

DESPLAZAMIENTOS EN LA ARQUITECTURA DEL MUSEO. TRES RESPUESTAS A LOS CAMBIOS CULTURALES DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

DISPLACEMENTS IN THE ARCHITECTURE OF MUSEUM. THREE RESPONSES TO CULTURAL CHANGES IN CONTEMPORARY SOCIETY

Javier de Esteban Garbayo¹ y Daniel Barba Rodríguez²

Recibido: 03/01/2022 · Aceptado: 10/05/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32875>

Resumen

La relevancia del museo como agente de los cambios sociales, culturales y urbanos en la ciudad europea no ha hecho más que incrementarse durante las últimas décadas. Frente al museo tradicional, algunos de los nuevos centros han afrontado las demandas promovidas por artistas, arquitectos, comisarios y público manifestando los cambios en los procesos de creación, difusión y recepción del arte. El objetivo del artículo es abordar estos cambios mediante el análisis de tres casos paradigmáticos en la última década en Europa: Palais de Tokyo en París, Fondazione Prada en Milán, y más recientemente KANAL-Centre Pompidou en Bruselas. En los tres casos se añade la reconversión de un patrimonio industrial previo en emergentes centros para la cultura contemporánea ejemplificado un interés por actualizar la infraestructura de la modernidad. También la importancia de la institución cultural como impulsora del proyecto urbano en la ciudad europea y como inversión de lo público en el marco de la globalización actual.

Palabras clave

Museo; Espacio de la cultura; Proyecto urbano; Patrimonio industrial; Segunda modernidad

Abstract

The relevance of the museum as an agent of social, cultural and urban change in the European city has only increased since the last decades. In contrast to the traditional museum, some of the new centres have faced up to the demands promoted by

-
1. Universidad de Zaragoza. C. e.: jdegarbayo@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1879-5537>
 2. Universidad de Valladolid. C. e.: barba.rodriquez.daniel@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9831-1437>

artists, architects, curators or the public manifesting the changes in the processes of creation, dissemination and reception of art. The aim of the article is to address these changes by analysing three paradigmatic cases in the last decade in Europe: Palais de Tokyo in Paris, Fondazione Prada in Milan, and more recently KANAL-Centre Pompidou in Brussels. In three cases, the reconversion of a previous industrial heritage into emerging centres for contemporary culture exemplifies an interest in updating the age-old infrastructure of modernity. As well as the importance of the cultural institution as a booster of the urban project in the European city and as an investment of the public in the context of globalisation.

Keywords

Museum; Space of culture; Urban project; Industrial heritage; Second modernity

.....

EL MUSEO EN PROCESO DE ACTUALIZACIÓN

La arquitectura de todo museo, a la vez que constituye el marco donde las obras se depositan y contemplan, también juega un papel esencial en la identidad que toda institución pretende construir. Si bien la búsqueda de una imagen propia siempre ha estado presente en su historia³, este hecho se ha acentuado con el intercambio global que ha caracterizado las últimas décadas de la modernidad y donde los cánones culturales parecen desplazarse a una velocidad cada vez más vertiginosa⁴. La búsqueda de un consistente corpus teórico que represente a cada institución se muestra, así, como una de las formas de asentar un criterio de calidad y de reconocimiento⁵, pero que requiere dar continuidad mediante una imagen institucional constituida en gran medida por su arquitectura.

Una de las ideas que parecen haberse puesto en cuestión con el cambio de milenio ha sido la idea de narración que dominó la noción de museo a lo largo del siglo XIX y gran parte del XX. Apunta Bauman que los museos, históricamente, se han constituido como «lugares para la construcción de narraciones e identidades fabricadas, postuladas o edificadas»⁶. Gran parte de los museos que consideramos históricos, desde el Louvre (1793) o El Prado (1819) hasta el MoMA (1929) o el Solomon R. Guggenheim (1939), actúan como instituciones depositarias de un modo concreto de memoria e historia del arte. Tal y como señala Peter Sloterdijk: «Al encomendar al museo una gran narración, el historicismo se creó un instituto para hacer política cultural con su preconcepción de una historia que nos podía narrar a nosotros acerca de nosotros»⁷.

3. «Mientras la actividad de coleccionismo se encontró radicada en las instituciones religiosas, no hubo necesidad de desarrollar espacios especiales, adaptados para conservar y exhibir las colecciones [...] La situación cambió cuando el coleccionismo adoptó un carácter laico y comenzó a ser ejercido por príncipes o nobles, que mostraban sus pertenencias como un factor de prestigio. En ese momento, en el marco de la cultura renacentista, surgió la necesidad de desarrollar nuevos tipos de espacios que permitieran la conservación y la exhibición de las piezas» Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón, Trea, 2007, p. 27.

4. «El mundo no habla. Sólo nosotros lo hacemos [...] No obstante, el hecho de advertir que el mundo no nos dice cuáles son los juegos del lenguaje que debemos jugar, no debe llevarnos a afirmar que es arbitraria la decisión acerca de cuál jugar [...] La moraleja no es que los criterios objetivos para la elección de un léxico deban ser reemplazados por criterios subjetivos, que haya que colocar la voluntad o el sentimiento en el lugar de la razón. Es, más bien, que las nociones de criterio y de elección (incluida la elección «arbitraria») dejan de tener sentido cuando se trata del cambio de un juego de lenguaje a otro. Europa no *decidió* aceptar el lenguaje de la poesía romántica, ni el de la política socialista, ni el de la mecánica galileana. Las mutaciones de ese tipo no fueron un acto de la voluntad en mayor medida que el resultado de una discusión. El caso fue, más bien, que Europa fue perdiendo poco a poco la costumbre de emplear ciertas palabras y adquirió poco a poco la costumbre de emplear otras» Rorty, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 26.

5. «Nuestra época, la época del pluralismo cultural [...] no es un tiempo de nihilismo. Lo que hace la situación confusa y las elecciones difíciles no es la ausencia de valores o la pérdida de su autoridad, sino la multitud de valores, escasamente coordinados y débilmente vinculados a toda una discordante variedad de autoridades. La afirmación del conjunto de valores propios ya no se acompaña de la detración de todos los de los demás [...] El dilema real no es vivir con valores o vivir sin ellos, sino la disposición a reconocer la validez, las «buenas razones» de muchos valores y la tentación de condenar y denigrar muchos otros, distintos de los elegidos en cada momento». Bauman, Zygmunt: *La cultura como praxis*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p. 92.

6. *Ibidem*, p. 52.

7. Sloterdijk continua: «Los museos se quedan siempre en meras compilaciones, almacenes para botines de guerra culturales, espléndidas hospederías para los trofeos de saqueos científicamente camuflados, archivos, casas de tesoros, sitios donde amontonar objetos de valor para la burguesía [...] El sentido de la cultura histórica

Es a partir de los años sesenta cuando se inicia un profundo cuestionamiento de los relatos oficiales y de un cierto elitismo ligado al museo como institución⁸. La aproximación del arte a la cultura de masas y lo popular («la baja cultura») supuso una puesta en cuestión de la institución museística con el fin de hallar nuevas aproximaciones a la experiencia de lo social⁹. Se trataba de dejar atrás el espíritu épico de las grandes narraciones con la finalidad de lograr espacios más abiertos acorde al momento. Esta crítica a la institucionalidad también supuso la apertura del espacio expositivo al urbano, al tiempo que una mayor atención a los cambios sociales¹⁰. Es sin duda el Centro Pompidou de París (Piano y Rogers, 1977) uno de los paradigmas de los cambios introducidos por la neovanguardia; un cambio que culminaría el Museo Guggenheim de Bilbao (Gehry, 1997) veinte años más tarde¹¹. Junto a las transformaciones en el programa museístico, estos ejemplos también supusieron una renovada relación entre la institución museística y la ciudad, justamente en un contexto, el de la postindustrialización, en el que la industria cultural y el turismo se han convertido en sectores clave de muchas economías occidentales.

El éxito obtenido por algunas de estas propuestas ha convertido al museo en una especie de fórmula perseguida por numerosas ciudades con el fin de relanzar su imagen y asociarla al ámbito de la cultura y el arte. Sin embargo, la búsqueda de singularidad e identidad ha provocado que las posibilidades de lograr el reconocimiento pretendido disminuyan, ya que en «una cultura de la identidad, la diferencia es necesariamente un recurso escaso»¹². El problema se agrava cuando el ambiente de indiferencia se extiende a su contenido. Así, ir al museo se ha convertido en asunto obligado para todo turista que visita una ciudad, pero en demasiadas ocasiones su única motivación es poder contar que ha estado allí. Solo algunas obras ensalzadas por la cultura de masas como *El jardín de las delicias*, *La Gioconda*, *Los girasoles* o *Lata de sopa Campbell* parecen justificar la entrada al museo con el fin de contemplarlas brevemente y, si es posible, hacerse un *selfie* junto a ellas. Igual de frecuente resulta valorar el éxito del museo mediante el número de visitantes recibidos, como si fuese el único dato objetivo para medir la calidad de una institución. Conscientes de esta situación, las instituciones parecen obligadas a lograr un buen resultado recurriendo a arquitecturas que refuercen estas dinámicas, por lo que la contratación de arquitectos mediáticos se ha convertido en requisito irrenunciable y éstos, igualmente conscientes de este hecho, persiguen a toda costa obras de una manifiesta singularidad¹³.

museística: ella debe presentar todo el pasado como una manifestación del devenir en sí mismo» Sloterdijk, Peter: *El imperativo estético*. Madrid, Akal, 2020, pp. 298-302.

8. Muñoz Cosme, Alfonso: «El museo de masas» en *op. cit.*, p. 245 y ss.

9. Huyssen, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2010.

10. Véase el concepto de aura avanzado en Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Abada, 2012.

11. Véase: Lorente, J. Pedro: «El Centro Pompidou, un contramodelo que acabó emulando al MoMA» y «Epílogo» en *Los museos de arte contemporáneo*. Gijón, Trea, 2008, p. 261 y ss.

12. Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 130.

13. «El muy americano, o internacional, museo de Bilbao, como un hito espacial instantáneo en el País Vasco, también trae consigo la noción de invasión cultural [...] Creo que me sentiría como una invasora en Bilbao [...] Pero sin duda me sentiría como en casa en el Guggenheim. Como ocurre con su contenido -el arte, que tan a menudo

Críticos con esta dinámica, algunos de los nuevos centros del siglo XXI han tratado de revertir esta tendencia desde la exploración de nuevas relaciones entre obra y observador, y vencer con ello una mirada pasiva y acrítica por parte de este último. Sin renunciar a los aspectos positivos introducidos por la neovanguardia y conscientes de los cambios suscitados en la cultura visual más reciente, tratan de continuar la apertura del arte a la sociedad desde un diálogo cada vez más activo. Es por ello que los nuevos centros aspiran a reevaluar el papel del museo como espacio de lo común y como productor de imágenes, y establecer lugares donde el arte desarrolle nuevas formas de comunicación y conocimiento¹⁴. Estas renovadas inquietudes también han ido acompañadas de innovadoras respuestas arquitectónicas, ahora se reconoce una mayor cercanía e interactividad en el diálogo arte-público, mayor apertura y continuidad en la relación institución-ciudad y una nueva visión de las posibilidades del patrimonio.

El presente artículo tiene como objetivo, precisamente, indagar en estas respuestas arquitectónicas. Para ello se han seleccionado tres casos de estudio que desde una voluntad de innovación tratan de dar respuesta a algunas cuestiones de la cultura contemporánea: Palais de Tokyo en París (2002, Lacaton y Vassal), con un enfoque que aspira a transformar las relaciones entre obra y observador desde la puesta en valor de los procesos de creación; Fondazione Prada en Milán (2015, Rem Koolhaas/OMA), desde una inquietud cultural que pretende fusionar las lógicas del museo con las de la moda; y KANAL-Centre Pompidou en Bruselas (2020, noA, EM2N y Sergison Bates), donde una renovada factoría pretende convertirse en agente en las dinámicas urbanas.

Veremos cómo las tres instituciones (Palais, Prada y Pompidou) tratan de asumir un papel destacado a nivel internacional, posicionándose en ciudades estratégicas y apostando por un ambicioso programa museístico y una arquitectura con identidad que no renuncia a muchas cuestiones del pensamiento contemporáneo más reciente. Esta elección también permite contraponer proyectos con un punto de partida cercano (puesta en valor de la institución y del patrimonio, ambición teórica del proyecto, programa o escala) pero desde estrategias proyectuales sustancialmente diferentes. Tres estrategias desde las que estas instituciones afrontan la renovación de su imagen en la sociedad líquida contemporánea. Diferentes desplazamientos que, sin embargo, coinciden en la necesidad de repensar el espacio museístico, al menos si se pretende que este aspire a un papel activo en el intercambio de ideas,

se olvida-, para el público internacional la experiencia puede resultar tan familiar como la que proporcionaría otra franquicia de la McCultura de los grandes negocios, como Armani o Prada» Lippard, Lucy R.: «Acerca de cómo no vi el Guggenheim Bilbao» en Guasch, Ana María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007, p. 73.

14. Como señala Sloterdijk: «El arte se repliega en sí mismo [...] Reconsidera si estaba bien aconsejado al precipitarse a primerísima línea de visibilidad. Reflexiona sobre su alianza con las maquinarias de publicidad de museos, galerías y publicaciones. Se pregunta si ser testigo de la felicidad y estar en primera línea pueden significar lo mismo». El texto continúa: «El arte, se decía ya hace una década, abandona la galería, se va al campo, con las gentes. Se suponía que buscaba ser libre y deseaba otro espacio para la felicidad de interrumpir la infelicidad. Las fuerzas más felices reclaman para sí testigos, no propietarios. Incluso forma de obra y forma de valor se ponen a disposición para que la voz del arte vuelva a ser una transmisión pura, una flecha de felicidad que pueda experimentarse en los instantes en que la vida sea más veloz que su explotación» Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 348.

actividades y experiencias artísticas. Cabe añadir cómo, en los tres casos, se tienden fructíferos puentes con la ciudad para lograr un equilibrio entre la búsqueda de una imagen singular y un alto compromiso entre proyecto y regeneración urbana.

Por último, otro de los objetivos del artículo es valorar las estrategias de resignificación que cada intervención plantea respecto a la arquitectura que transforma (y de su memoria); un patrimonio moderno transformado en programa cultural. A este respecto, el sociólogo Ulrich Beck ha argumentado que la modernidad, en su segunda fase, se ha convertido en reflexiva; una modernidad preocupada por actualizar y re-instrumentalizar su vieja infraestructura¹⁵. El delicado equilibrio entre garantizar el valor documental del edificio y su adaptación a los requerimientos de la contemporaneidad es resuelto, en los tres casos, mediante una estrategia proyectual clara y un equilibrio entre el ideal moderno de «especificidad» y la estrategia postmoderna de «hibridación». La reconversión del patrimonio industrial en espacios para la cultura, además de actualizar la relación entre ciudad, arte y sociedad, denota la búsqueda de nuevas formas de concebir la cultura y la vida en comunidad. Como señala Bauman, en esta época de reciclaje, «nada parece morir del todo, de la misma forma que nada [...] parece destinado a durar para siempre»¹⁶.

PALAIS DE TOKYO: EL ESPACIO DE LA CULTURA EN PROCESO DE CREACIÓN

Palais de Tokyo (París, 2001-2012) (FIGURA 1) ha actualizado el cometido de los espacios de la cultura en el ámbito artístico europeo. Se ha concebido como espacio de creación artística alterando las definiciones convencionales de museo¹⁷. El centro no se conforma con exhibir el arte, su interés radica en posibilitar su producción. Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans (directores) junto con Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal (arquitectos de la intervención inicial en 2001 y de su ampliación definitiva en 2012) plantean un proyecto de notable ambición, más por las ideas que subyacen que por la búsqueda de una imagen impactante. En un giro novedoso, se alejan del modelo que ha primado en las últimas décadas. Un desplazamiento que es, además, consecuencia de una coherencia institucional, donde la filosofía de gestión e intervención arquitectónica han ido de la mano desde un primer momento.

15. Beck, Ulrich: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós, 1998.

16. Bauman, Zygmunt: *op. cit.*, p. 10.

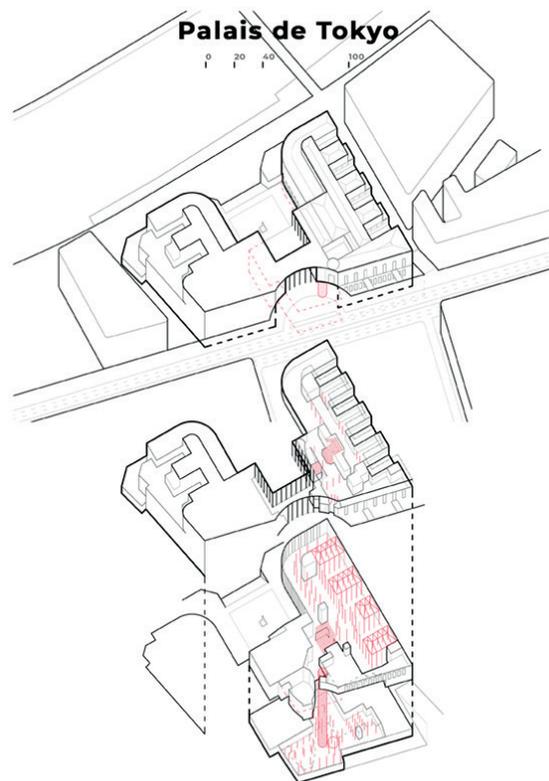
Continúa Bauman (en la «Introducción», *Ibidem*, pp. 9-94): «La facilidad para olvidar y el precio barato de la comunicación (así como la alta velocidad) no son más que dos aspectos de una misma condición y apenas se pueden concebir por separado [...] La capacidad de retención no puede hacer frente al volumen de informaciones que compiten por captar nuestra atención. [...] En gran medida, las percepciones, en vez de ser añadidas a un «banco de memoria», se encuentran con una «pizarra limpia». La comunicación rápida sirve para limpiar y olvidar más que para aprender y acumular conocimientos», p. 42.

17. «Museos, muestras y galerías son de hecho instituciones más acordes con los tiempos para producir visibilidad estética, y la propia producción de arte es irresistiblemente colonizada por museos y galerías [...] Y así resulta que el moderno arte de exhibir el arte se atornilla a su tautologización: la producción de arte gira en torno a la exposición de arte, que a su vez gira en torno a la producción de exposiciones» Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 344.

El Palais parece enlazar la actualidad con la neovanguardia que dominó el panorama artístico en los años sesenta y setenta (en especial en el entorno parisino), un momento de profunda crítica a la institucionalización del arte y donde se avanzaron unos principios que vuelven a emerger en la actualidad. Hal Foster apunta que «la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica sino con la neovanguardia» y que, pese a su intención destructiva, «en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo»¹⁸. Así, el esfuerzo no consumado de la vanguardia por destruir la institución del arte ha posibilitado someterla a examen, un empeño que ha acompañado a sus discursos hasta el presente.

A este «examen deconstructivo» responde Palais de Tokyo con la voluntad de lograr un diálogo viable entre neovanguardia e institución. El centro, con ello, trata de enmendar la incompatibilidad entre la institucionalidad del museo y su capacidad para influir en la realidad de lo cotidiano (un tema que el discurso en torno al realismo a puesto nuevamente sobre la mesa)¹⁹. Para ello se propone una solución prometedora: dejar atrás la condición más especulativa del arte para acentuar su naturaleza más *performativa* (FIGURA 2). Detrás de estas ambiciosas intenciones subyace la cuestión que el director del Palais, Nicolas Borriaud, plantea en su texto *Estética relacional*:

La obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genere relaciones entre personas o surgir de un proceso social, un fenómeno que he descrito con el nombre de estética relacional cuya principal característica es considerar el intercambio interhumano en tanto que objeto estético de pleno derecho [...] El arte debe ocuparse de lo real, aunque poniendo en cuestión todas las concepciones de lo real. Transforma siempre la realidad en fachada, en representación, y en una construcción. Pero también plantea la pregunta sobre el porqué de esa construcción²⁰.



París · Lacaton & Vassal · 2001 - 2012

FIGURA 1. ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL. PALAIS DE TOKYO. PARÍS, 2001-2012. Elaboración propia

18. Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 22-27.

19. Certeau, Michel de: *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.

20. Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 35.



FIGURA 2. ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL. PALAIS DE TOKYO. PARÍS, 2001-2012. Fotógrafo: Philippe Ruault. www.lacatonvassal.com

La arquitectura acompaña al enfoque teórico y responde con una revisión à l'avant-garde. Como señala Hal Foster, siempre se cumple que el deseo de «recuperar la vanguardia» se materializa «mediante una vuelta a sus procedimientos básicos»²¹. Se propone de nuevo, en París, un proyecto que traza un linaje con dadá y el situacionismo; con Duchamp y Debord. El proyecto arquitectónico se apropia como *object-trouvé* del edificio existente, un palacio construido en 1937²². Asume la herencia recibida, pero le asigna una interpretación bien distinta a la original; una forma de proceder que también se alinea con el *Bricoleur* de Lévi-Strauss²³ (FIGURA 3). La actitud creativa de Lacaton y Vassal, según explican ellos, busca «salirse de las normas, de las reglas, de las limitaciones, dejar totalmente abierta la manera de usar el espacio. Dejamos de estar encerrados en el universo de las ideas

21. Foster, Hal: *op. cit.*, p. 26.

22. Fue edificado con motivo de la Exposición Internacional (*Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne*). Su nombre, *Palais de Tokyo*, viene de la ubicación donde fue construido, en aquel entonces llamado *Quai de Tokio*. El ala oeste (la parte del edificio donde actualmente se sitúa el Palais de Tokyo) albergaba en origen el Museo de Arte Moderno.

23. Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México, FCE, 1964.

preconcebidas»²⁴. El esencialismo con el que se materializa Palais de Tokyo, ligado a cierta actitud *povera*, plantea un renovado impulso a la cultura parisina al tiempo que aspira a convertirse en referente europeo²⁵. Esta arquitectura del *ready-made* surge de un proceder artístico (aunque no lo manifieste)²⁶ en mayor medida que otras obras de autor cuya «artisticidad» desemboca, en muchas ocasiones, en una originalidad vacua.

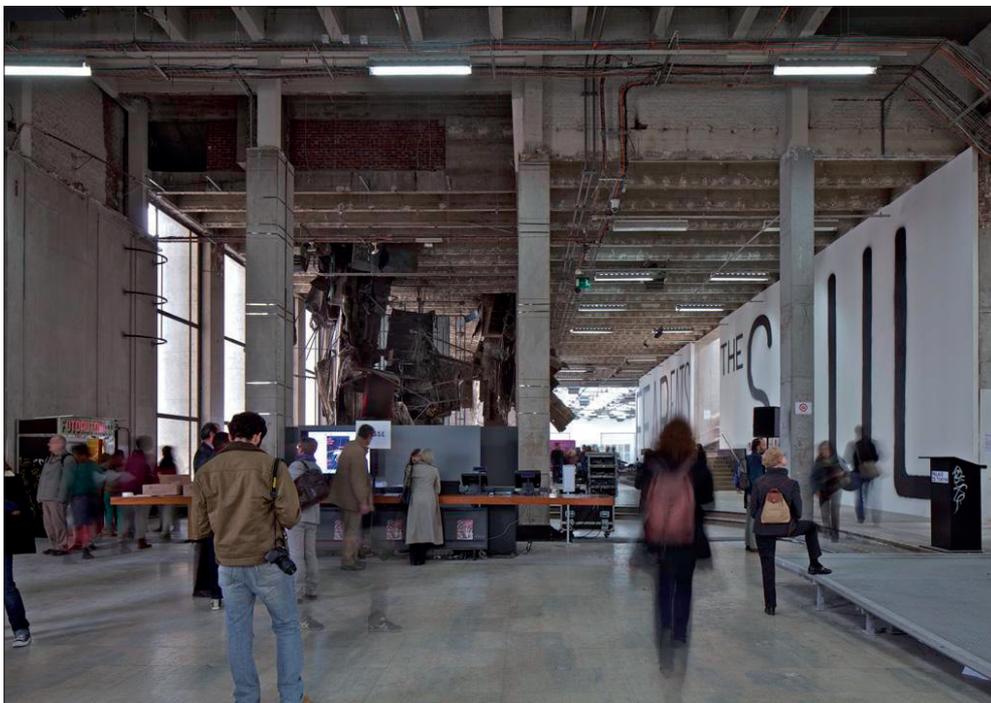


FIGURA 3. ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL. PALAIS DE TOKYO. PARÍS, 2001-2012. Fotógrafo: Philippe Ruault. www.lacatonvassal.com

La actitud pragmática desplegada por Lacaton y Vassal también parece ligarse a lo contingente. Se asume con naturalidad la existencia de cierta arbitrariedad y, tal vez, nuestra tarea *simplemente* sea lidiar con ella hasta lograr su racionalización²⁷. La obra oculta sus lógicas surrealistas²⁸ bajo una apariencia de «hiperfuncionalismo» y detrás

24. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *Actitud*. Barcelona, Gustavo Gili, 2017, p. 56.

25. «Palais de Tokyo is the dynamic place for the artists of our time. It is also the largest center for contemporary artistic creation in all of Europe, as well as a one-of-a-kind exhibition space». Reclamo publicitario disponible en la página web del Palais de Toyo: <https://palaisdetokyo.com/en/who-we-are/> [consultado el 11 de julio de 2022].

26. «La presencia de la obra no es ni la presencia de su valor ni la de lo que contiene de visible [...] En algunos casos el repliegue es tal, que ni siquiera puede convencerse de si hay realmente obras en los receptáculos. Uno vacila involuntariamente entre dos hipótesis: dentro hay algo, dentro no hay nada. Pero las descripciones no dejan ninguna duda de que aquello que hay allí envuelto tiene que ser una obra en sentido eminente. Las inversiones de los artistas en los objetos son altas y sus gastos son cuantitativamente considerables. En los objetos hay vidas, ideas, tensiones existenciales sedimentadas» Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 350.

27. Rorty, Richard: *Contingency, Irony and Solidarity*. New York, Cambridge UP, 1989.

28. La obra se muestra en sintonía con el «método paranoico-crítico» definido por Rem Koolhaas en Koolhaas, Rem: *Delirio en Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 235-236.

de ese racionalismo ascético se halla una naturaleza onírica con un componente claramente poético²⁹. Pocas dudas quedan al respecto cuando nos detenemos, por ejemplo, en la intervención realizada en las plantas inferiores: se escoge y se refuerza deliberadamente el espacio que contaba con una estructura más singular (FIGURA 4). Lacaton y Vassal no se limitan a conservar lo existente, sino que operan con subjetividad desde una interpretación personal de lo encontrado. Con ello plantean una definición concreta a los términos *memoria*, *historia* o *patrimonio*, haciendo de la estética asceta del proyecto algo aparentemente inevitable. La estructura y los paramentos sin revestir son utilizados y apropiados; son usados para crear una composición plástica. Como los arquitectos señalan: «Esta actitud desdibuja la relación del proyecto con el tiempo [...] La variedad de interpretaciones disponibles [...] contribuyen a fabricar la ficción de un estado anterior»³⁰.

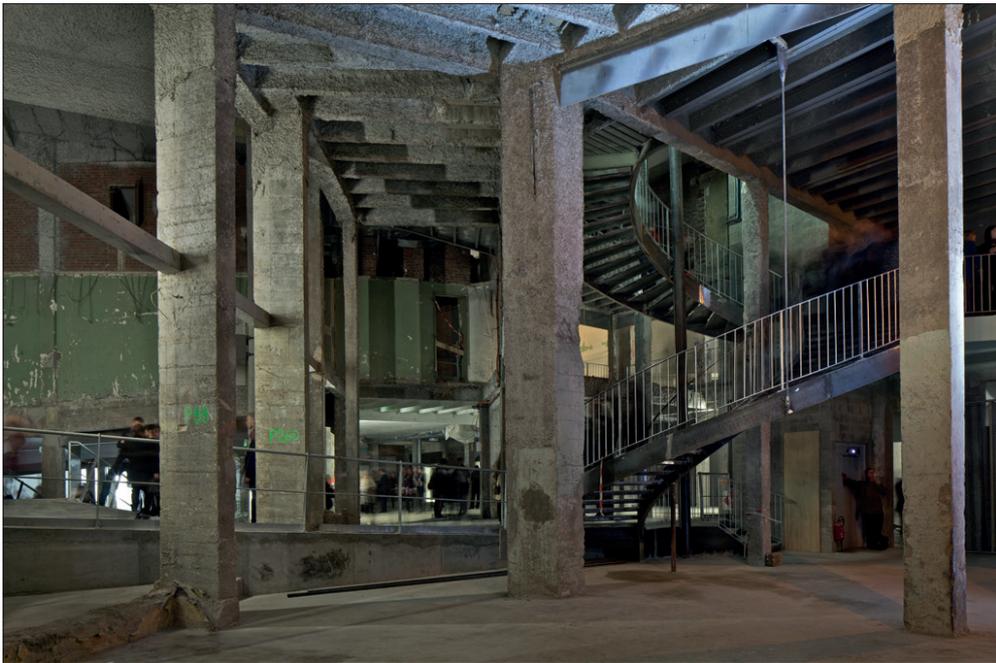


FIGURA 4. ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL. PALAIS DE TOKYO. PARÍS, 2001-2012. Fotógrafo: Philippe Ruault. www.lacatonvassal.com

Se proyecta una renovación que va a permanecer, por deseo, a perpetuidad inacabada; un diálogo con el edificio existente que favorece la naturaleza abierta del renovado espacio. La estética de lo inacabado, en este sentido, se concibe como cualidad para favorecer la imaginación en los procesos de creación. A su

29. «No queremos encerrarnos en una especie de hiperfuncionalismo bajo el dictado de la ‘forma sigue a la función’ [...] Me gustaría decir (sin estar segura de tener razón) que cuando haces un proyecto, tienes el derecho de reservarte una parte que no tiene por qué ser explicada. ¡Tienes ganas de poner flores y punto! No siempre hay una explicación racional [...] Nos gusta añadir algo más, algo que escape de lo eficaz pero que, precisamente por ello, resulte ser un placer, algo más delicado, más frágil. A menudo son las flores». Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, p. 71.

30. *Ibid.*, p. 77.

vez, la intervención apuesta por el evento artístico para priorizar la experiencia del arte sobre la exhibición de objetos. La espacialidad abierta invita al visitante a deambular entre las obras e interactuar con sus semejantes, todo en un entorno pensado para «la sociedad del espectáculo»³¹. Se trata de lograr un espacio de experimentación para la creación de relatos e identidades, distante de la idea de contemplación y narración del museo histórico. Un centro cultural en constante evolución que otorga al usuario un papel activo, tanto en lo intelectual como en su experiencia con la obra de arte, que ahora se concibe desde el encuentro entre creadores, comisarios y público.

La administración y la arquitectura del museo se muestran coherentes a esta idea de apertura y, por ello, la institución propone una diversidad de usos acompañada de un horario ininterrumpido: «*The Palais de Tokyo welcomes you every day [...] from midday to midnight*»³². Acentuar el valor de lo público es algo que el Palais persigue como hecho irrenunciable. Aspira a ser un hito urbano, tanto por su privilegiada localización como por su labor social (así lo ambiciona en sus objetivos). Un centro que, sin perder el aura institucional de un museo de arte, invita a su uso continuo por parte de los usuarios, en gran parte miembros de su comunidad local. Las actividades que se proponen y el horario parecen estar más destinados a los habitantes de la zona metropolitana que a los turistas de París. Por su naturaleza abierta (espacial, programática y conceptual), junto a la estética de lo inacabado, Palais de Tokyo supone una reflexión acerca de la condición del arte y el museo a la vez que sobre su papel como lugar público y configurador del proyecto urbano (cuando menos sirviendo de ejemplo de la posibilidad una arquitectura más comprometida con su comunidad y el momento actual).

Queremos hacer política con una visión de la ciudad que rompe con los actos urbanos autoritarios, con la planificación y con la cultura de la composición, puesto que el urbanismo ya no es capaz de prever lo que va a suceder, lo que mejor funciona en el interior de una vivienda o de un espacio público nunca tiene que ver con lo planificado, sino, sencillamente, con una situación hecha posible, con una situación lo suficientemente abierta y optimista como para estimular la imaginación³³.

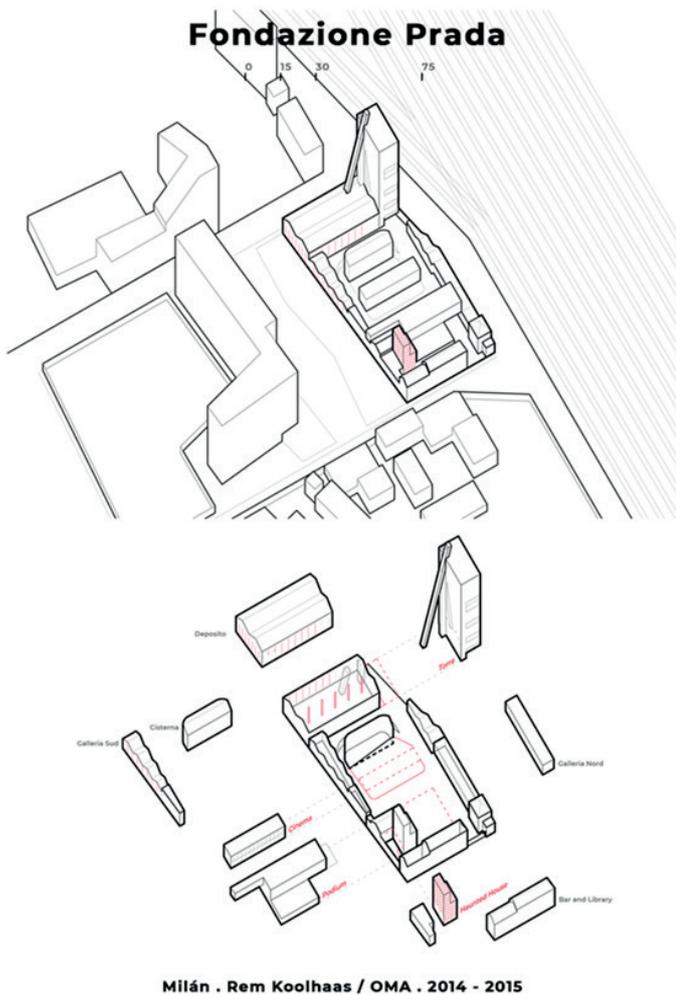
Tras un período de consolidación, el Palais es ya un lugar de referencia dentro del panorama artístico europeo. Parece también haber cumplido las expectativas que pretendían ligar el proyecto institucional con el arquitectónico a través de una simbiosis entre la identidad de la institución, en una búsqueda permanente de contemporaneidad, y el espacio arquitectónico que lo materializa. Un espacio cultural en permanente proceso de creación: de arte, de identidades y de sí mismo.

31. Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Castellote, 1976.

32. Citado en la página web del Palais de Tokyo: <https://www.palaisdetokyo.com/en/informations/getting-here> [consultado el 11 de julio de 2022].

33. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, p. 90.

FONDAZIONE PRADA: EL ESPACIO DE LA CULTURA EN EL DEVENIR DE LA MODA



Milán . Rem Koolhaas / OMA . 2014 - 2015

FIGURA 5. REM KOOLHAAS/OMA. FONDAZIONE PRADA. MILÁN, 2015.
Elaboración propia

Fondazione Prada (Milán, 2015) (FIGURA 5) es un claro ejemplo de cómo los principales procesos culturales han dejado de estar promovidos exclusivamente por organismos públicos o instituciones tradicionales del arte. Prada se posiciona como productora de arte y de cultura dentro del mercado global. Este desplazamiento de la institucionalidad hacia el mundo privado del consumo oscila, por ello, entre la aportación al ámbito de la cultura de Milán y la construcción de marca de la compañía de moda³⁴. La contratación de Koolhaas/OMA como el arquitecto del proyecto (además de varias de sus tiendas) sigue una lógica semejante y, de manera recíproca, apuntala el estatus de la oficina dentro de la cultura contemporánea. En este marco de la globalización, es la moda quien legitima el éxito por encima de los medios especializados (*Architectural Review*, *Casabella* o *Domus*). Koolhaas entiende perfectamente que no solo se trata de trabajar para las instituciones relacionadas con el arte, sino de dar el salto a una arquitectura que coincida con los intereses del tardo capitalismo, al cual nutre y da vida.

Desde esta lógica, la propuesta trata de llevar a cabo una arquitectura que acentúa las virtudes de la moda como proceso cultural. Institución y arquitecto comparten sus inquietudes, no solo es la sofisticación lo que cuenta y ambos son conscientes de ello. Ideas como el cambio permanente, el valor de la identidad o el fetichismo se recogen en la forma arquitectónica. Koolhaas interviene en una antigua destilería de ginebra sin miedo a alejarse de aquello que el *statu quo* determina como «buen gusto» al plantear una intervención caracterizada por el atrevimiento y la falta de prejuicios. El riesgo

34. El valor de marca resulta esencial para compañías como Prada, convirtiéndose en símbolo y deseo. La construcción de una identidad ligada al ámbito de la cultura sugiere, además, una asociación entre obra de arte y producto de consumo. De esta manera, la marca propone ir un paso más allá y asociar, así, un producto de Prada con una obra de arte.

está presente en todo momento, como muestra el diálogo pretendido entre la torre blanca, el edificio dorado, el volumen especular, el pabellón volado y las descoloridas naves de la fábrica original (FIGURA 6). Esta amalgama, que tanto caracteriza a la Fondazione, sintetiza dos inquietudes contemporáneas como la deconstrucción de la institución de arte y la política de la identidad³⁵.



FIGURA 6. REM KOOLHAAS/OMA. FONDAZIONE PRADA. MILÁN, 2015.
Fotógrafo: Bas Princen. Fuente: Arquitectura Viva

Fondazione Prada acentúa la idea de cultura desde el cambio permanente. Como señala el filósofo Georg Simmel: «La moda nunca se limita a ser. Existe en un permanente estado de devenir»³⁶. Revela una naturaleza vital que nunca pierde impulso y que se encuentra en un estado de constante de acumulación; un movimiento similar al de un péndulo que oscila de un lado a otro en un inestable equilibrio de deseos contradictorios. En este «devenir» la dirección no resulta decisiva, lo importante es permanecer en el estado de perpetuo movimiento, ya que el avance se logra mediante la superposición de capas que conforman una identidad fluctuante. Al mismo tiempo, inmersos en una cultura de la identidad, los deseos contradictorios no son otra cosa que la necesidad humana por sentirse parte de un grupo y a la vez afirmar una identidad propia; una búsqueda simultánea de pertenencia y de originalidad³⁷. La labor de la moda es la de mediar en este mar

35. «Tiene autoridad absoluta, pues uno no puede poner en duda el trauma de otro: uno únicamente puede creérselo, incluso identificarse con él o no. En el discurso del trauma el sujeto es evacuado y elevado a la vez. Y de este modo el discurso del trauma resuelve mágicamente dos imperativos contradictorios en la cultura de hoy en día: los análisis deconstructivos y la política de la identidad. Este extraño renacimiento del autor, esta paradójica condición de autoridad ausente constituye un significativo giro en el arte, la crítica y la política cultural contemporáneos. Aquí el retorno de lo real converge con el retorno de lo referencial» Foster, Hal: *op. cit.*, p. 172.

36. Citado por Bauman, Zygmunt: *La cultura en el consumo de la modernidad líquida*. Madrid, FCE, 2011, p. 23.

37. «En una sociedad de individuos, todos *deben* ser individuos; en ese sentido, al menos, los miembros de dicha sociedad son cualquier cosa menos individuales, distintos o únicos. Todo lo contrario: son asombrosamente *parecidos*, ya que deben seguir la misma estrategia vital y utilizar señas compartidas para convencer a otras personas

de contradicciones para asegurar, así, el compromiso entre la igualdad social y la individualidad. Solamente desde estos planteamientos intelectuales se puede entender la convivencia de la nueva torre blanca con el almacén original, o la del volumen especular con el resto del patio, o el porqué del revoco dorado de la *Haunted house*³⁸.

En el juego entre «deconstrucción» e «identidad», la Fondazione evita la lectura unívoca; un aspecto que a su vez caracteriza muchas posiciones del pensamiento contemporáneo³⁹. Paradójicamente, lo que da coherencia al conjunto y hace de este un todo es la aglomeración de partes autónomas; sin una trama que las unifique; sin una materialidad que las vincule; sin una estrategia global frente a la preexistencia que las justifique. Como señalan sus autores:

La Fondazione no es un proyecto de preservación ni una nueva arquitectura. Ambas condiciones, habitualmente separadas, se confrontan una a la otra en una permanente interacción, ofreciendo un ensamblaje de fragmentos que no fijan una única imagen [...] Los contrastes entre lo nuevo, viejo, horizontal, vertical, amplio, estrecho, blanco, negro, abierto o cerrado, establecen todo un rango de oposiciones que caracteriza la Fondazione. Al introducir muchas variables espaciales, la complejidad de la arquitectura establece un inestable y abierto programa, donde el arte y la arquitectura se benefician desde sus respectivos retos⁴⁰.

Prada también se muestra parte de la «cultura de la confusión» y de la «congestión»⁴¹. El espectáculo que caracteriza a la Fondazione, la interacción entre nuevo y viejo, común y singular, transparencia y reflejo, revela que la naturaleza de la institución se constituye desde una identidad abierta al cambio. La propuesta escenifica la relación (o confusión) entre consumidor y observador; una escenificación compuesta por un sinfín de imágenes icónicas⁴². Recordemos que la moda hace el papel de mediador de este caos; socializar⁴³, observar y consumir se conciben como formas de creación de identidades. Se materializa con ello una

de que así lo hacen [...] Paradójicamente, la «individualidad» está relacionada con el «espíritu de la masa» ya que se trata de una exigencia cuya observancia está vigilada por el colectivo. Ser un individuo significa ser *como* todos los demás del grupo» Bauman, Zygmunt: *Vida líquida*. Barcelona, Austral, 2013, p. 28.

38. «La homogeneización está constantemente progresando tras aquellos artículos que aparentemente parecen muy personales, desde los de uso cotidiano hasta la vivienda [...] [Dentro de este proceso de homogeneización] pequeñas diferencias superficiales garantizan una aparente individualidad» Ito, Toyoy: *Escritos*. Murcia, CAATM, 2000, p. 105.

39. «Si hubiera un nombre único, una palabra elemental o una condición incondicionada de posibilidad, ello sería para Derrida una tragedia: porque el día en que haya una lectura de la postal de Oxford, la única y verdadera lectura, será el fin de la historia. O la transformación de nuestro amor en prosa» Rorty, Richard: *op. cit.*, p. 203.

40. Cita de Rem Koolhaas / OMA en <https://oma.eu/projects/fondazione-prada> [consultado el 11 de julio de 2022].

41. Véase: Koolhaas, Rem: *Delirio en Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004; Koolhaas, Rem; Foster, Hal: *Junkspace/Running room*. London, Notting Hill Editions, 2013.

42. «Según Baudrillard, los espectadores contemporáneos ya no «buscan riqueza imaginativa en las imágenes; buscan el vértigo de su superficialidad, la pompa de su detallismo, la intimidad con su técnica» [...] Una vez más, Baudrillard aparece como uno de esos teóricos influidos por el postestructuralismo que lanzan un ataque frontal contra el concepto de profundidad, contra la idea de que hay algo (la auténtica realidad) tras las apariencias [...] Baudrillard construye toda una metafísica de las apariencias, bajo el signo de la «seducción», como alternativa a lo que él considera el desacreditado modelo de la profundidad» Darley, Andrew: *Cultura visual digital*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 119.

43. «Una descripción del modo en que podemos subsistir cuando las cosas se ponen difíciles lo logramos hablando con otras personas: procurando confirmar nuestra propia identidad articulándola en presencia de otros

realidad nueva, alejada de lo cotidiano, donde el potencial plástico de la arquitectura constituye una tensión con el propio arte expuesto. A estos diálogos entrecruzados se añaden las partes preexistentes que aparentemente parecen haberse mantenido intactas (es el caso del edificio *Cisterna* y de todos los volúmenes que conforman el perímetro y que cercan la parcela). Se crea un choque espacial y de materialidades que provoca en el espectador sensaciones ambiguas (FIGURA 7).



FIGURA 7. REM KOOLHAAS/OMA. FONDAZIONE PRADA. MILÁN, 2015.
Fotógrafo: Bas Princen. Fuente: Arquitectura Viva

Más evidente resulta el fetichismo que persigue la Fondazione. El objeto de deseo ya no se limita a un traje de Prada o a cualquier obra de arte allí expuesta, el fetiche también es la propia arquitectura. Si «ir al museo» es el rito que caracteriza a la cultura del turismo, como si de un producto de consumo se tratara, Prada y Koolhaas crean una obra acorde a ello. Se propone, en definitiva, una acumulación de objetos del que destaca, como si fuese un huevo de pascua Fabergé, el volumen dorado: la *Haunted House*, un nombre que ya de por sí reivindica su valor de objeto fetichista y no falta de ironía. Todos estos volúmenes con nombre propio (*Cinema*, *Cisterna*, *Deposito*, *Haunted House*, *Podium*, *Torre*, etc.) mantienen una autonomía funcional

[...] Esperamos que estas otras personas digan algo que nos ayuda a mantener la coherencia del tejido de nuestras creencias y nuestros deseos» Rorty, Richard: *op. cit.*, p. 203.

y simbólica, sin renunciar por ello a constituir un conjunto. La introducción de tres nuevas y estridentes construcciones (un pabellón de exposiciones, una torre y un cine) dentro del organismo preexistente evidencia la noción de artificio que la Fondazione parece no querer disimular; como se confirma con la variedad de revestimientos y el lustro de las fachadas. Todo ello construye una condición atmosférica en la que observadores, consumidores y obras interaccionan en un permanente intercambio de imágenes, recorridos, transparencias y reflejos⁴⁴ (FIGURA 8).



FIGURA 8. REM KOOLHAAS/OMA. FONDAZIONE PRADA. MILÁN, 2015.
Fotógrafo: Iwan Baan. Fuente: Premios Mies Van der Rohe

Fondazione Prada, asimismo, aporta un notable valor urbanístico a la ciudad de Milán, una urbe identificada con el arte y desde hace décadas por su destacado papel en el ámbito de la moda internacional⁴⁵. Por un lado, viene a completar la oferta de arte contemporáneo de la ciudad de Milán, hasta ahora sin un espacio internacional de referencia al respecto. Pero también forma parte de un proceso de regeneración del ámbito sur de la estación Milano Porta Romana, lugar en demanda creciente y donde podemos encontrar un significativo número de sedes de diversas empresas, entre las que podría destacarse la firma de moda italiana Bottega Veneta. La torre que domina visualmente la Fondazione adquiere por ello una naturaleza icónica y

44. Hays, Michael K.: *Appearance & Materiality*, Santiago de Chile, ARQ, 2017.

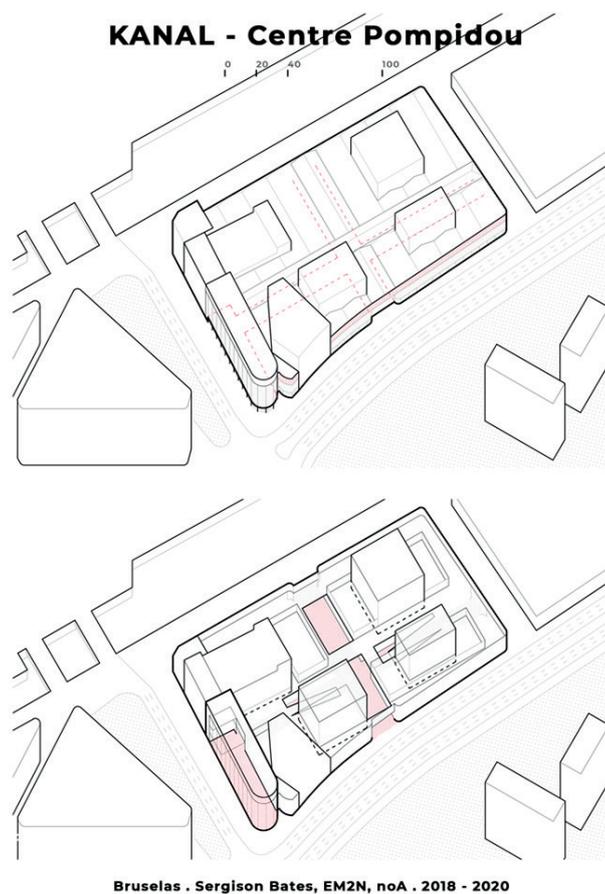
45. Junto a proyectos como *Pirelli Hangar Biccoca* o *Gucci Hub* pretende actuar como instrumento para revitalizar la actividad cultural de la ciudad. Todos ellos forman parte de un proceso de actualización del panorama artístico nacional junto a proyectos en otras ciudades como *MAXXI* (Museo de las Artes del siglo XXI, obra de Zaha Hadid) y *MACRO* (Museo de Arte Contemporáneo) en Roma, *MADRE* (Museo de Arte Contemporáneo DonnaRegina) en Nápoles, *Museo Castello Rivoli* en Turín, *Fundación Punta della Dogana* en Venecia, o *MAMbo* en Bolonia.

un claro protagonismo dentro de este paisaje urbano⁴⁶. En este sentido, la propuesta persigue el difícil equilibrio entre un lugar que aspira a una renovada imagen sin perder la identidad del espacio industrial previo (una destilería de ginebra). La naturaleza urbana del proyecto, así, se alinea con las propias lógicas de la moda manifestando su relevancia en la creación cultural y, a la vez, reflejando un ámbito donde resulta complicado hallar certezas, ya que la propia moda se opondrá a ellas mediante una nueva vuelta de péndulo.

KANAL-CENTRE POMPIDOU: EL ESPACIO DE LA CULTURA COMO FACTORÍA URBANA

KANAL-Centre Pompidou (Bruselas, 2018-21, 2024)⁴⁷ (FIGURA 9) nos muestra otro nuevo desplazamiento en la arquitectura del museo, esta vez desde el entendimiento de la cultura como algo eminentemente social, tratando de ejercer una clara influencia en la dinámica y la regeneración urbana donde el centro se sitúa. Con el soporte institucional del Pompidou, como si se tratase de una franquicia, KANAL supone la transformación en centro cultural de una antigua fábrica de automóviles de la firma Citroën, situada en un área céntrica de Bruselas. «*The KANAL Project*»⁴⁸ ni siquiera se define como museo, desde su nacimiento surge con la intención de ser un *hub* cultural; es la combinación de un proyecto institucional que desea hacer frente a las demandas de la sociedad contemporánea con la intervención arquitectónica de una fábrica en desuso. Tal es el carácter cosmopolita del centro que se observa hasta en los autores de la propuesta arquitectónica: los estudios de arquitectura noAarchitecten (Bruselas), EM2N (Zurich) y Sergison Bates (Londres).

Las bases del concurso señalaban que el nuevo centro debía alejarse de la idea convencional de museo (como vemos, una inquietud que surge desde la institución y que es coincidente en los tres casos de este estudio). Se buscaba alterar las



Bruselas - Sergison Bates, EM2N, noA - 2018 - 2020
FIGURA 9. NOARQUITECTEN, EM2N, SERGISON BATES ARCHITECTS. KANAL-CENTRE POMPIDOU. BRUSELAS, 2018. Elaboración propia

46. Abrahams, Tim: «Artists' gild; Architects: OMA», *Architectural Review*, vol. 238, n. 1423, (sept. 2015), pp. 94-103.

47. La exposición «*It never ends*» significó un primer paso en la apertura del nuevo centro cultural, celebrada entre septiembre de 2020 y abril de 2021. Se prevé que las obras de renovación de la antigua fábrica Citroën finalicen en el año 2024.

48. <https://kanal.brussels/en/kanal-project-board> [consultado el 11 de julio de 2022].

relaciones habituales entre las obras y su exhibición con el fin de liberar a ésta de significados preestablecidos y, así, fomentar su actuación de un modo alternativo. Una filosofía que entronca con las palabras de Sloterdijk cuando señala que, en la exhibición de arte actual, «la clave está en una renuncia a la ejecución, la difusión, el alboroto y los gastos masivos»⁴⁹. KANAL, en este sentido, nace desde la voluntad de abandonar el aura de las grandes instituciones y de dejar de lado su significación como espacio de poder. Más bien busca ser un espacio abierto, un ágora contemporánea, infraestructura de lo común. En definitiva, un espacio percibido y experimentado desde su naturaleza urbana (FIGURA 10). Todo ello lo empareja con las intenciones del primer Pompidou, que se ha demostrado agente de la transformación urbana e impulsor de los procesos de democratización del arte (un proceso que trataba de erradicar la «gran división», la distinción entre la alta cultura y la cultura de masas)⁵⁰.



FIGURA 10. NOARQUITECTEN, EM2N, SERGISON BATES ARCHITECTS. KANAL-CENTRE POMPIDOU. BRUSELAS, 2018. Imagen de proyecto desarrollada por noA, EM2N y Sergison Bates. www.sergisonbates.com

49. «La mentalización que subyace a esta reunión de objetos está conectada, probablemente por primera vez, no con las obras sino con su exhibición. La clave está en una renuncia a la ejecución, la difusión, el alboroto y los gastos masivos. La relación de las obras mismas con su exhibición muestra un pliegue: las obras pueden, según parece, actuar de otra manera. No se producen a sí mismas, aunque son producidas. El arte se hace a un lado, no es cuestión de molestar a quienes pasan [...] Cuando la felicidad ya no está en el arte sino a su lado, ante él, detrás de él, es hora de abandonar las formas de obra, de valor, de caja blanca» Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 351.

50. Huyssen, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2010.

La relación con el primer Pompidou se percibe tanto en el plano estético como en el ideológico. Jean Baudrillard fue preciso en su análisis del Pompidou parisino, identificando la polémica social y cultural implícita en la propuesta y valorando la transformación del significado tradicional de cultura que suponía el centro⁵¹. El primer Pompidou, a su vez, acometió un compromiso con la flexibilidad funcional, la neutralidad espacial y la apertura programática e institucional mediante el recurso de la transparencia, en deuda con la arquitectura moderna. Una transparencia literal: materializada en el cerramiento de vidrio; planimétrica: al utilizar una superestructura que libera el espacio de pilares e impedimentos; y transparencia ideológica: al proponer una arquitectura del museo como lugar de la verdad, la polivalencia, el consenso y el contrato social⁵². El nuevo Pompidou belga, sin renunciar a esta herencia, pero consciente del tiempo en el que nace, dota a la transparencia de unas connotaciones diferentes. Se desprende de la apariencia positivista y utópica para abrazar una posición más cercana al pragmatismo; una actitud que entronca con la mirada desarrollada por artistas como Gerhard Richter o Dan Graham, donde la transparencia y la reflexividad son generadoras de subjetividad⁵³. La visión ideal de una sociedad es sustituida, así, por una cultura donde el arte *simplemente* parece conformarse con alimentar una actitud crítica en el espectador y activar una energía creativa.

El primer Pompidou a su vez fue definido como catalizador para la regeneración urbana, al tiempo que contribuyó a la gentrificación gradual del Marais. KANAL mantiene esa vocación de transformación, si bien su preferencia no es la del reclamo turístico (al menos no de un modo tan explícito). En este sentido debe diferenciarse el contexto donde se sitúa cada centro y la política urbana de su ciudad correspondiente. El lugar escogido en Bruselas resulta idóneo para fomentar el encuentro y, de esta manera, el centro despliega todo su potencial en la producción de un ámbito de lo común. Además, la construcción que lo alberga se trata de una antigua factoría, testimonio de la primera modernidad; es decir, un espacio ideado literalmente para la producción. Metáfora, simbolismo, originalidad y utilidad se unen con coherencia ante cualquier posible lectura que se haga del lugar. La propuesta redefine la identidad de la factoría existente sin negar su naturaleza previa y con una evidente economía de medios.

Por otro lado, el centro conserva la noción de solar denso a nivel psicológico, donde la historia y la memoria se convierten en cualidades materiales palpables. Esto no impide, sin embargo, el desarrollo de nuevas experiencias artísticas y el

51. Para Jean Baudrillard la «cultura del hipermercado» resulta el modelo de una socialización controlada, concebida como un espacio-tiempo homogéneo de todas las funciones dispersas del cuerpo y de la vida (trabajo, ocio, cultura mediática), y que actúa como simulación operacional del intercambio social. Baudrillard, Jean: «La estética de la singularidad», en *New Left Review*, 92 (mayo-junio 2015).

Cabe señalar que el uso del concepto «producción» remite a la concepción promovida por Fredric Jameson, que inspiró una renovada narración de los estadios de la cultura afines con los diferentes modos de producción capitalista. Jameson, Fredric: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke UP, 1989. Consultar también: Harvey, David: *The Condition of Postmodernity*. London, Basil Blackwell, 1989.

52. Colquhoun, Alan: *Collected Essays in Architectural Criticism*. London, Black Dog Publishing, 2009, pp. 82–89.

53. Véase: Colomina, Beatriz: «Doble exposición: alteración de una casa suburbana» en *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, Akal, 2006, pp. 195–206; Herzog, Jacques: *Engañosas transparencias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.

propiciar nuevos encuentros sociales. Desde el respeto por la herencia, la propuesta desea convertirse en infraestructura para la creatividad y la producción, al tiempo que su eslogan, «un optimismo radical que confía en lo existente», indica cierta distancia respecto al gesto espectacular tan frecuente en las últimas décadas. Se acentúa así una posición «crítica, receptiva, delicada y precisa» como los propios autores indican. La coherencia entre el proyecto institucional, el emplazamiento elegido y el proyecto arquitectónico, sintetiza además una actitud que, sin renunciar a un determinado ideal, sea llevada a cabo mediante una intervención contingente⁵⁴.

Si en las últimas décadas se ha reivindicado desplazar el arte a la calle, KANAL-Centre Pompidou propone invertir el movimiento: desplazar lo urbano al *interior* del espacio cultural. El nuevo centro no parece estar interesado en convertirse en un icono; en cambio, se centra en fomentar las relaciones urbanas: acceder, aceptar, admirar, atravesar, celebrar, compartir, comprender, construir, conocer, descubrir, encontrar, escuchar, espiar, explicar, exponer, habitar, husmear, interaccionar, jugar o pasear⁵⁵. Para ello, no solo recurre a los objetos que van a ser exhibidos, sino también a los medios de producción y las relaciones de producción. Como señala Sloterdijk: «Hasta los paisajes y los espacios habitables han sido declarados objetos de exhibición. La entera estructura social aspira al museo»⁵⁶.

No estaría de más valorar si cuando nos situamos en alguno de sus espacios interiores estamos ante una calle o una plaza. O, dicho de otra forma, ante un lugar de paso o de encuentro. Probablemente KANAL sea una mezcla de los dos, o ambos superpuestos. La planta se organiza mediante dos ejes principales abiertos a la ciudad, a modo de *cardo* y *decumano* (que se podrían entender como un verdadero viario público que atraviesa la parcela). Ambos ejes definen y articulan el conjunto en cuatro cuadrantes, y a cada uno de ellos se le añade un volumen que funciona como lugar de estancia y encuentro (FIGURA 11). Destaca, asimismo, un quinto volumen (un edificio en sí mismo) situado en la esquina principal de la parcela, que previamente hacía la función de expositor del concesionario Citroën (FIGURA 12). Como vemos, todo el conjunto adquiere un carácter urbano hasta en la terminología utilizada; una intervención que no solo trata de asumir con naturalidad las lógicas de la ciudad sino potenciarlas.

La propuesta, a su vez, demuestra la importancia de atender a las dinámicas del contexto urbano haciendo que la obra vaya más allá de su estricto ámbito de actuación. Dos ejemplos de ello pueden considerarse tanto el primer Pompidou como el Guggenheim de Bilbao, obras que han fomentado la regeneración urbana y exponentes de arquitecturas entendidas como proyectos urbanos. En este sentido, KANAL persigue igualmente convertirse en emblema de un ámbito mayor, símbolo del plan director «Plan-Canal» que propone la reconversión de un conjunto industrial de Bruselas⁵⁷. Dentro de este renovado ámbito, merece también

54. Foster, Hal: *Design and Crime*. New York, Verso, 2002.

55. Careri, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona. 2013, p. 14.

56. Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 341.

57. Véase: revista *A+*, 278 (junio-julio, 2019). Este número está dedicado a la regeneración de la capital belga concebida como «un laboratorio para la futura ciudad europea», destacando KANAL como motor de cambio.



FIGURA 11. NOARQUITECTEN, EM2N, SERGISON BATES ARCHITECTS. KANAL-CENTRE POMPIDOU. BRUSELAS, 2018. Imagen de proyecto desarrollada por noA, EM2N y Sergison Bates. www.kanal.brussels



FIGURA 12. NOARQUITECTEN, EM2N, SERGISON BATES ARCHITECTS. KANAL-CENTRE POMPIDOU. BRUSELAS, 2018. Imagen de proyecto desarrollada por noA, EM2N y Sergison Bates. www.kanal.brussels

especial atención Gare Maritime, una estación rehabilitada como espacio urbano polivalente por parte del estudio neerlandés Neutelings & Riedijk. KANAL y Gare Maritime, además de compartir la idea de entenderse como una «ciudad dentro de otra ciudad», unen esfuerzos para culminar un lugar de referencia para la cultura europea de los próximos años.

CONCLUSIÓN: HACIA OTRAS FORMAS EN LA ARQUITECTURA DEL MUSEO

Hemos observado cómo los tres espacios de la cultura analizados materializan la puesta en cuestión de lo que Peter Sloterdijk ha denominado «imperativo estético», conscientes de que en el siglo XXI las nuevas instituciones deben asentarse en la capacidad de mutación si realmente aspiran a un intercambio más fructífero entre espacio museístico, obra y observador. Ya apuntaba Paul Valéry en 1923 que los cánones prestablecidos o las ideas de clasificación tenían poca relación con los deleites y el verdadero aprendizaje, y criticaba la confusión y descontextualización inherente al museo: «¿He venido a instruirme, o a buscar algo que me encante, o bien a cumplir con un deber y satisfacer las apariencias?»⁵⁸. Así, lo que parece asegurar la vitalidad y capacidad de influencia de los nuevos espacios destinados a la cultura no debe descansar en la mera disposición de unas obras privilegiadas, sino en posibilitar distintas formas de producir y seleccionar la sustancia cultural común a todos o, al menos, potencialmente accesible.

En los tres casos destaca una vocación por un emergente intercambio disciplinar, entendido como respuesta a un nuevo estado global de la cultura y el arte; una condición interdependiente en la que las distintas disciplinas penetran unas en las otras sin que ninguna sea un mundo por derecho propio. Si bien todas las disciplinas hablan con sus propias voces, viajan unas hacia otras y no necesariamente con invitación previa. Lo que asegura la relevancia en la actualidad de una institución del arte y la cultura es su capacidad de adaptación a los desplazamientos que van moldeando la sociedad. Acorde a la cultura visual contemporánea y el denominado «giro icónico», no es posible aferrarse a una forma y unos contenidos inalterables⁵⁹.

Otro tema compartido es el renovado sentido de cultura material que caracteriza a las tres intervenciones. El sentido crítico desplegado supone una actualización de la lectura y significado del patrimonio heredado, pero a través de estrategias sustancialmente distintas: desde un enfoque arquitectónico asociado a los cambios en la cultura visual; desde la construcción de un marco intelectual ligado a los cambios en la cultura contemporánea; o desde una estrategia de proyecto entrelazada con las dinámicas de la cultura urbana. Recuerdan, a su vez, que no es necesario la construcción de centros de nueva planta para lograr una relevancia en el panorama de la cultura y el arte, sino que la propia estrategia de revisión o reciclaje puede alcanzar el máximo interés. Junto a ello, el equilibrio entre garantizar el valor de lo recibido, de su memoria, y su adaptación a los requerimientos de un nuevo uso, es resuelto mediante estrategias que combinan la «especificidad» del ideal moderno y la «hibridación» posmoderna; reflejo de un sentido crítico y reflexivo como el propio Ulrich Beck vincula a la segunda modernidad.

Las tres propuestas, finalmente, también redefinen algunas pautas para entender las relaciones entre el espacio museístico y la ciudad, precisamente en un momento

58. Valéry, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Visor, 1999, 137-138.

59. Mitchell-William J.T.: *What do Pictures Want?* Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

donde muchas ciudades tratan de actualizar su modelo económico ligándolo al ámbito de la cultura y el conocimiento. En este sentido, los tres casos tratan de transformar no solo un conjunto patrimonial sino todo un ámbito de mayor calado pudiéndose hablar de proyectos de regeneración urbana. Este hecho, además de avanzar temas sobre la relación entre cultura y sociedad, denota la búsqueda de nuevas formas de relación entre el arte y la vida en común, así como la necesidad de proyectar arquitecturas que presten la máxima atención a los cambios en la cultura urbana. Veremos si estos planteamientos aquí expuestos perduran en el tiempo y Palais de Tokyo, Fondazione Prada o KANAL-Centre Pompidou se reafirman como lugares privilegiados de la producción artística y la construcción de espacios de lo común en el contexto contemporáneo.

REFERENCIAS

- Bauman, Zygmunt: *La cultura como praxis*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.
- Bauman, Zygmunt: *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid, FCE, 2011.
- Bauman, Zygmunt: *Vida líquida*. Barcelona, Austral, 2013.
- Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Baudrillard, Jean: «La estética de la singularidad», en *New Left Review*, 92 (mayo-junio 2015).
- Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 2005 (1978).
- Beck, Ulrich: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Abada, 2012.
- Careri, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona, 2013.
- Colomina, Beatriz: «Doble exposición: alteración de una casa suburbana» en *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, Akal, 2006, pp. 195-206.
- Colquhoun, Alan: *Collected Essays in Architectural Criticism*. London, Black Dog Publishing, 2009.
- Darley, Andrew: *Cultura visual digital*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Castellote, 1976.
- Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- Foster, Hal: *Design and Crime*. New York, Verso, 2002.
- Foster, Hal: *Art-Architecture complex*. New York, Verso, 2011.
- Guasch, Ana María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007.
- Harvey, David: *The Condition of Posmodernity*. London, Basil Blackwell, 1989.
- Hays, Michael K.: *Appearance & Materiality*. Santiago de Chile, ARQ, 2017.
- Hernández Martínez, Ascensión: «De Museos, antimuseos y otros espacios expositivos en la Europa del siglo XXI», *Artigrama*, 28 (2013).
- Herzog, Jacques: *Engañosas transparencias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- Huyssen, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2010.
- Ito, Toyoy: *Escritos*. Murcia, CAATM, 2000.
- Jameson, Fredric: «La estética de la singularidad», *New Left Review*, 92, (mayo-junio 2015).
- Jameson, Fredric: *Posmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke UP, 1989.
- Koolhaas, Rem: *Delirio en Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Koolhaas, Rem; Foster, Hal: *Junkspace/Running room*. London, Notting Hill Editions, 2013.
- Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *Actitud*. Barcelona, Gustavo Gili, 2017.
- Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México, FCE, 1964.
- Lorente, J. Pedro: *Los museos de arte contemporáneo*. Gijón, Trea, 2008.
- Mallgrave, Harry F.: *From Object to Experience*. London, Bloomsbury Visual Arts, 2018.
- Mitchell, William J.T.: *What do Pictures Want?* Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- Moneo, Rafael: *Nuevos intereses, otros discursos*. Pamplona, T6 ediciones, 2019.
- Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón, Trea, 2007.
- Rorty, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Sennet, Richard: *El artesano*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- Sloterdijk, Peter: *El imperativo estético*. Madrid, Akal, 2020.
- Valéry, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Visor, 1999.