

Y ahora, ¿qué más?

Javier Montes

Hal Foster

DISEÑO Y DELITO (Y OTRAS DIATRIBAS)

Trad. de Alfredo Brotons

Akal, Madrid 176 pp. 19,40 euros

De todos los teóricos del arte que componen el núcleo duro de la revista americana *October*, probablemente sea Hal Foster (con permiso de un europeo *trasplantado*, el brillantísimo Yve-Alain Bois) quien goza de mayor reconocimiento, por relativo que sea, fuera de los círculos estrictamente académicos de Estados Unidos. Su trabajo es, desde luego, el más exportable a Europa: el más ágil, el de cultura más amplia, el menos enredado en las perpetuas rencillas entre grupúsculos universitarios (o el que las contempla con mejor humor), el de prosa más atractiva y dúctil, el que mejor trasciende el hermetismo o el sectarismo velado de otros *Octobers* como Rosalind Krauss o Benjamin Buchloh. Está traducido en España, también por Akal, su ciudadísimo *El retorno de lo real* (2001), pero quizá no sea una mala idea acercarse a su forma de entender la historia del arte mediante este *Diseño y delito*, que recopila artículos y ensayos breves escritos entre 1996 y 2001.

Y quizá deba empezarse a leer por el último capítulo. «Este funeral es por el cadáver equivocado» toma su título de una canción del grupo de rock The Mekons y expone de forma concisa la idea que fundamenta todo el trabajo de Foster: que todas las proclamas en torno al Fin del Arte –esto es, de su misma razón de ser– escuchadas desde los sesenta (de Adorno a Danto, pasando por las críticas a su fetichización mercantil, a su conversión en mero simulacro o en imagen privilegiada de la cultura del espectáculo) han sido quizás epitafios apresurados: tal vez sea posible mantener aún un cierto margen de maniobra artístico. O, cuando menos, encontrar alternativas al triunfalismo o la desesperación («por lo menos –dice– necesitamos no hacerla más patológica») que siguieron al fin de la modernidad. «Después de las neovanguardias y la posmodernidad –se pregunta Foster–, ahora, ¿qué más?».

Para saber *qué más*, desde luego, antes es importante tener claro *qué hay*: el libro se dedica sobre todo al análisis de «los cambios recientes en el estatus cultural de la arquitectura y el diseño, así como los del arte y la crítica, en Occidente». (Flaquea algo más a la hora de dar verdaderas alternativas: como le pasa a gran parte de la teoría más o menos radical anglosajona, su fuerte es el análisis –siempre agudo, siempre brillante–, no la proposición. Quizá vivamos en una época en que la ékfrasis –la descripción de lo visible– sea la única modalidad posible para la teoría del arte.) En cualquier caso, Foster considera que arquitectura y diseño han sustituido a arte y crítica en cuanto a su importancia cultural a medida que el optimista «sujeto construido» de la posmodernidad ha dejado paso a un supuesto –supuesto por él– «sujeto diseñado» del consumismo contemporáneo, con su economía posfordista, su

estratificación social en nichos de consumo y su adquisición de mercancías «con dedicatoria» cada vez más minuciosamente adaptadas a sus exigencias (hasta el punto de proveer incluso las exigencias que simulan satisfacer).

Por supuesto, el título parafrasea aquel *Ornamento y delito* (1908) donde Adolf Loos atacaba la expansión indiscriminada de la decoración propia del *art nouveau*.

Foster cita su máxima: «La evolución de la cultura es sinónimo de la eliminación de los ornamentos adheridos a los objetos utilitarios». Y recuerda que el *art nouveau* odiado por Loos hacía más que borrar barreras entre arquitectura, artesanía y arte: fusionaba sujeto y objetos, y procuraba –o hacía deseable– dotar de identidad al primero mediante los segundos. Detecta en la actual «cultura del diseño» una tendencia similar: vivimos una época neo-*nouveau* (por así decir, aunque Foster no utilice este término). El diseño no es un mero ejemplo de *artes aplicadas* ni un apartado anecdótico de nuestro folclore cultural. Al analizar los mecanismos de la fruición diseñadora uno se acerca a los que rigen las actitudes individuales y los contratos sociales de un tardocapitalismo impulsado por el consumo generalizado e ininterrumpido. Foster recuerda la fábula de Loos sobre el cliente típico del arquitecto *art nouveau*: «La individualidad del propietario se expresaba en cada ornamento, cada forma, cada clavo [...]. Pensó que esto es lo que significa ir por la propia vida con el propio cadáver de uno». Cuando el diseño (y la promesa de identidad que comporta) se vuelve tan *cierto* –tan ubicuo–, acaba convirtiéndose en algo falso: las identidades construidas mediante él acaban siendo una y la misma. Uno recuerda a propósito de todo esto la profecía de Kierkegaard: «Con el daguerrotipo todos podrán hacerse retratar; pero todos tendremos exactamente el mismo aspecto, de forma que necesitaremos un solo retrato». O aquella canción pop súper-ventas que tan bien supo captar el *Zeitgeist* hace un par de años: «You're so special... Just like anybody else».

El debate intelectual de la Viena del cambio de siglo resulta útil a la hora de entender la situación de hoy. El empeño de Foster en explorar y preservar un «margen de maniobra» para la práctica artística contemporánea encuentra un antecedente en el «hombre sin atributos» de Musil y, sobre todo, en el pensamiento de otro vienés anti-*nouveau*: Karl Kraus. El filósofo defendía ese espacio individual y cultural «libre de la confusión del diseño», en permanente peligro de desaparición, que los intelectuales pueden tratar de desbrozar. A este respecto, resulta reveladora y pertinentísima hoy una cita excelente de Kraus sobre Loos: «Loos y yo –él literalmente, yo lingüísticamente– no hemos hecho sino mostrar que hay una distinción entre una urna y un orinal, y que es sobre todo esta distinción la que provee a la cultura de un margen de maniobra. Los otros se dividen entre los que usan la urna como orinal y los que usan el orinal como urna» (Foster, claro, se apresura a recordar que Duchamp, unos años más tarde, encontraría para los orinales un tercer uso no previsto por Kraus que lo cambiaría todo; pero ésa ya es otra historia).

Kraus y Loos hablaban de arquitectura, sobre todo. Y Foster encuentra que es justamente en la arquitectura actual donde se frenetizan hasta el paroxismo el diseño y la espectacularización, y que la postura de ambos mantiene toda su vigencia tras la caída de los paradigmas artísticos –y arquitectónicos– de corte racionalista (el artista como ingeniero de Le Corbusier, el autorproductor de Benjamin) y la inmersión en el *totum revolutum* arquitectónico y espectacular de principios del siglo XXI. Habría que

ver, sin embargo, hasta qué punto Mies van der Rohe o Le Corbusier no estaban contagiados de las mismas aspiraciones totalitarias y la *diseñitis* de su aborrecido *art nouveau*, y si las tumbonas y sillas y lámparas y puertas de sus edificios, que hoy se cotizan a precio de oro, no eran sino una variación formal del mismo espíritu: el que asocia identidades «correctas» a posesiones y objetos y modos de vida «adecuados». En la reciente exposición dedicada por el Thyssen a las vanguardias rusas, los juegos de té constructivistas resultaban muy elocuentes en ese sentido: de colorines y formas atrevidas, sí, pero ahí seguían incólumes el coladorcito y el azucarero burgueses (eran, quizá, puros juegos en más de un sentido; y hoy fuente de ingresos para las tiendas de museos y cotizadísimos por cierta burguesía ilustrada que persigue distinguirse con diseños *vintage* más «de diseño»).

Y es que, como reconoce Foster, la vieja oposición entre utilitarismo y esteticismo se ha subsumido en el mercantilismo, en una época en que todo *-from jeans to genes*, según su brillante juego de palabras- es ya susceptible de ser «de diseño». El déficit de atención del público contemporáneo ha comportado la sustitución progresiva del producto por el envoltorio -o el desplazamiento del énfasis, en cualquier caso-, o por puro diseño sin producto. El caso más evidente sería el empeño con que logotipos y acrónimos empresariales intentan marcarse a fuego en la memoria visual de un espectador-masa saturado de estímulos: la transfiguración de las empresas en marcas y logos, recuerda Foster, «fue una manera de apuntalar su valor accionarial incluso durante la época de vacas flacas de los primeros noventa».

Así las cosas, al arte -o a sus restos- le toca un papel bien poco lucido. El diseño contemporáneo sería una especie de apropiación capitalista de los postulados artísticos posmodernos más innovadores y fructíferos: la recuperación interesada de sus cruces fecundos de artes y disciplinas transformados en popurrí vendible, la reaparición rutinaria de unas transgresiones convertidas en anzuelos para el consumo. El arte se asimila al diseño y la Historia del Arte a la Historia de las Imágenes (un deslizamiento que Foster y el grupo *October* reprocha con frecuencia a la disciplina de los *Visual Studies*, abiertamente rebatida en el capítulo «Antinomias de la historia del arte» [1]).

Frente a ello, Foster defiende la recuperación de una «autonomía estratégica» de las artes, una noción -la de autonomía artística- que se dio por muerta desde el final de la modernidad, cuando con el formalismo *à la* Greenberg acabó volviéndose dogmática y letal, pero que, según Foster, de vez en cuando resulta higiénico y útil recuperar, como lo fue para Karl Kraus hace cien años: un cierto sentido de las divisiones y jerarquías de la disciplina, consciente de su relatividad, puede ser una buena herramienta de trabajo provisional. Para Foster, la cuestión es si la situación sigue siendo la misma que en los inicios de la posmodernidad, o si más bien se hace necesario recuperar «un sentido político de la autonomía y de su transgresión, un sentido de la dialéctica histórica de cada disciplina: intentar de nuevo proveer «cultura con margen de maniobra». Se pregunta hasta qué punto «el campo ampliado del arte de posguerra no se habrá transformado en el espacio administrado del diseño contemporáneo», y si la ausencia de paradigmas fuertes que sirvan de perspectiva a la crítica y la práctica artística no acaba favoreciendo la «inconmensurabilidad roma» y la «indiferencia fatal». El arte y su crítica está en una situación en que quizás el canon -despojado ya por las buenas o por las malas de interpretaciones dogmáticas- sea más «una ruina que conservar que una barricada que derribar». Establecido el fondo de la cuestión, Foster

se ocupa de la arquitectura contemporánea precisamente en tanto que emblema de esta situación (pone el ejemplo de los hipertrofiados libros de arquitectura y diseño actuales, que «ya no son *coffeetable books*, sino *coffee tables* a secas»).

En diciembre de 2005, el crítico de arquitectura Martin Filler daba en *The New York Review of Books* un duro varapalo a la obra de Santiago Calatrava, a propósito de su gran retrospectiva en el Metropolitan. La encontraba *kitsch* y la comparaba desfavorablemente con el «idiosincrásico expresionismo» de su colega Frank Gehry. Foster, por su parte, es mucho menos entusiasta con la trayectoria de Gehry. En «El maestro constructor» halla en las obras recientes del americano la apoteosis de la arquitectura neo-*nouveau* y del edificio-logotipo (el Guggenheim de Bilbao o el Auditorio Disney de Los Ángeles serían buenos ejemplos del *kitsch* entendido a la manera de Gehry). Malévolo, al referirse a la escultura-peza diseñada por Gehry para el Hotel Arts de Barcelona –pura imagen de marca– afirma que «quizá sirva de prototipo cuando la Disney haga *Moby Dick* en dibujos animados». En general, encuentra que la «libertad y la expresión» apreciadas por los entusiastas de la arquitectura espectacular en sus grandes ejemplos recientes son en realidad «arbitrariedad y desmesura» al servicio de la modalidad más demagógica del diseño. A Foster parece interesarle mucho más la obra de otro arquitecto, Rem Koolhaas, a quien dedica el capítulo «Arquitectura e imperio», y de quien destaca, tanto o más que la obra construida, sus trabajos teóricos en torno a las nuevas formas urbanas del siglo XXI que pueden apreciarse en conurbaciones como el delta del río de la Perla en China o Lagos en Nigeria. También estudia sus ataques al centro comercial –que invade y transforma hoy el núcleo mismo de las ciudades tradicionales, retornando del suburbio con fuerza renovada– y los «espacios basura» que genera como última forma de insípida arquitectura urbana, pseudopública y destinada al consumo. Pero el propio Foster, por otra parte, confiesa su desconcierto cuando las teorías de Koolhaas acaban desembocando en sus boutiques de lujo para la marca Prada construidas en Nueva York y Tokio, nuevos ejemplos –muy *chic*, eso sí– de arquitectura-logotipo: el margen de maniobra en estos tiempos es, en efecto, aún más estrecho de lo que imaginó Karl Kraus.

[1] Y rebatido a su vez por uno de sus practicantes más conspicuos, Douglas Crimp, en un libro recién traducido: *Posiciones críticas*, trad. de Eduardo García, Madrid, Akal, 2005.