción artística que ellos pretendían cuestionar. Para esta generación el significado es público, representativo, abierto a la investigación. Véase Rosalind Krauss, “Sense and Sensibility”, *Artforum*, noviembre de 1973. Como veremos más adelante, Serra revisa esta posición en su obra de finales de la década de 1980 y posterior; véase también el capítulo once.

- 7 Véase Serra, *Writings*, pp.3-4. Este es el primer texto incluido en este volumen, lo cual indica su importancia para Serra. Sobre esta lógica de los materiales a finales de la década de 1960, Serra comentó en 1980: “Lo interesante de este grupo [menciona a Robert Smithson, Eva Hesse, Bruce Nauman, Michael Heizer, Philip Glass, Joan Jonas y Michael Snow] era que no teníamos premisas estilísticas en común, pero también era cierto que todo el mundo estaba investigando la lógica del material y su potencial para la extensión personal –ya fuese el sonido, el plomo, el cine, el cuerpo, o cualquier otro medio” (p. 112).
- 8 Véase “Richard Serra in Conversation with Hal Foster”, en Carmen Giménez (ed.), *The Matter of Time*, Bilbao, Guggenheim Museum, 2005. Acerca de los objetos fundamentales véase George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962, pp. 33-39.
- 9 No todos los objetos fundamentales surgieron en esta etapa inicial. La primera elipse en torque apareció en 1996, y en 2000 Serra añadió a esta lista piezas nuevas consistentes en segmentos esféricos y toros. Para comprender estas formas, imaginad una rosquilla: su borde externo describe un segmento esferoidal, mientras que su borde interno describe un toro. Cada uno tiene el mismo radio; pero Serra curva hacia adentro el borde interior de sus toros de modo que, al unirse con los segmentos esferoidales, ambos se acoplan como las conchas asimétricas de una almeja cerrada o los lados combados de un ala, como en *Union of the Torus and the Sphere* (2000). Serra jamás había hecho una escultura en la que no se pudiera entrar de algún modo corporal o visualmente, y este hermetismo lo perturbaba; así pues, en las piezas siguientes separó los segmentos y los orientó en distintas direcciones, como en *Between the Torus and the Sphere* (2003-2005), que consiste en cuatro toros y cuatro segmentos esféricos reunidos en un conjunto que crea siete pasajes en una extensión de 16,5 metros, con entradas cuyo ancho varía entre los dos metros y los setenta y seis centímetros. Uno intuye que los módulos de *Between the Torus and the Sphere* son los mismos que los de *Union of the Torus and the Sphere*, y cada obra parece el anverso de la otra: mientras *Union* pone en primer plano las cualidades de superficie de las unidades toro-esfera –ya que en esta escultura no se puede entrar–, *Between* desarrolla sus posibilidades espaciales –por su compleja serie de corredores. Este juego entre objeto y pasaje continúa en su obra (sobre la cual hablaremos más adelante).
- 10 Serra, *Writings*, p. 7. Para Serra, la línea de pintura que el minimalismo desvió hacia la creación de objetos pasaba por Newman más que por