
EL PASAJERO ALIENADO

Acerca de las encrucijadas y colisiones entre arquitectura y arte

Carlos Hernández Pezzi

RESUMEN

En el presente texto se analizan las relaciones entre arte y arquitectura, sus desafíos mutuos, sus divergencias e intromisiones, con el ánimo de dar una perspectiva general al modo de conocer artístico de nuestro tiempo. Éste, cada vez se asume más como un trayecto del individuo y una fenomenología social del viaje, de la iniciación, de la travesía. A través de ejemplos de todas las disciplinas artísticas se entrelaza un mosaico de percepciones que se van conectando hacia el punto de confluencia entre los contenidos y experiencia de la arquitectura de los últimos museos. La reflexión de los artistas confrontada a la realidad virtual, del museo como obra de arte y del espectador como viajero.

1. AVISOS PARA NAVEGANTES

Para comprender el grado de intoxicación que ha conseguido llenar los conceptos del indelimitable territorio entre la arquitectura y el arte, hoy no bastaría con explicar la historia de nuestro siglo o la aceleración y muerte de sus vanguardias.

Tampoco sería fácil expresar, sin acudir a una postura enérgica, radical, una *forma de ver* distinta, no mediatizada por el complejo del desconocimiento, del fragmento o del caos. La sociología del arte ha alcanzado sus máximas cumbres académicas con la misma rapidez con que ha operado el descrédito de

sus axiomas o teorías acabadas. Los sucesivos pliegues de las vanguardias y las transvanguardias —sus muertes y resurrecciones— se han movido a contrapelo de la historia del siglo XX, más y más acelerada por sucesos imposibles de inventariar, hasta la catalogación final de la muerte del arte, tras la de la vanguardia, y a la idea comúnmente extendida de que el arte ha transgredido el espacio que le estaba asignado por toda una trayectoria cultural para devolverse en forma de *acontecimiento efímero* y sin esencia alguna.

El ciclo se ha configurado de forma recurrente; el postmoderno ha sucedido al moderno y se ha repetido en el tardo, neo, retro o paleomoderno. Ha cambiado de figuración, de contenido, de localización, de clima y de protagonistas para volver a traer una vez y otra el mismo viejo-nuevo interrogante sin respuesta posible.

La arquitectura ha transitado por parecido desconsuelo, preocupada unas veces por la caligrafía y otras por el lenguaje, tras la desesperante comprobación de su infertilidad social como anticipo del mundo futuro. Pero la arquitectura sólo ha conocido el delirio al traspasar constructivamente el *umbral de la infografía*, en la que el arte le llevaba unos palmos de ventaja. La aparición del diseño asistido por ordenador o, quizá, su implantación masiva, ha acelerado de tal manera la confusión de los ámbitos entre cada uno, acercando los impactos visuales de artificios inexistentes y decantando la ilusión de un futuro incorpóreo e ingrátido.

La historia es complicada de contar, por cuanto aquí de lo que se trata es de hacer una instrucción sumarial de un instante casi fotográfico: el final de siglo induce a las altisonancias y sería de muy mal gusto no ofrecer algún ejemplo de tibia frivolidad en unos momentos en los que incluso a los analistas se nos piden saltos mentales finiseculares. Sería difícil sustraerse a alguna nota de humor, que acabara con la ridícula propensión al discurso ortodoxo del «fin de la historia», pero sería un error no adelantar una pizca de milenarismo para estar a tono con la moda de *cambio de estación*, que en estos momentos anuncia las rebajas.

Acudimos, pues, a una obra que resume lo dicho con mayor precisión que cualquier otro discurso. Y con la promesa de no volver a traerlo a colación si no es por algún argumento moralmente inexcusable. Se trata del mejor exponente de la turbia relación entre arquitectura y arte. Sirve para explicar en pocas palabras la evolución de medio siglo y ahorra la descripción historiográfica que —si pudiera llevarse a efecto— habría de tener forma de resumen, o de catálogo de la exposición de simulacros que han venido acompañando la dialéctica del conocimiento artístico de los últimos años: El Museo Guggenheim, de Bilbao, de Frank O'Gehry, ejemplifica y modela la complicada fórmula de «museo del museo moderno», explicando la sucesiva superposición del espacio con el arte, de la obra con el artista, del artista con el espacio y del mausoleo vital de la plástica contemporánea, con el túmulo funerario de la ría bilbaína. O, acaso, con su monumento más divertido.

Sucursal de una tienda de marca, en el Guggenheim-Bilbao las colecciones expuestas propias y ajenas son, por definición, espectáculo de espectacularidades a proponer en un recinto espectacular en sí mismo, en su envoltura artificial e irrepetible y en su reclamo de icono universal. Se ha construido para albergar arte pensado para albergarse en él.

Mediante este recurso fácil, de citar lo consagrado y fijarlo en la retina de la expectación masiva queda señalada la imagen del llamado «último museo del siglo XX» y con ella, encerrada pero inquieta, la fugaz arquitectura que lo envuelve, abrigando el vacío de sus formas alabeadas —plegadas e intersticiales— como les gusta discursar a los arquitectos letrados.

No cabe olvidar a sus compañeros de etapa, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, de Álvaro Siza, o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, de Richard Meier. El CGCA y el MACBA son coetáneos, pero carecen de la pretensión salvadora de sus ciudades de alojo y su valor iconográfico es indudablemente menor. Otras dos docenas de auditorios, galerías, centros culturales, mediatecas y museos se inauguran o se construyen en el mundo de las *redes culturales*, o en la *industria turística* del arte.

Suceden a una generación anterior, la de la «mediateca» de Norman Foster, en Nimes; el Museo de Arata Isozaki, en Frankfurt; el de Kisho Kurokawa, en Hiroshima; de Fumihiko Maki, en Kyoto; el de Artes Aplicadas, de Richard Meier, en Frankfurt; el de la Historia alemana, de Aldo Rossi, en Berlín; la Tate Gallery, en Liverpool, de James Stirling y Michael Wilford; el Museo de Arte Romano de Mérida, de Rafael Moneo; el Museo de Arte de Seattle, de Venturi, Rauch y Scott Brown. Entre muchos otros museos de arte, de Arte moderno o contemporáneo, en los que se ha exhibido todo o casi todo y se ha hecho itinerancia de lo actual y lo pasado en el siglo XX.

Bajo los escombros que pisamos del tiempo presente, hay que intentar viajar como descubridores a la nueva oleada de museos: Helsinki, Basilea, Los Angeles, Alvdal (Noruega), Estocolmo, Berlín, Londres, Forth Worth, Galería Tate o Nueva York, en los que se consagra como artistas pioneros a los arquitectos de los recintos de arte, Steven Holl, Renzo Piano, Richard Meier, Sverre Fehn, Rafael Moneo, David Chipperfield, Daniel Libeskind, Tadao Ando, Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Yoshio Taniguchi. Todos superando el fino tamiz entre arte y arquitectura, dando nuevos envoltorios o envolviendo de arte arquitectónico el que se muestra, mostrando la piel también. Más complejos e inextricables que los de la década anterior. Más estelares.

El Guggenheim marca un cambio de etapa. Puede que este museo finalista y extravertido acabe con la idea misma de museo como espacio de muestra. Que subvierta su hipótesis de actuar como contenedor, para hacer vibrar como espacio puramente escenográfico del acontecimiento, es decir, de la visita, del paso efímero de la presencia en un sitio mitificado previamente, cuyo valor iconográfico deviene de la consagración litúrgica a los ritos culturales.

El museo ya no es una arquitectura de tipología específica, sino un espacio sin reglas. Contrariamente a lo que sucede con los cada vez más normatizados

espacios deportivos, el museo representa hoy, ante los arquitectos —pero también ante la crítica y el público—, el espacio de mayor libertad formal de los tipos clásicos polivalentes y avanza las formas de futuro de una arquitectura atipológica. El museo ya es, en sí mismo, una reliquia, ante el poderoso flujo de las telecomunicaciones y el impresionante avance de la tecnología audiovisual. Hasta el recientemente inaugurado Museo Kiasma, de Helsinki, se elabora semiartesanalmente a base de recrear texturas antiguas o no tan tecnificadas, porque su contenido tecnológico audiovisual es tan potente en los espacios expositivos, que lo artístico se vuelve a buscar en la arquitectura, más que lo expuesto, fácilmente exportable o mucho más difundible a través de los medios audiovisuales.

El arte empaquetado en colecciones que configuran espacios museísticos de vanguardia es casi un sucedáneo del museo virtual, aunque ambos son ya parangonables, puesto que todos son accesibles desde cualquier punto del planeta. Arquitectura y arte se confunden en la experiencia virtual, en la medida en que ambas alteran la percepción tenida por tradicional. Existe la tendencia a mezclar lo virtual con lo real, alterando la experiencia sensorial, pervirtiéndola. La consecuencia es que la distancia y la simultaneidad entre la obra de arte y el artista, entre ésta y el espectador, entre el espacio de arte y el arquitecto y, por supuesto, entre el espectador y el diseñador del museo, se agrandan o empequeñecen hasta hacerse universales o mínimas.

Estas paradojas se completan con lo específico del arte denominado audiovisual, o cibernético, o infográfico, o virtual, o telemático. Cualquiera de estas categorías representa tipologías artísticas que la arquitectura no aloja, sino que —se podría decir— reproduce en paralelo, o tal vez intenta emular en el mundo construido, mediante el recurso del diseño asistido por ordenador, que ha tergiversado todas las reglas tenidas por incontrovertibles desde el punto de vista de la tecnología constructiva. En este recurso se acentúa un evidente proceso de *redundancia* en la creación contemporánea, al que favorece el hecho de que las posibilidades de reproducción sean casi ilimitadas.

2. EL CONTEXTO IMPOSIBLE

La más alterada de las leyes clásicas de la arquitectura es la del referente del lugar. Toda la arquitectura conocida ha tenido relaciones especiales con el lugar, tanto si ha sido para transformarlo, como si ha querido respetarlo o recualificarlo. La progresiva deslocalización del artificio arquitectónico en las postrimerías de la última centuria ha conseguido trasladar el problema del *sitio* hacia el equívoco destino del *contexto*. Desde la adulación o la soberbia, el contexto físico, social, cultural o económico han constituido excelentes justificaciones de la más reciente arquitectura. Sin embargo, la destrucción del patrimonio heredado en sus vertientes edificada y paisajística, ha sentado las bases

para una creciente desatención al contexto como concepto primigenio de una forma de entender la arquitectura de nuestro tiempo, viéndose postergado al dudoso honor de ser *creado* por el objeto arquitectónico que lo enfatiza, ordenándolo.

El contexto de la obra se ha convertido en algo producido por ella, hasta un punto imposible de cuantificar, siquiera en términos convencionales, de la teoría del lenguaje compositivo. El alcance de los mensajes que lanza en todas direcciones la pieza de arquitectura es tan potente que las referencias a un lugar concreto, entendido en términos complejos —y no sólo como confluencia de parámetros espacio-temporales—, es prácticamente inexistente.

Algunos arquitectos se han apresurado a proclamar que la arquitectura contemporánea sólo tiene sentido en la medida en que crea y ordena el contexto en el que aparece. Y los hechos, o su versión mediática, parecen haber venido a darles alguna razón. La deslocalización productiva y la circulación global de bienes y personas ha seguido a proclamas artísticas tan dispares, que *podían consistir en el transporte de mensajes en los que el medio era incluso el propio artista, o sus emblemas más característicos. Para ello no es preciso citar a Duchamp, los ready-made o sus epígonos. Basta recordar el espectáculo multimedia producido a partir de la cultura del rock, del pop-art, o la magnificación, —por extensión del «happening», de las «instalaciones», o de manifestaciones del «land art» cuyas versiones urbanas más desorbitadas tienen su expresión paradigmática en los montajes de Christo.*

La sensación de que *el contexto es un territorio incierto* en el que los «hechos» no se crean, sino que se suceden, sin espacio en un tiempo ilimitado, caóticamente dispuesto en forma de saltos, ciclos, vueltas atrás o carreras sin freno, en una dirección o en la opuesta, se ha transportado del arte a la arquitectura, en la medida en que el propio contexto humano certificaba el acta de lesiones ambientales irreversibles. Tras las guerras mundiales ya se había destruido más historia y paisaje que en todos los siglos precedentes, mientras el arte empezaba a descubrir el límite de los humanos en el cuerpo y los límites de la naturaleza en el cambiante mundo exterior, sometido a una expoliación sin precedentes. En la presentación de la reciente exposición de Louise Bourgeois en el Centro Cultural de Belém, en Lisboa, dice la autora: «Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es la escultura». Quizá sea ésta la visión femenina de un arte, al que algunos arquitectos podrían oponer, risueñamente, «la escultura es el edificio, el edificio soy yo».

Los procesos entrópicos acentúan la sensación de fugaz temporalidad del ser en la tierra. Las aventuras espaciales cierran la carrera por descubrir los límites del mundo antes desconocidos y, como consecuencia, un estrechamiento global de las dimensiones perceptivas de la humanidad. El reconocimiento de que las fuentes creativas no eran inagotables, se produce en un espacio cada vez más pequeño.

Esa percepción del límite, que ha operado como un elemento de fatiga y angustia del hombre y la mujer contemporáneos, ha servido de estímulo fugaz

para una hiperformalización de los objetos arquitectónicos, en la búsqueda imposible de ordenar el espacio circundante, o en la idea, casi obsesiva, de crearlo desde cero a partir de la arquitectura. La fragmentación, la polarización, la subjetividad, lo masculino/femenino, lo sexual, son las claves de un nuevo contexto todavía no asumido del todo.

Más difícil ha sido «contextualizar» la reflexión artística sobre el cuerpo humano. Algo que los artistas han venido descubriendo a través de una larga introspección sobre la manipulación, exacerbación, ritualización y despojo del propio cuerpo, en distintas expresiones, desde la fotografía hasta el tatuaje. La obra fotográfica de artistas incomparables, como Helmut Newton o Mapplethorpe, en sus largas series de indagación sobre los territorios inexplorados del cuerpo, producen más preguntas que respuestas, mientras las dinámicas figuras del malogrado artista Keith Harding parecen evocar una huida irónica, antes que el reconocimiento cierto de un lugar existente. El tratamiento creativo del cuerpo ha acentuado su descorporeización, su virtualización.

La arquitectura, despojada del mito orgánico, recorre su proceso de descontextualización con una hipertensión de sus límites materiales y resistentes, pero sólo puntualmente ha venido a ocuparse de recoger alguna dimensión acerca del individuo al que va destinada. Un sujeto, unos *sujetos de la diferencia*, que han cambiado de contexto hasta tal punto que parece que el desconcierto sea la mayor de sus indescifrables huellas tras un incesante vagabundeo por ciudades inhóspitas y masificadas. Para obtener alguna pista, el artista Bill Viola recomienda «observar cómo vivimos», y adelanta: «Vivimos suspendidos —como peces en el agua— en el interior de un sistema de medios de comunicación de masas que procesa toda la cultura como diversión, y de un sistema educativo que procesa los conocimientos como producto».

Ese proceso, de autoexploración de la falta de contexto, o de la misión regeneradora de éste ha comenzado a dar señales de réplica a la diversión y al producto. En el autismo arquitectónico, los sujetos urbanos, desaparecidos en una arquitectura convertida en *recinto sin lugar*, ni horizonte, son cuerpos sin vida, destinados a utilizar ocasionalmente espacios cerrados en sí mismos, a consumir. Esos espacios, cuando tratan de interpretar, también, la angustia contemporánea, a su manera, son causantes de sus propias dosis de fatiga mental. Las llamadas «pieles frías» —ese nuevo golpe de tuerca al racionalismo arquitectónico más actual— son la expresión hermética de la soledad de los sujetos, trasladada por los objetos a sus destinatarios, en una forma tan inclemente como ningún artista habría soñado producir.

De esta forma, la «*sociedad de la satisfacción*» occidental, se aloja en edificios incómodos, que producen «desasosiego», para extremar la sensación de nomadismo y aislamiento que nadie podría alcanzar con las expresiones artísticas, por muy livianas o afiladas que fuesen —ahí están grupos teatrales como Els Comediants o La Fura dels Baus—. O con una plástica tan sugerente en signos de soledad, como la que practica el desasosegante lenguaje matérico del pintor Miquel Barceló, que no puede esconder su dramática cultura de raíz urbana, a pesar de

la búsqueda implacable de mundos ancestrales y ritos de comunión con la naturaleza.

El contexto se utiliza como un arma arrojada, para eludir la cuestión de su extrañamiento de la realidad moral del artista. Y también del arquitecto. La *autonomía* de la arquitectura es pareja a la del arte, se parecen y se confunden las dos. El usuario, el ciudadano, carece de otras referencias que las de su propio instinto para sobrevivir al caudal de percepciones impostadas a su cultura, que lo desorientan respecto a los conocimientos adquiridos o los orígenes de sus recuerdos y su infancia. Aunque eso sirva, según la revista de arquitectura *Quaderns* para que «el adulto, consciente», ..., «el individuo» proceda «así a desmembrar todos sus conocimientos aprendidos», ...se *fascine* y vuelva «a preguntarse sobre el porqué de las cosas».

En otro nivel, oleadas de emigrantes sucumben a la fascinación incomprendida de las imágenes distorsionadas de un contexto de bienestar al que no tienen «derecho», pero siguen reclamando como proyecto mítico de emancipación, «cuando nuestro siglo sea ya el siglo pasado», como apunta Rafael Argullol en «El Paseante».

3. LA VANGUARDIA COMO TERRITORIO IMPRECISO

Para desdibujar el papel del artista, el espectador y el crítico, no sólo hizo falta que se comenzara la etapa que marca en literatura el *Ulysses* de Joyce, se quemaran apresuradamente todas las fases movimientos y grupos del arte contemporáneo y se academizaran sus representantes más conspicuos. En arquitectura faltaba por asentar la dispersión teórica que los arquitectos, como grupo, conectados cultural y profesionalmente, aceptaron con retraso. En tanto que la crítica más repetida de las vanguardias se ha hecho siempre bajo la intensa presión de querer emularlas en toda época, a cualquier precio —salvo el paréntesis postmoderno, que quiso ser la elusiva reparación de las afrentas producidas por el movimiento moderno a la tradición—, las cíclicas críticas a los movimientos sucesivos y las actas de defunción de las vanguardias en arquitectura han escondido siempre el hecho de sus sustituciones impostoras.

Tal disgregación del modelo de la vanguardia ya se había producido décadas antes en las manifestaciones artísticas, pero los arquitectos mantenían la ilusión de un cuerpo de doctrina. Hasta tal punto que ya se escuchan opiniones en contra de «tanto» pluralismo. El pintor Hal Foster reclama «restaurar» una «radicalidad artística sin caer de nuevo en el callejón sin salida del dogmatismo».

Si el arte recorría el camino de la que se denominó «transvanguardia», al amparo de la necesidad de etiquetar ciertas tendencias abrigadas por el influjo de importantes críticos, era por una necesidad de reinención de alternativas al desmoronado trasiego de tentativas frustradas en la definición del arte del último cuarto de siglo.

La vanguardia artística se contestaba en dos frentes: el de las nuevas manifestaciones fuera del sistema, que ponían un énfasis democrático y sin fronteras al uso y la manipulación de los recursos artísticos y, más allá, a la desaparición del concepto limitador del arte que habían usurpado museos y galerías en beneficio propio, mediante la *transformación de lo artístico en una categoría sujeta, más que nunca, a las reglas de cualquier otro producto mercantil o comercial*. Los arquitectos tardarían algún tiempo en seguir ese camino, después de una «puesta al día» en las fuentes filosóficas, culturales y científicas, realizada para paliar la falta de un sentido vertebrador en los mecanismos internos de su disciplina proyectual. La influencia postmoderna era una liberación, en sí misma, del antiguo modelo de la vanguardia. El reconocimiento de la frustración de la modernidad incitaba a la perversión de sus aristas más denostadas y una pléyade de arquitectos se puso a reivindicar un papel menos sujeto a las leyes de su inmediata tradición, a la vez que el arte se desinhibía de las reglas del mercado minorista, en busca de nuevos horizontes más abiertos a la democracia de masas.

El *reconocimiento social otorgado a la factoría Warhol*, y las ramificaciones de un arte que volvía sobre sus pasos —redundaba—, al proponer como alternativa la falta de alternativa, fue la consecuencia más visible de esa ramificación indiscriminada en que lo último en vanguardia era traspasar los límites de la esencia de la liturgia artística, inventando una nueva, todavía no reconocible, pero mucho más fácil de asimilar por las masas y los medios de masas.

Acceso, distribución y reproducción empezaron a ser factores democratizados para una extensa élite, que disolvió por un tiempo los modelos de distribución convencionales, alterando los precios y las condiciones del mercado para un sector de población mucho mayor, que demandaba el acceso al consumo de los productos artísticos en la misma igualdad de condiciones que su incipiente acceso a la universidad. El estrecho mercado laboral se vería ensanchado por una multitud de nuevos aficionados al arte, en dedicación forzosamente completa a *la búsqueda de la felicidad*. Un anticipo de la sociedad del ocio, apenas prefigurada, que no hizo sino comenzar a extender la amalgamada práctica y consumo del arte de masas, en pleno auge de la cultura audiovisual.

Una oferta ancha frente a un mercado globalizado, reproducido por los medios, es un factor de desaparición de las maneras tradicionales de disfrutar el arte, que adelanta el modelo del consumo masivo que se observa, como un proceso creciente, en las grandes exposiciones de los ochenta y noventa —Turner o Velázquez en España, por ejemplo—, y constituye un ejemplo de las dimensiones megalómanas de la nueva era. Los mercados de arte son ferias de nuevo tipo y el consumo se realiza en recintos que deben ser capaces de albergar ingentes cantidades de turistas, aficionados, profesionales y galeristas, con papeles intercambiables en el gran espectáculo.

En paralelo, *la moda y el diseño*, categorías sujetas a los dictados de minorías aristocráticas e inaccesibles, *siguen una evolución similar de apertura en el proyecto y el consumo. Las series básicas, la producción masiva, la rentabilidad de*

nuevos centros de producción —situados en sitios donde las materias primas son más baratas y la mano de obra más fácil de explotar—, son características parangonables con los nuevos modos de acercamiento al arte audiovisual, cibernético, virtual en suma. Éste carece de capacidad para catalogar esa eclosión de innumerables expertos, maestros, popes, artistas, críticos, principiantes y consagrados en la tarea de reproducir manifestaciones menos clasificables que las del pasado. Las tipologías de cruce entre unas y otras prácticas artísticas se acompañan hoy de reflexiones paralelas, de pintores sobre otros pintores, de cineastas sobre cineastas, de unos y otros en indeterminada profusión creativa. El cine de Wim Wenders, por ejemplo, es una muestra sin disfraz de vampirismo hacia sus maestros, Nicholas Ray, Manuel de Oliveira o M. A. Antonioni, en la que éstos aparecen a veces como actores o colaboradores ocasionales. A la vez, películas de este realizador alemán y de otros se reproducen en secuelas del cine norteamericano. El filme «El cielo sobre Berlín» se transforma en «La ciudad de Ángeles» sin discontinuidad entre la trayectoria artística personal y la fusionada con otras industrias y otros artistas.

El pintor Julián Schnabel ejerce de cineasta en una película sobre el pintor J. M. Basquiat, que va más allá del rescate de un marginal convertido en mito, para proponer un ensanche de las relaciones entre mercado y cultura, entre comprador y vendedor, entre artista y sociedad. Esa fluencia, entre cultura y sociedad, alcanza todas las manifestaciones artísticas, con una complejidad de papeles en el que se confunden los protagonistas clásicos de lo moderno, alterándose de modo sustancial las condiciones de percepción de los espectadores que se convierten en protagonistas.

Las secuelas, las series, los finales interactivos y las obras con participación del público —urbana, vecinal, de colectivos y grupos anónimos o específicos— definen un universo completamente ajeno al que sirvió de canon a las vanguardias hace ya más de un siglo. No sólo ese modo de comportamiento endogámico del «circo del arte», en versión siglo veinte, está en cuestión. Hay cambios en todas direcciones, una exigencia de contradicciones, imaginación, riesgo, originalidad.

En el ámbito literario, Harold Bloom, en «El canon occidental», ha puesto en evidencia que existe una concepción reglada de los ingredientes, los vehículos y los modos artísticos propia de un mundo determinado. Más allá de la literatura, lo que pertenece a un determinado modelo cultural, localizado geográficamente. Pero el canon está en crisis, lo mismo que la geografía. Las patentes artísticas, las maneras y las obras, no son las únicas que quedan liberadas de las ataduras convencionalmente admitidas. La sociedad desarrollada ha perdido todo vestigio de claridad en los protagonistas, dejándose seducir por un caótico desprestigio de la concepción estratificada, que organizaba anteriormente los modos de producción del arte, liberándolo de leyes existentes (o adheridas) y poniéndolo ante la disyuntiva de transformaciones que ya no son patrimonio de los propios creadores, sino que se encuentran, *en la red*, al alcance de la manipulación de cualquiera, de la difusión alternativa, o a la ten-

tación de recalcar en la fosilización más arcaica del museo. Dispuesto a ser digerido por ávidos peregrinos de las nuevas catedrales del ocio.

4. LA INCERTIDUMBRE COMO FACTOR ARTÍSTICO

Como ha planteado el filósofo Savater existe en la incertidumbre la posibilidad de indagar sobre la verdad el futuro de la sociedad abierta, que hoy ya conocemos en sus prolegómenos más llamativos, y en «el valor de educar» una obligación moral.

Lo incierto es lo característico de una situación en la que los grupos carecen de mandarinés y mecenas físicos reconocibles y los dictados de la moda se establecen a la vez por promotores públicos y privados, por donaciones y ventas, que redimensionan el mercado igual que antes lo hacían con mayor peso las subastas, produce un efecto de interdependencia del mercado global del arte con el mapa mundial de sus recintos de contemplación. La red de museos se va incrementando en la medida en que el consumo masivo necesita nuevos referentes para diferenciar lo que de otra manera sería un producto indefinido. *La lista de gestores culturales se añade a la de los antiguos propietarios, ahora perdidos entre fundaciones, sociedades y compañías, que incrementan su patrimonio cediendo el arte para su contemplación, o lo cambian por el prestigio de su patrocinio, que alimenta la ilusión de una mejor imagen ante la sociedad.*

El *elemento de mediación directa*, muy por delante de la televisión, es el museo. El museo ancla una realidad incierta y la relaciona con otras, de forma que la colección estable representa lo académico y la colección temporal exhibe el atrevimiento de los preconsagrados o aspirantes. El arte oficial no existe, pero lo oficial premia a lo oficioso con ánimo de crear sensación de alternativa con *un sitio al lado*, de lo que se produce sin localización alguna. El acontecimiento trata de pervertir el arte consagrado mediante la sustitución simbólica de lo canónico por lo marginal, lo incipiente, lo novedoso, lo arriesgado, lo joven. Categorías asignadas para poner algún límite al campo cada vez más abierto de lo que entendemos por arte a fuerza de convenciones (o de angustiosas agarradas a los clavos ardientes de la penúltima crisis). Semejante panorama es la síntesis de todas las contradicciones que acortan el paso al ciclo siguiente del siglo por venir y, si había ya consciencia, de la turbulencia que definió clarivamente el filósofo y ensayista Hans Magnus Henszenberger, en la marabunta que caracteriza el cambio de milenio, *lo incierto* es el único valor —incluso mercantil— que algunos consideran seguro. Por eso el museo necesita de la permanente evocación del pasado, para recordar el valor durable o efímero que el mercado otorga a la pieza o al artista. El museo es un medio que proyecta la difusión del valor, promoviendo iconos que de otra manera habrían sucumbido a la inexorable combustión que produce la aceleración de los tiempos finiseculares.

El museo se convierte en la forma aparente más estable de certeza y se reparte geográficamente para generar la idea de que la certeza es universal e igualitaria, mientras sirve de equilibrador de las riquezas sobrevenidas por el consumo itinerante de los recursos culturales. *La emigración de las obras de arte es uno de los resortes más poderosos para mover masas, en un momento en que la capacidad de navegar por el ciberespacio empieza a no conocer límites, y el mundo a reconocerse en los suyos. Oleadas de turistas invaden los flujos de transporte para ver lo extraordinario, lo que no sólo se puede conocer en la red, sino que necesita de la consagración del paso por el lugar certificado auténticamente para otorgar el marchamo necesario al visitante.*

El museo concebido hoy como contenedor, alimenta los imaginarios de lo incierto quizá con más vehemencia de cómo lo hacía en el pasado, no sólo porque retrotrae a formas de adquisición de conocimiento ya obsoletas, sino porque sustituye el contenido por el continente, en una suerte de truco circense, por el que el arte se representa único cuanto más inseguro y plural es. Y se ofrece democrático, cuando está más alterado o mediatizado por el edificio, que representa simultáneamente la fragilidad y el dinero. Para su disfrute requiere de la previa aceptación de costosos modos de consumo —viajes, ocio—, que no tienen mucho que ver con las aspiraciones artísticas de la población, sino con las del patrocinador, agencias o sectores de servicios.

Contenedores singulares o referentes simbólicos, los museos van adoptando alternativamente las formas arquitectónicas más clásicas o más atrevidas, para acomodarse al impulso subliminal de búsqueda de estabilidad o de desasosiego. Pero lo incierto no sólo es una de las vetas del informalismo o del deconstructivismo. Está en la raíz más próxima del arte contemporáneo, que ha saltado por lo alto el conjunto de antiguas preocupaciones, para buscar las proximidades de los seres humanos en su relación con su cuerpo y con el mundo. El sida, el hambre, la guerra o el miedo a lo desconocido figuran recurrentemente en las obras de los artistas más arriesgados, para luego reconvertirse, mediáticamente, en valores extraños que vienen a salvar la mala conciencia de las naciones desarrolladas. Una investigación sobre el reciente arte póstumo sería esclarecedora.

El miedo a verse en la incertidumbre de las catástrofes, las enfermedades o la muerte, se galvaniza en la fusión del trabajo artístico, que cristaliza en la descontextualización cultural y la deslocalización geográfica. No consiste sólo que el blues lo hagan los blancos o la música africana se funda con la estadounidense, la cubana con la magrebí y el flamenco con el jazz. La fusión abarca un campo de incertidumbre de preocupaciones que refleja un siglo de horror y bienestar en permanente mezcla. «El grito», del pintor E. Munch, es el cuadro hipercitado y reinterpretado, por antonomasia, de un siglo que termina sin expectativas de calma. Frente a él, los cuadros de Warhol, que reproducen las etiquetas de las sopas Campbell, son una antítesis elocuente, pero no menos inquietante: Los polos de la preocupación cotidiana se encuentran entre la angustia y el aburrimiento, entre el éxtasis y el ocio, entre el cólera y la adormidera. Entre el hambre y la sobrealimentación.

El arte que busca los factores de compromiso se funde con lo adverso y se resiste a lo cómodo. En paralelo, el arte exhibicionista queda como un reflejo *autista* de preocupación o fatiga por la falta de conflicto.

Incertidumbre como tensión o incertidumbre como nirvana. Catatrofismo o integración, corrientes migratorias y ausencia de valores éticos identificables, confusión entre la caridad mediática internacional o la mediación multinacional de las marcas prestigiosas. Como se ve, especialmente en las panorámicas de las grandes exhibiciones, un territorio más hermético a la creación de lo que parece, pero cualificado, multidisciplinar, acrisolado por muchas raíces culturales, lleno de referencias, repetido en el intento de la diferencia, plural, perplejo, asustado o narcisista. Frente a los factores de modernidad sobrevenida, el culto a lo fugaz, lo efímero, lo desmontable, lo caduco. La provisionalidad de la certeza, su rápido descrédito, las sensaciones de incomfortabilidad. El estado de bienestar ya no se sostiene.

La pobreza es lo que hace todo más insostenible. Para naturaleza y artificio, la realidad *del hambre* es la que más contamina, invade e infecta. El hambre también actúa con doble rasero: contamina de miedo los suburbios pobres de las grandes ciudades y causa muertos en los campos de refugiados. *El arte pasa de puntillas sobre esta dicotomía*, a veces encubriéndola en un desgarrar existencial metafísico, casi siempre distrayéndola del propósito emancipador de los movimientos culturales de principios de siglo. El *cinismo* es también, o tal vez más que otra cosa, una válvula de escape utilizada socialmente como terapia de salud mental.

Fotógrafos y escritores son los que levantan actas del terror. En las crónicas de la destrucción de Sarajevo o Dubrovnik o en las fotografías del horror de Sebastião Salgado se percibe, mejor que en la pintura o la escultura, el retrato real de la incertidumbre que atenaza al futuro del planeta, oculta o disfrazada en la frivolidad de muchas manifestaciones artísticas. Todo es posible y vale todo. Para llamar la atención sobre los grandes problemas ya están los medios de comunicación y las misiones, representadas hoy por las organizaciones no gubernamentales. El arte de los países pobres oscila entre emigrar o perecer. Sus modos culturales y sus raíces tradicionales se pierden en el mismo dilema. ¿Arte justo es la traducción del intento de «comercio justo»?

5. DE LA DECONSTRUCCIÓN AL RIESGO DE CONSTRUIR ARTÍSTICAMENTE

La tentación de lo incierto, inacabado o fortuito, trasciende los límites de la filosofía racional para hacerse un sitio en la arquitectura. La justificación más frecuente es que el usuario no existe como antes se concebía. Ahora la familia es un grupo ocasional, que se mueve en torno de las áreas de trabajo y consumo, que se agrega y dispersa constantemente, con tendencia al aislamiento y la individualidad, bajo formas nuevas de liberación de lo que antes eran

tabús. El reagrupamiento social se produce por afinidades complejas, por edades y comportamientos grupales de muy diverso origen.

El individuo se deconstruye en la filosofía psicoanalítica y luego vuelve a construirse en formas cambiantes, nunca definitivas. Rehace sus formas de vida constantemente, *se desplaza*, aparece y desaparece con nuevas y mudables compañías que configuran abiertos universos de *duración limitada*. La soledad se rehúye y se sostiene con un reclamo de *vacía* libertad. La identidad es un reflejo condicionado al *extrañamiento* del otro. Las formas de relación son formas de ejercicio de poderes contrapuestos. El equilibrio es inestable, aunque sirve a las necesidades de seres humanos acostumbrados a rehacer constantemente sus horizontes vitales, a la búsqueda de soluciones parciales, de *fragmentos* de vida, más que de *líneas* continuas.

El arte carece de familia, lo que no impide que los artistas se comporten a la antigua, como si necesitaran agruparse para saberse parte de algún clan o de su opuesto, en una suerte de reafirmación que los contagia de la duda permanente, de la inseguridad que genera un trabajo cada día más explícito, menos esotérico. El volumen de genios aumenta, sean verdaderos o falsos, pero el carácter totémico disminuye y el mago, los magos de las tribus, ya no saben qué hacer para captar y distraer la atención del público. El lenguaje misterioso que antes les unía se ha vuelto un dialecto popular, prodigado en exceso, fácil de digerir en las reuniones universitarias, en cursos de verano. Ni siquiera el barbarismo o el primitivismo escapan a esta regla, sometidos permanentemente a censura, observación, al minucioso alarde de eficacia informativa de los medios.

El mensaje es un mecanismo ordenado, universal, repiqueteando en los teclados de los ordenadores, como el dedo acusador de la Inquisición. El lenguaje devora las tentativas más audaces y se las ofrece explicadas a ese «hombre de la calle», a esa mujer «emancipada», que son el nuevo *sujeto social* del consumo. El mensaje crea el lenguaje, divierte, incita al consumo. La sed de percepción, la necesidad de conocer las fuentes de conocimiento, se amplía cotidianamente en los medios de comunicación, con llamadas a la compra del último producto. Ni siquiera el rechazo visceral al sistema, la violencia gratuita, el mundo de las drogas o la amplificación de las perversiones del siglo *desengañado*, hace más eco que las llamadas audiovisuales al temor *paranoico* de no ofrecer algo nuevo, original, que responda a las ansias de esa tribu disgregada, de múltiples raíces y destinos, que se reúne al atardecer a ver el mundo a través de la televisión, permanentemente comunicada durante el día a todas las redes y flujos comunicacionales posibles, entrelazada a toda la información existente, real o inventada, pasada o futura.

El arquitecto se relaciona dinámicamente con ese escenario de movilidad y aceleración imparables, con la percepción de que su oficio, en calidad de proyectista de ámbitos estáticos, ya no tiene sentido. El mundo se mueve a gran velocidad y el diseño de su espacio tiene que correr al mismo tiempo *instantáneo* del universo global telecomunicado. Las experiencias de la deconstrucción

que siguen al epílogo postmoderno, en una carrera que tiende hacia el informalismo, bucean en los subconscientes de un espacio ingrátido, bajo cuya superficie, la tiranía lineal de la antigua geometría deje de existir para organizarse según las pautas del plano ilimitado, de las mesetas de los filósofos Deleuze y Guattari, en forma de un espacio abierto, sin límites, ya avanzado proféticamente por los surrealistas, algunos de los abstractos geométricos y casi todos los dibujantes de base matemática, como Enscher y, por supuesto, los primeros videoartistas. La arquitectura se dobla, se pliega, se hunde o eleva sobre el plano de visión, intentando deformar la perspectiva, para que el protagonista del espacio se encuentre tan inquieto como el espectador de un cuadro multidimensional.

El «más difícil todavía» que se exigen los arquitectos, sólo parece tener un lastre: hay que dejar en el atrevimiento algunas gotas de impronta del propio estilo, porque, en caso contrario, la firma no se reconoce y el mensaje subliminal del producto se pierde. El estilo es el vértigo personal de la arquitectura «sin forma» o «hiperformal», porque la personalización «ata» a los nómadas urbanos a unas formas inciertas de verificar e identificar, al menos por símbolos, el lugar que definitivamente saben que han perdido, la capacidad de sorpresa espacial que creían insuperable y las magnitudes de los edificios que tienen que construir. La megalomanía y el minimalismo, no sólo conviven, sino que muestran pautas comunes de manierismo finisecular, en el asombro o la desmesura. La creación ya no tiene por qué servir al propósito usual para el que se encarga, sino para el objetivo subliminal que lo inspira.

El edificio, entendido como artefacto del tiempo que viene, asusta, embelesa, marea o divierte, en la medida que sus claves enseñen u oculten, según los casos, las pautas de lenguaje que identifican a un autor, a una corriente de pensamiento arquitectónico o a una filosofía de construir, incluso en contra de las reglas de la tecnología o de la buena ejecución artesanal. Al sucesivo paseo de los materiales y volúmenes por las pasarelas de la moda —madera, aluminio, cobre o titanio sufren una escalada vertiginosa—, los recursos de tratamientos bastos o a medio terminar, quieren dar testimonio de un comportamiento episódico de la naturaleza de las personas que se despiden, perplejas, del siglo. La multiplicidad de dialectos arquitectónicos, dispersos geográficamente en el mundo desarrollado como una cultura global, ejemplifican la firma en contra del movimiento, el descrédito de lo universal sobre lo particular, la multipolaridad de las influencias y la indiferencia hacia las sociedades y los sitios, ...sin dejar de identificar precisa y oportunamente a los autores, incluyendo a los que se reclaman de una arquitectura anónima —sin arquitectos— o de una vuelta a la tradición académica (o pintoresca), heredera de la tradición ignorante de lo que ha sucedido en nuestro tiempo, sobre la que el arquitecto Krier y el príncipe Carlos de Inglaterra sostienen un debate estéril.

Construir una película de Tarantino es sensiblemente más sencillo que hacer un edificio a su estilo. Subordinando el misterio y la imaginación a todos los trucos del artefacto cinematográfico, la arquitectura pierde razón. Hacer

«realismo sucio» es más simple, en literatura o en artes plásticas. En arquitectura, toda experiencia conlleva una especie de reconocimiento social hacia el territorio que se explora. El juego está limitado por muchas variables. *La pretensión de informalidad en arquitectura, o de la formalización extrema de los edificios es todavía una quimera.* En arquitectura, lo fácil *no es fácil* de hacer. Una prueba está en que la edificación rutinaria de las ciudades en sus tipologías particulares ya no responde a las exigencias del pasado, ni cuando lo repite. Ni siquiera la arquitectura comercial puede alejarse de algunas convenciones de modernidad. Pero hasta en la invención más arriesgada existen fronteras que en otras artes se saltan sin cuidado.

Pensar artísticamente la arquitectura ha sido una constante a lo largo de la historia. No así *imitar* los procedimientos del arte con la arquitectura. Esto parece una constatación sarcástica del dicho de Oscar Wilde, acerca del esperpento de algunos protoedificios del último período. *La sincera elocuencia de los arquitectos, apostando por nuevos modos de pensar el arte de la arquitectura en lenguajes actuales, no se reparte por igual si el presupuesto baja o la repercusión en bienestar social es mayor.*

Claro que el argumento se puede decir a la inversa. *La arquitectura no tiene por qué asumir reglas que otras disciplinas no tienen. La élite mundial de los arquitectos no tiene por qué hacer caso a otros requerimientos que los de su íntimo impulso creador. La obra de un determinado arquitecto no debe limitarse bajo ningún paradigma lingüístico, ideológico o funcional. Ése es el discurso dominante.*

El resultado es *la escisión brutal entre las arquitecturas cultas de mayor adecuación funcional y las de mayor contenido simbólico, y de ambas con la edificación sin más. La capacidad de la industria de la construcción y el desarrollo económico han permitido cotas de producción arquitectónica inimaginables después de la gran expansión de la segunda guerra mundial. Las ciudades crecen superando todas las tasas previstas para sus áreas metropolitanas. Más y mejor arquitectura se hace en todo el mundo, pero, en paralelo, crece la destrucción de hábitats y al deterioro de los centros, la degradación de las periferias y el hacinamiento en infraviviendas de millones de seres humanos de todas las regiones.* A pesar de que se constata la *divergencia* entre la arquitectura de las élites de los países desarrollados y *la falta de arquitectura* de la mayoría de los edificios del resto del mundo, *casi todas las variantes conviven en muchos lugares, a escasas distancias entre sí.* En barrios, periferias y conurbaciones donde el alojamiento de cualquier clase ya es un privilegio, y las mínimas condiciones de los servicios urbanos, un milagro.

En tanto se aplaude y analiza la superestructura cultural de la arquitectura de autor y se pone como emblema de un mundo ficticio, *una gran parte de los arquitectos deja de pensar en términos sociales. Afortunadamente para sus obras de arte. En demérito de su contribución a la creación de hábitats.* La propensión del movimiento moderno a proponer e identificar alternativas de vida a la humanidad futura está anticuada; ahora se hace gala de un cinismo artístico, que no oculta la despreocupación de lo que ocurra con el resto del hábitat humano.

Los presupuestos son astronómicos en materiales y procedimientos. El despliegue de medios corre parejo con la opulencia de lenguajes. La arquitectura sirve como representación de poderes complejos, que escapan del modelo unipersonal de los mecenas clásicos. El artista se debe a sus patrocinadores y en el quieto autismo de sus obras más audaces, el reflejo que se ve es el de una mínima parte de la sociedad seduciendo a la mayoría, con fuegos de artificio revestidos de ideología individualista. Lo extraño es que igual pasa con las carreteras, los puentes, las presas o las estaciones de ferrocarril. Al final de siglo el significante se enseñoorea de lo construido, más que en otras épocas de la historia, al precio estético y económico que sea.

Los arquitectos también sufren de este síndrome. *Empiezan a volver a imaginar casas con ruedas, torres de Babel inclinadas o indefinidas hacia el cielo, formas alambicadas, surrealistas o grotescas, edificaciones sobre el mar, bajo el suelo, o suspendidas de algún punto incierto.* No es una novedad, pero lo que antes imaginaban eran futuros colectivos; ahora, en cambio, *diseñan artefactos con sello artístico.* Especialmente cuando *proyectan masificados complejos polivalentes, para el consumo o los servicios, y/o sutiles soluciones, cuya lírica está por encima del respeto a alguna clase de razón constructiva.* A la arquitectura, tal como se concebía tradicionalmente, se le exigían unos *requisitos materiales de mucha eficacia,* por muy renovados que fueran los elementos de composición. *Hoy menos.*

La deconstrucción ha puesto en cuestión los elementos de estructura, en tanto que la construcción «artística» ha evidenciado la falta de límites plásticos. Ambos procesos *hubieran sido imposibles sin la aparición del ordenador,* pero no son tan diferentes de las audaces (o retrógradas) ensoñaciones del arquitecto Gaudí o de los oníricos cantos a un futuro de progreso de la Sección vienesa o del arquitecto español don Casto Fernández Shaw.

Frank O. Gehry y Santiago Calatrava *son dos ejemplos de artistas-arquitectos cuya exacerbación de la forma, la experiencia de la vida propia de las formas, induce a traspasar el ámbito de la arquitectura y la escultura, hasta alcanzar un estadio o un grado de fusión indefinido, que tiene dimensiones superiores a las de cualquier monumento existente.* Monumentos irrepitibles, repetidos como suceso en cualquier ciudad, bajo cualquier circunstancia, *diseñados para la sorpresa,* el reclamo, la alucinación de querer representar al arte de construir *el siglo sin lugar.* Nada tan *inimaginable, como para no poder construirse.* Nada tan asombroso como para no causar impacto universal. Aun así el público, atónito, se pregunta, ¿no asombran y asombraban en su momento las catedrales?.

6. PIEZAS ENSAMBLADAS Y PIEZAS INCONEXAS

La monumentalidad cotidiana (incluida la megalomanía total del nuevo Berlín) conviene a los múltiples emblemas que necesita una sociedad que vive en los signos. Ajenas a la estructura de su crecimiento natural, las ciudades se comportan como recipientes informales de mensajes y llamadas que provocan,

en su competencia, el máximo nivel de estrés resistible. Los mensajes sirven para inducir pautas de comportamiento, las llamadas para atraer hacia centros de consumo. La arquitectura, cuando existe, se comporta como elemento pasivo de almacenaje o difusión de unos y otros.

Lo artístico, además, tiene muchas más componentes, porque a las dimensiones subliminales añade ideogramas potentes, en forma de edificios colosales, que luego se reproducen en *merchandising* y se consumen como bisutería artística, en series de reproducciones ilimitadas. Compitiendo con artistas y diseñadores, los arquitectos, fagocitados por sus proyectos, se venden con la institución, envueltos en el papel con su firma.

Este nuevo reclamo del arquitecto-autor no es visible únicamente en los edificios singulares o en los equipamientos sociales y culturales. La arquitectura residencial adolece de un protagonismo similar. Aun a costa de ser inhabitables, algunos ejemplos europeos de alojamientos en altura son manifiestos vertiginosos del orgulloso quehacer artístico de sus diseñadores, que encuentran justificación a las audaces propuestas de residencia, aunque dejen a los moradores al borde de algún ataque de nervios.

La falta de una dimensión ética —no confundir con un nuevo totalitarismo— induce a rechazar lo que no sea la solución única, puntual, exclusiva y excluyente del entorno edificación más próximo. Ajenas a sus circunstancias contextuales, las piezas de arquitectura se proyectan inconexas, porque no tienen trama urbana a la que ensamblarse. Se permiten todas las extravagancias constructivas y hasta el desvarío urbanístico, ...a condición de que la firma de los gurús (autores, críticos, medios) avale la calidad *artística o visual* de los empeños. En el otro extremo funciona lo reglado, lo normatizado, lo mediocre. Los medios de comunicación se encargan de promocionar los mensajes de aprobación o rechazo. La habitación social atraviesa por un período de oscurecimiento, en tanto la arquitectura más propagada se realiza en superactuaciones, grandes complejos y macroyectos, que dan la vuelta al mundo en forma de consumibles culturales. La ciudad se vuelve hostil, en tanto sus partes más ricas se vuelven impermeablemente amables.

¿Qué sucede con la gente? La cuestión ya no consiste tanto en desentrañar la naturaleza humana, a la manera como lo hacía Francis Bacon, o de deformar la realidad —hasta crear una nueva— en el trabajo de Salvador Dalí, sino en descubrir los vericuetos de la forma. En los edificios a menudo se excluye a los habitantes. Empieza a verse la peligrosa tendencia a deformar planos; puede que nos encontremos casas dobladas como relojes, a corto plazo. ¿No se deforman y acortan los ciclos, las distancias y el tiempo? ¿No se puede inventar una nueva espiritualidad laica? Hasta los artistas más amantes del paisaje, como el escultor Chillida —autor del bello «Peine de los vientos»,— claman por romper las reglas de la naturaleza, con soberbias algarabías, como la de horadar la montaña de Tindaya. Defienden polémicamente su locura como nuevos atisbos de un futuro espiritual superior, pero hace tiempo que saben que Dios no existe más. O que si existen dioses, son tantos que los artistas no saben a cuáles

adorar. Ni los dioses de las sectas se dejan convencer por la arquitectura, ni el fuego del dios del dinero se apaga con ella, ni los fundamentalismos religiosos se construyen con edificios. Entre tanto, nuevos templos ecuménicos de las religiones oficiales se levantan por arquitectos prestigiosos como Alvaro Siza, Rafael Moneo, Mario Botta y otros, intentando reverberar desde sus paredes nuevas formas de metafísica. Otros intentos que se sitúan entre lo sublime y lo grotesco participan de la ilusoria fe en un mundo que progresa. Las nuevas arquitecturas de iglesias, en ese planeta pequeño, tienen que competir con otras catedrales del consumo, los estadios y los museos, para no quedarse atrás.

En el espacio, las ciudades son una aglomeración de las liturgias entre lo singular y lo corriente. Las formas de la metrópolis contemporánea incluyen el informalismo o la formalización de manera tan caótica que sus contextos físicos o geográficos sirven de muda escenografía al arte encumbrado de algunos de sus edificios más recientes. Lisboa tiene hoy su «entrada» por la Estación de Oriente, de Santiago Calatrava; Madrid cuenta con la Puerta de Europa, de las Torres Kío; Bilbao es Guggenheim-Bilbo, más que cualquier otra cosa, y así, sin excepciones, el mundo de la gente se está transmutando en el de sus hitos construidos.

En otro ámbito, artistas figurativos, como el pintor Antonio López, pertenecen a un pasado que el cineasta Víctor Erice reflejó en «El sol del membrillo», celoso de un tiempo en cadencias inadaptadas a la vorágine del instante. Por contra, el pintor Antoni Tàpies evoluciona en su abstracción, hacia una suerte de retratismo del vértigo del tiempo. Los movimientos que vieron la luz en el siglo mueren en los albores del que viene. Los conceptos y las formas no son sinónimos, en el tiempo, de los significados que tuvieron o representaron.

Ni en arte ni en arquitectura, se sostiene el «borrón y cuenta nueva» de las vanguardias clásicas con sus antepasados. Por contra, la convivencia entre unos y otros es el mestizaje que el arte copia de la sociedad que lo engulle. Mestizos, mezclados e imprecisos, los territorios antes ignorados y ahora descubiertos, tienen que confundirse para producir una sensación de *laberinto*, en los que se advierte la huella dejada por los cineastas mayores del siglo. La multiplicidad de lenguajes, entre la realidad y el deseo, ahora retomados desde la asepsia o el cinismo, supone hacer abstracción de condiciones o circunstancias, de imposiciones y límites. Lo real es hoy lo virtual, por mucho que cueste *tocarlo*. La incredulidad evéngelica de Santo Tomás ante la resurrección de la carne, es el pan nuestro de la vida cotidiana. La furia de las pasiones —como la de la naturaleza— parece tan aclimatable en versión suave, como indomesticables son algunas catástrofes.

Los artistas ya no establecen una comunicación con los arquitectos, que deslinde campos y acentúe ideas o tendencias plásticas. Los tiempos del Grupo El Paso, en aquella simbiosis de preocupación teórica y compromiso social, entre profesionales de distintos saberes del arte y la cultura, han sido superados por el descrédito de la razón, o el abandono de posturas colectivas de tendencia y definición. Tampoco prosperaron la *Dokumenta* de Kassel o el IBA-87.

La ciudad ya no es la ciudad de la arquitectura. El arte se piensa en función de la sala en la que se exhibe, algo no tan distinto de lo que ocurrió en tiempos pasados. Ahí están las piezas de Francesco Clemente para el museo de Bilbao. «La habitación de la madre» es una obra concebida para un espacio del Guggenheim, evocadora de formas que «preceden a las imágenes y a las ideas». Decoración mural de palacios para evadir la «división de las ideas». La decoración de los hogares de la sociedad de masas está en las antípodas de esa evocación.

La *arquitectura-escultura* es cultura en tanto que funciona como producto mediático, repentino, efímero. Operaciones de marketing insular como las del gobierno canario en torno a la «obra» de Chillida en la «montaña sagrada» se inspiran en una recién inventada sacralidad, que quizá no mueva montañas, pero las agujerea, ilumina, altera y reconvierte en espacios escénicos de nuevo tipo, en paisaje del paisaje como los jardines de la tradición británica. Los límites están perdidos. La naturaleza imita al arte. La arquitectura imita al arte. El arte se imita a sí mismo. Los artistas se imitan entre sí, se confunden, solapan y entrecruzan más que nunca en la historia. En la ciudad, las piezas de arquitectura se miran, boquiabiertas, con recelo. Para evitar la clonación, las imitaciones suelen ser pervertidas imágenes del modelo original, pues todos los diseñadores están forzados a ser, o parecer, originales.

7. DEL GULAG A LA ISLA PASANDO POR EL ARCHIPIÉLAGO

La historia del terror del siglo XX también ha sido la historia de la represión del arte, de su extrañamiento, de su prisión. Por el contrario, los albores del nuevo siglo acentúan la «biodiversidad» de ramificaciones. Exposiciones sobre el realismo socialista o el diseño industrial de los países del Este europeo recorren las galerías, a la vez que las de los artistas represaliados por el régimen nazi. «Arte degenerado» es un concepto extremo para aplicar a lo que sobrevivió a la destrucción o la degeneración del arte en el holocausto.

Rafael Argullol ha explicado en su ensayo *El fin del mundo como obra de arte*, en varios episodios, que «La tentación del arquitecto», hablando acerca de Hitler y el arquitecto Albert Speer, es quizá la combinación más histérica de las históricas entre dictadores y hombres cultivados, para unir lo bello y lo siniestro. Ha habido demasiadas experiencias de esa magnitud ilimitada entre maldad y megalomanía, que han recluido el arte en campos de destrucción o de concentración.

Ahora se niega o se reniega de ese pasado presente. La metáfora predilecta del recién estrenado conformismo es la de convertir gráficamente el planeta en *archipiélago*, lo que sirve para explicar cómo somos vistos —no se sabe bien por quién o quiénes— en el mapa del mundo globalizado. Mediante la figuración caprichosa de un conjunto de islas, «porciones de tierra rodeadas de teorías por todas partes», en definición de Luis Álvarez Cruz en «Retablo isleño»,

se acumula la idea de territorios extremos que asocian su lejanía física con la temporal del milenio.

Islas conectadas e interdependientes entre sí, pero separadas unas de otras por el mar, la teoría —o el insondable vacío—. La interpretación optimista del archipiélago lo convierte en una suma de puertos francos de ciudades abiertas, cultas, libres, de igual rango, ligadas por una suerte de conexión invisible, aérea, olvidando las áreas que perturban el modelo virtual de bienestar y riqueza.

Los satélites cubren esa imagen *abovedada*, limitada y segura (o vigilada) en la que todo transcurre bajo un techo, como en la aldea global —todas las metáforas tienen una base científica o tecnológica—, y todos los enlaces son posibles. Hasta el punto de que la influencia universal se puede ejercer en las redes con mayor fortuna si se está rodeado de flujos naturales y artificiales creados para un relativo aislamiento, pero dotados de una gran intercomunicación. El policentrismo del mundo económico y la existencia de grandes flujos de personas y bienes, alimenta la idea de los *puentes*, pero también las de las *barreras*. Identidad y diferencia son el dilema sobre el que pivota gran parte del arte de nuestro tiempo.

Ése es el dilema que crece con los nacionalismos de la globalización. La micronización de las guerras, estados y comunidades, es una forma de expresar ese archipiélago artístico en el que se mueven mundos poco distantes entre sí, frente a otros en los que imperan diferentes hegemonías y otras condiciones. El minimalismo es la traducción artística. Aunque reducido a la condición de refugio para guardar pequeñas parcelas de cultura, tiene en el arte una de las más fulgurantes apariciones y el más rápido declive formal, aunque su influencia impregna todo. La miniaturización de los computadores es su correlato: agiganta la libertad expresiva del siglo XXI, que se presiente minimalista y megalómano, por definición; todos los grandes parámetros de vida se verán inducidos a elegir entre límites diversos, desde el crecimiento a la manipulación del tiempo, la creación de seres y la destrucción de especies, la paz y los conflictos locales, seguridad global y amenazas al mundo entero.

Todas éstas son dimensiones para que los ciudadanos busquen el refugio en las islas protegidas del bienestar occidental, parapetándose del miedo a las desconocidas ligazones, contagios y dependencias de los más desfavorecidos. Arte y arquitectura tienen que enseñar por fuerza una cara optimista y para eso necesitan inventar paraísos que queden aislados de la miseria y el retraso, circunstancias que hoy no parecen de su incumbencia. El mundo conocido y el mundo que viene presentan una cartografía de dudas y certezas, que cambian de posición relativa a cada momento, como si fueran barcos, o plataformas sobre un mar de fragmentos. Todos tienen una localización reconocida en distintas constelaciones de satélites informativos, pero cada uno maneja a su antojo los instrumentales, que diferencian los trayectos en todo momento.

Abrir nuevas rutas parece difícil, porque la inspiración proviene de materiales de derribo, de las ruinas de la idea misma de progreso, de la soberbia de

querer cambiar el mundo a golpes de manifiesto, a la soberbia de no hacernos responsables de cambio alguno. Arquitectos y artistas han de mirarse más en la gente, no para recrear los héroes de Zola o retratar sus miserias, sino para dejar de imitar el arte —copiando sus manifestaciones— y componiendo un nuevo sistema de interrelaciones de la gente con su nueva civilización, en el que la inexistencia de marchamos artísticos dé lugar a nuevas formas de civilización solidaria... y habitable.

Esa necesidad de nuevos horizontes se expone en la filosofía que surge precisamente de la revolución científica y tecnológica de nuestro tiempo. Los descubrimientos, las rutas y los puntos de partida están hoy en la *red*. La sociedad se está estructurando de otra forma. El análisis de la red lo es de todo, incluidos el arte y la arquitectura, su lenguaje y sus métodos. Navegantes, aventureros, descubridores, inventores o comerciantes son los privilegiados que acceden a ese derecho de ciudadanía universal que caracteriza a la red, pero su influencia se extiende a todos los ámbitos de la vida. Náufragos, perdedores, emigrantes, desempleados o minorías étnicas, son los parias, excluidos de la ciudadanía de los derechos, inermes ante los riesgos del viaje. Viajeros alienados.

Para los primeros, el arte puede visitarse y ¡hacerse! en casa sin salir de la mesa de trabajo. La información más completa puede consultarse en pocos minutos, incluso contemplarse en tres dimensiones, con todo el aparato multimedia que está ya en el mercado, sin colas, sin aglomeraciones. En la soledad de una cabina interconectada se puede hablar, escribir, trabajar, componer, pintar o esculpir sin ninguna limitación, salvo la del tamaño de la pantalla del monitor.

Con la red se concibe una nueva perspectiva para entender el problema del tamaño y de la escala. Una consecuencia de los intentos desafortunados por romper sus leyes en el cine, la escultura o la pintura, que ahora cuenta con el poderoso instrumento de los ordenadores y la facilidad de transmisión inmediata de sus contenidos.

El espacio se *comprime* y se *pliega*. Conceptos como el color, el vacío, la línea o el plano, tienen ahora una versatilidad casi infinita. Si el papel «lo aguantaba todo», el ordenador supera en aguante hasta lo no imaginable. La cuestión es si el uso que se hace de él, en arquitectura o ingeniería, puede o no ser tan libre, como para cambiar la noción de intersticio, sólido, membrana o envolvente, sin replantear todo el universo de la cultura visual. La escisión entre *real* y *virtual*, quizá la otra gran cuestión junto a *identidad* y *diferencia*, *tamaño* y *escala*, no es sólo un problema de planteamiento conceptual del contenido material o incorpóreo del arte, sino un conflicto entre realidad e imaginación, que se manifiesta crudamente en la arquitectura de nuestro tiempo.

Igual que el acceso a la red está sometido a precios, a controles tácitos o explícitos, la arquitectura se encuentra reglada, normada, clasificada, ordenada, mediatizada, por las interminables series de especificaciones técnicas, urbanísticas y legales que «reprimen» la imaginación o la condicionan a un régimen

pautado, que en otros ámbitos del arte puede soslayarse. En ese encuadre del marco práctico en el que se desenvuelve la construcción de la realidad, es en el que se encuentran los contrastes más grandes entre los grandes alardes de los edificios singulares (incluso de aquellos que se reconstruyen virtualmente en la red) y los espacios convencionales en los que vive la mayoría de la población. Como en los grandes imperios, *la red lo contiene y lo difunde todo*, su clasificación y reparto es universal pero indiscriminada.

Arte y arquitectura no son ajenos a esta reflexión. Empezar a pensar en términos globales, proyectando realidad en lugar de espejismos, es adelantarse al rechazo de la feria intelectual en la que se debaten hoy las manifestaciones artísticas, a su *autonomía* cómplice. No es necesario que pase otro siglo para que podamos reclamar el estatus de navegantes —y descartar el de náufragos— para todos los seres humanos en igualdad de condiciones, rechazando el de pasajeros conducidos por la deriva de un barco que otros manejan. *Criterios y valores* han de ponerse por encima de banalidades y mercadeos. Construir espacios virtuales no debe llevar a renegar de los hechos construidos existentes, de su rehabilitación.

8. EL PASAJERO ALIENADO Y EL VEHÍCULO ARTÍSTICO

En la película y las secuelas de la película *Allien*, en los filmes *Apocalypse Now*, de Francis Coppola, y en *Blade Runner*, de Ridley Scott, la reflexión acerca del mito de Joseph Conrad se enfoca de diversas maneras. La literatura conduce diversos viajes a lo desconocido. Puede que sea por esa propensión a inventarnos monstruos que nos acompañen para vacunarnos contra el miedo. El caso es que todos esos remedos del viaje iniciático surgen de leyes establecidas por el *arte reglado* de la literatura. La pérdida de la influencia de la novela, por ejemplo, la falta de inspiración que recurre a lo trillado espectacular, a lo histórico inconsistente, se contraponen hoy al auge del ensayo, la poesía, el relato, la narrativa de citas o el artículo periodístico, no justificando —en absoluto— esa decadencia de la novela de este siglo, que se hayan perdido las leyes que hacen equilibrio. Hasta para expresar el caos hacen falta reglas. Interesa denunciar que el «todo vale» en arte o arquitectura no es un invento de los ordenadores. Ni siquiera es consustancial a éstos. La esperanza de un futuro emancipado pasa por la igualdad de oportunidades a la hora de disfrutar de las ventajas, tanto del ordenador como del viaje artístico. Igual que conviene a la necesidad de construir un espacio más humano y sosegado.

Al contrario, fatigar al espectador, bombardearlo con imágenes inexplicables o suspendidas de la autojustificación, puede conducir a un bloqueo emocional, como el que se vive en las grandes ciudades. La capacidad de discernir entre cultura y mercado, entre arte y feria, entre decorado y arquitectura, es una parte del problema. La otra es la desvinculación entre cultura de masas y masificación de la subcultura. Las voces críticas silenciadas, como las de los

escultores vascos Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola, la concepción de los valores del crítico Robert Hughes, las premoniciones del escritor Italo Calvino sobre el siglo que viene, o los anticipos de los grandes artistas contemporáneos —incluidos un gran número de españoles—, acrecientan el interés hacia las peripecias vitales de los hombres *en duda*, de los Albert Camus, Marguèrite Duras o Juan Goytisolo, que han visto crecer en su cosmopolitismo las frágiles empatías de lo mestizo.

En la película *La mirada de Ulyses*, Theo Angelopoulos nos muestra el siglo que termina, a través de los ojos de un hombre, en un viaje desde Atenas a Sarajevo. Su desesperación ante la muerte absurda y el desastre fortuito, no alcanza a ver en Dios las esperanzas. Por el contrario, su mirada doliente y apasionada, configura un fresco cercano a la tragedia de la existencia corriente que retrata el director canadiense Atom Egoyan en su película *El dulce porvenir*. Entre dos polos de conflicto, el premeditado de la guerra y el casual de la fatalidad, queda el resquicio para la esperanza en un mundo que simplemente sea lo suficientemente lúcido para no autodestruirse.

La oscilación pendular entre la mezcla de dudas y la certeza de lo trágico, está presente en todas las manifestaciones. El viaje es una forma de arte que, a menudo, carece de representación y, casi siempre, de arquitectura que lo aloje.

El *vehículo artístico* es el mensaje que crea el lenguaje y transmite la *señal* inducida por los medios. El conductor no es, acaso, sino un mero pasajero alienado, un acompañante de las masas que participan en el espectáculo. En la medida en que es transportado en la dirección que decide la industria de la cultura y el arte, su papel es pasivo y enajenado a ruidos y vibraciones propias del vehículo en que se mueve. El ruido que silencia los espacios íntimos de conexión del sujeto social consigo mismo y con el contexto. Las vibraciones de una movilidad incesante que no deja resquicio al viaje interior.

Prevenir la alienación viajera puede ser obra de una mejora sustancial de la educación perceptiva, quizá más sencilla de aprehender en tiempos pasados, pero que hoy se encuentra devaluada por la sobrecarga informativa en el mundo sensorial y por el agotamiento de las fuentes de consumo de sosiego.

En contraste, la inspiración no debería ser sólo anaeróbica. El metabolismo artístico, sus ciclos de producción y consumo, no tendrían por qué estar basados sólo en el fuego purificador de la mudanza. En el equilibrio entre *inspiración* y *percepción* se puede elegir la perspectiva de un mundo mejor, en que las cosas pueden dejar paso a los valores. La objetivación de éstos, contradice la objetualización del arte y la arquitectura, su actual transformación en *cosa* real o virtual desplazada, movida.

Una nueva manera de entender el arte y su contemplación rápida que puede estar en el ocaso de la civilización mediática que lo superará o en su epicentro de signos. Puede que el pasado del arte, su infrahistoria sea la del arte que se ejecuta como mimesis de sus raíces ingravidas. Tal vez, esos nuevos iconos sean los únicos vestigios de las secuencias del trayecto. La llamada al viaje por los territorios de la arquitectura de los museos de arte y la historia, tal vez

sirva a una reflexión sobre los cimientos del futuro del arte, que ayude a repensar nuestro complejo papel de navegantes-pasajeros en la historia y a hacernos, por eso, un sitio en ella.

Las tendencias más recientes aspiran a alcanzar la *sociedad del conocimiento*, no por rigurosa abstraída de la fantasía, ni por dinámica absolutamente móvil. Una llamada a las nuevas relaciones entre arte y cultura con la sociedad puede reorientar prácticas que, hoy todavía, se hacen superponiéndose a los deseos objetivos y subjetivos de la mayoría social que no cuenta a la hora de tomar decisiones. Una mayoría que sirve de experimento para las grandes operaciones de mediatización de la industria cultural, apoyándose en los servicios de la sociedad del ocio, pero no promueve derechos e igualdad de oportunidades a la hora de establecer los baremos sobre los que se desenvuelve la calidad de la vida cotidiana.

Circunstancia esta última, que no permite garantizar siquiera los derechos del artista, «usurpando en cierto modo actitudes creativas propias», como asevera Antonio Saura al hablar de la «beatería crítica» respecto al «triumfo pasajero del éxito repentino». ¿Aislamiento del entorno o sumisión a los dictados sociopolíticos? ¿Personalismo o personalización? ¿Contacto y comunicación entre artistas y público o hermetismo críptico?

Entre el «sorprendente rechazo de aquellos creadores cuya labor se focaliza sustancialmente en la profundización del universo personal», «el elogio histórico del abrupto camino conceptual» y la «adaptación permanente a fugaces espejismos plásticos», Saura opta por el esclarecimiento y exige crítica de la confusión del anti-arte, porque al ser «todo posible», «el arte no es nada». Compromiso, opinión, valores pueden animar a una radicalidad menos envilecedora, menos servil en la creación.

Todo no es posible ya. *Arte* es un concepto limitado. Aquellos que incluyen el derecho a un entorno de calidad, al conocimiento y disfrute del patrimonio artístico —y natural— en igualdad democrática de condiciones —de minorías y mayorías—, deberían aspirar a la juiciosa fantasía de que la inspiración se extienda, se libere y emancipe los mecanismos de percepción de las vías para el disfrute de la experiencia artística. De la vida.

Como en tantas otras cosas, la libertad depende de otras libertades. Más que fijarnos en los modos de producción y adquisición de vehículos artísticos, el reto parece estar en facilitar su aprendizaje y uso, enseñando las cartas de navegación para saber tripularlos a la mayor cantidad posible de gente, con indicaciones identitarias y de lenguaje diferentes por sexo, idioma o religión, que ayuden a *leer-disfrutar* las claves ocultas de las artes y las arquitecturas. Múltiples expresiones de desasosiego e inquietud descubridora, mostrada o construida, se solapan, en el magma del siglo que termina, con basura mediática y ruido de brillantes fanfarrias. Contra el ensordecimiento embrutecido, la poesía silenciosa anuncia la convocatoria de nuevos desafíos a la razón artística

NOTAS

* Para la elaboración de este texto se han tenido en cuenta ideas contenidas en libros como *La cultura de la queja*, de Robert Hughes, y *La cultura de la satisfacción*, de J. K. Galbraith; ensayos de arquitectura de Gregotti y Benevolo, sobre el arte, la arquitectura y la ciudad; escritos de Jacques Derrida, Rafael Argullol y Eugenio Trías; artículos y ensayos de Ángeles Durán, Enrique Gil Calvo y Vicente Verdú; *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías, ayuda a esclarecer el territorio de la realidad y el de la ficción, bien entrelazados.

* Se han consultado catálogos de diversas muestras y exposiciones como «Islas», promovida por el CAAM y el CA; «La Granja», del Gobierno de Canarias, el CAAC de la Junta de Andalucía; Kiasma 2: «Ideals Come True. Look who's being educated! Body Language».

* Helsinki, Bilbao, Lisboa, Valencia, La Coruña, Barcelona, Santiago de Compostela y Madrid se han recorrido en peregrinaje a diversas exposiciones y museos.

* Revistas de Arquitectura se han escudriñado y releído, así como diversos números de *AV Monografías*, especialmente los n.ºs 18 (1989) y 71 (1998), y los Anuarios AV 1995, 1996, 1997 y 1998; los últimos números de *Arquitectura Viva* 57, 58, 59, 60 (1998), todas ellas de Madrid; también el n.º 2 de *Fisuras*, *Revista de arquitectura de bolsillo* (Madrid, enero 1995). Ha sido también un reencuentro con varios números de la revista *El Paseante*, en especial los n.ºs 23, 24 y 25 de 1995 (Madrid); varios n.ºs de la *Revista de Occidente*, del último año (Madrid, 1998); el n.º 219 (1998) de la revista *Quaderns*, del Colegio de Arquitectos de Catalunya (Barcelona).

* Las fotografías del Museo Guggenheim de Bilbao están tomadas del número 71 de *Arquitectura Viva*, realizadas por los fotógrafos Duccio Malagamba y Aitor Ortiz.

* Ha habido nocturnas discusiones con historiadores, artistas, colegas y amigos que no se citan por discrección; cine y fotografía se citan abiertamente; para la guía del viaje se usó el *Diario de Argónida*, de Caballero Bonald.

* No se ha releído el excelente «Discurso contra el arte» (Madrid, 1997), ante la Real Academia de Doctores, de Luis Fernández Galiano, para evitar sucumbir a su sintética lucidez.

ABSTRACT

This paper analyses relations between art and architecture, their mutual challenges, their divergences and intromissions, with a view to providing a general perspective of latter-day artistic thinking. This is increasingly interpreted as an individual journey and social travel phenomenon of the initiation, the cross-over of the two disciplines. Drawing on examples of all the artistic disciplines, a mosaic of perceptions is weaved, with the contents and experience of the architecture of the latest museums ultimately converging. A reflection of artists confronted with virtual reality, of the museum as a work of art and of the spectator as a traveller.

NOTAS DE INVESTIGACIÓN