

772 at Eleascker St.
 702 St. bet. Broadway & Herzer St.
 702 St. bet. La Guardia Place & Herzer St.
 702 St. bet. La Guardia Place & Herzer St.
 702 St. bet. La Guardia Place & Herzer St.
 702 St. bet. La Guardia Place & Herzer St.

2nd Ave. bet. E 1st St. & W 2nd St.
 Bowery bet. Great Jones St. & Nass St.
 Broadway at Bond St.
 Broadway bet. Bond St. & Eleascker St.
 La Guardia Place bet. Eleascker St. & E 7 St.

La Guardia Place bet. Eleascker St. & W 7 St.
 Sullivan St. bet. Eleascker St. & W 7 St.
 Mulrough St. bet. Eleascker St. & Minetta Lane

E 7 St. bet. Ave. D & Ave. C
 E 7 St. bet. Ave. A & Ave. B
 E 7 St. bet. Ave. A & Ave. B
 E 7 St. bet. 1st Ave. & 2nd Ave.
 E 7 St. bet. 1st Ave. & 2nd Ave.
 Bowery at Great Jones St.
 Great Jones St. bet. Bowery & Lafayette St.
 Great Jones St. bet. Bowery & Lafayette St.
 E 7 St. bet. La Guardia Place & Herzer St.
 E 7 St. bet. La Guardia Place & Herzer St.
 E 7 St. bet. La Guardia Place & Herzer St.

W 5 St. bet. Sullivan St. & Thompson St.
 Sullivan St. at W 5 St.
 Cornelia St. bet. Bedford St. & Eleascker St.
 Bedford St. bet. Barrow St. & Commerce St.
 Commerce St. bet. Bedford St. & Barrow St.
 Bedford St. bet. Grove St. & Barrow St.
 Barrow St. at Bedford St.
 Barrow St. bet. Bedford St. & Hudson St.



¿EL FUTURO ERA ESTO?: HANS HAACKE Y EL PAISAJE EN DESTRUCCIÓN

THIS WAS THE FUTURE?: HANS HAACKE AND THE LANDSCAPE IN DESTRUCTION

Rafael Jackson-Martín

El trayecto que cubren los taxis desde el aeropuerto de Barajas al centro de Madrid suele ser una experiencia tan aburrida para los viajeros que suelen pasarles inadvertidos los elementos que conforman el suburbio. Pero si ese pasajero es el artista Hans Haacke, entonces cualquier señal puede transformarse en un presagio. Ello explica que, al pasar por el ensanche sur del barrio de Vallecas, le llamara profundamente la atención un extenso área con los equipamientos urbanos -las aceras, las farolas y las calzadas- perfectamente trazados y terminados, incluso con las estaciones de metro construidas y operativas. En aquel decorado pretendidamente urbanizado, sin embargo, no llegó a ver apenas personas transitando por las aceras, ni un automóvil recorriendo las calzadas. Apenas había resquicio de actividad humana.

Aquí y allá, Haacke acertó a identificar edificios de viviendas en todos los estados de construcción posibles: acabados, a medio construir o reducidos a su esqueleto de concreto armado. Cualquier otro artista habría limitado aquel episodio a una mera anécdota, propia del signo de los tiempos que nos ha tocado vivir. Pero un alma inquieta como la de Haacke, cuya producción se ha centrado en la crítica al sistema del arte y las relaciones entre éste, el capital y las instituciones artísticas, no podía dejar escapar el potencial crea-

tivo de aquel hallazgo. Así pues, días más tarde visitó de nuevo el lugar a pie para documentar aquel escenario fantasmagórico. Mientras lo documentaba con fotografías, descubrió el detalle definitivo que le impulsó a trabajar con ese material: las calles trazadas llevaban el nombre de movimientos y artistas del siglo XX -Calle de Eduardo Chillida, Calle del Expresionismo, Calle de Antonio López, Calle del Pop Art, Calle del Minimal...-. Sin pensarlo dos veces, convirtió este hallazgo en el núcleo de la que iba a ser la peculiar exhibición retrospectiva del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.¹

Dado que esa iba a ser la matriz de su muestra en el centro de arte, las obras que acompañan a la instalación amplían su significado y le dotan de una cualidad histórica, pues hunden sus raíces en los inicios de unas prácticas cuyos funestos resultados sufre la mayoría de la población en el mundo actual. Sobre una de ellas me detendré después, pues ahora centraré la atención en la que da título a la propia exhibición, creada como proyecto *site-specific* para el Reina Sofía: *Castillos en el aire*.

Los materiales que componen esta parte de la muestra están organizados en dos salas. La superficie de una de las dos paredes laterales de la primera sala sirve de enorme pantalla sobre la cual se proyecta simultáneamente en varios proyectores

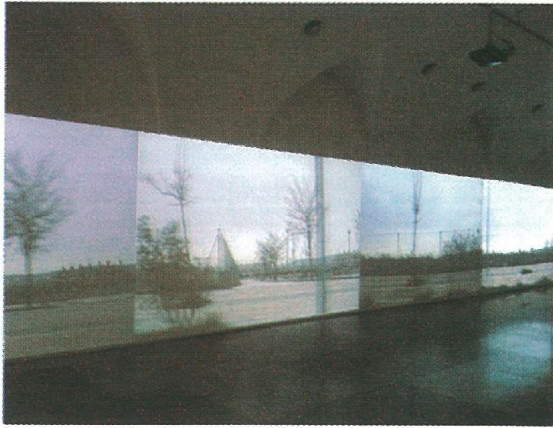


Fig.1.

un travelling paralelo al paraje, realizado desde el interior de un automóvil en movimiento (Fig.1). Pueden observarse en estas imágenes los bloques de apartamentos solitarios, uno o dos peatones en la calle y la presencia amenazadora de los edificios a medio construir en el plano de fondo. En la pared opuesta, se expone una serie de fotografías con detalles de esos barrios, sujetas con pinzas sobre una cuerda como si culminaran su proceso de revelado (Fig.2). En la pared de fondo, un plano gigantesco del ensanche sur de Vallecas, en el que se identifican las etapas de construcción de los inmuebles con colores y tramas, nos sirve para circunscribir espacialmente lo que espera en la sala siguiente.

En la segunda sala (Fig.3), distintas fotografías en las que se adivina el nombre de las calles se combinan con obras de arte

auténticas de los movimientos o artistas a los cuales se refieren, estableciendo una irónica interrelación en el estilo de las instantáneas: por ejemplo, la abrumadora repetición de las ventanas en la calle del Arte Pop al lado de una serigrafía de Warhol con varias navajas, la simplicidad geométrica de los bloques prismáticos en la calle del Arte Minimal, etc. Aquello que da sentido al título del proyecto y denuncia explícitamente lo que nos ha ido presentando con antelación, se concentra en el centro de la sala: decenas de copias selladas de la hipoteca por la compra de cada una de las viviendas a favor de las distintas entidades bancarias, todas ellas exiguamente prendidas de finos hilos, parecen levitar sobre el espacio, y diluirse en él, como castillos en

No es la primera vez que Haacke establece una relación estrecha entre la arquitectura, el capital y el fenómeno artístico. Es célebre el revuelo causado en su exhibición individual organizada por el Solomon R. Guggenheim Museum en 1971. Una de sus propuestas, titulada *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, provocó la cancelación de la muestra.² Las fuentes oficiales explicaron que la obra era ajena a lo que se consideraba arte y resultaba demasiado "específica". Lo que Haacke había proyectado era una serie de materiales documentales, compuestos por dos mapas -uno del Lower East Side y otro de Harlem-, con las mar-

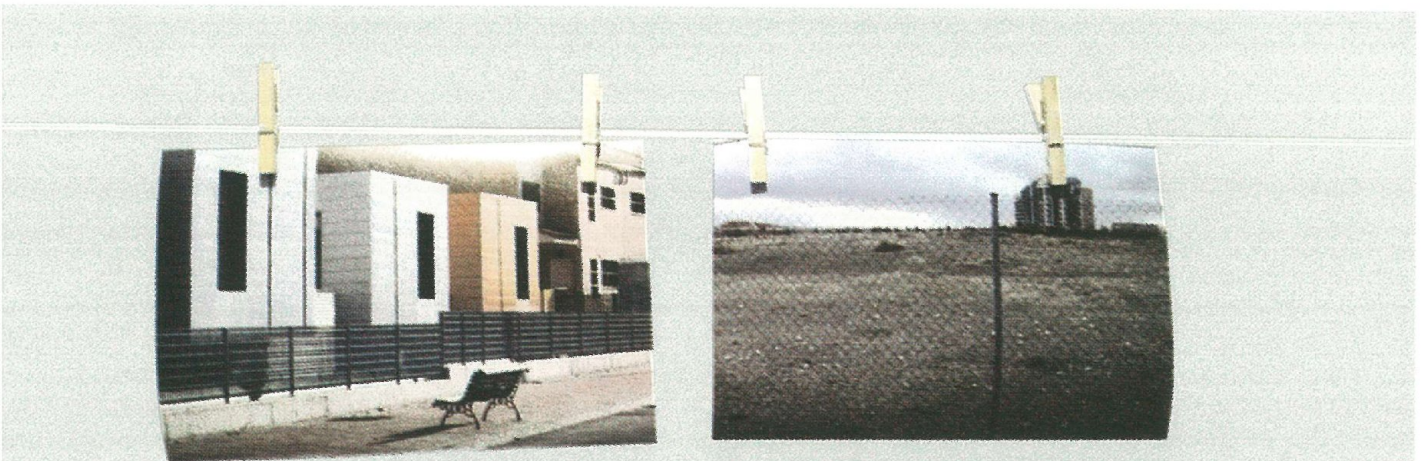


Fig.2.

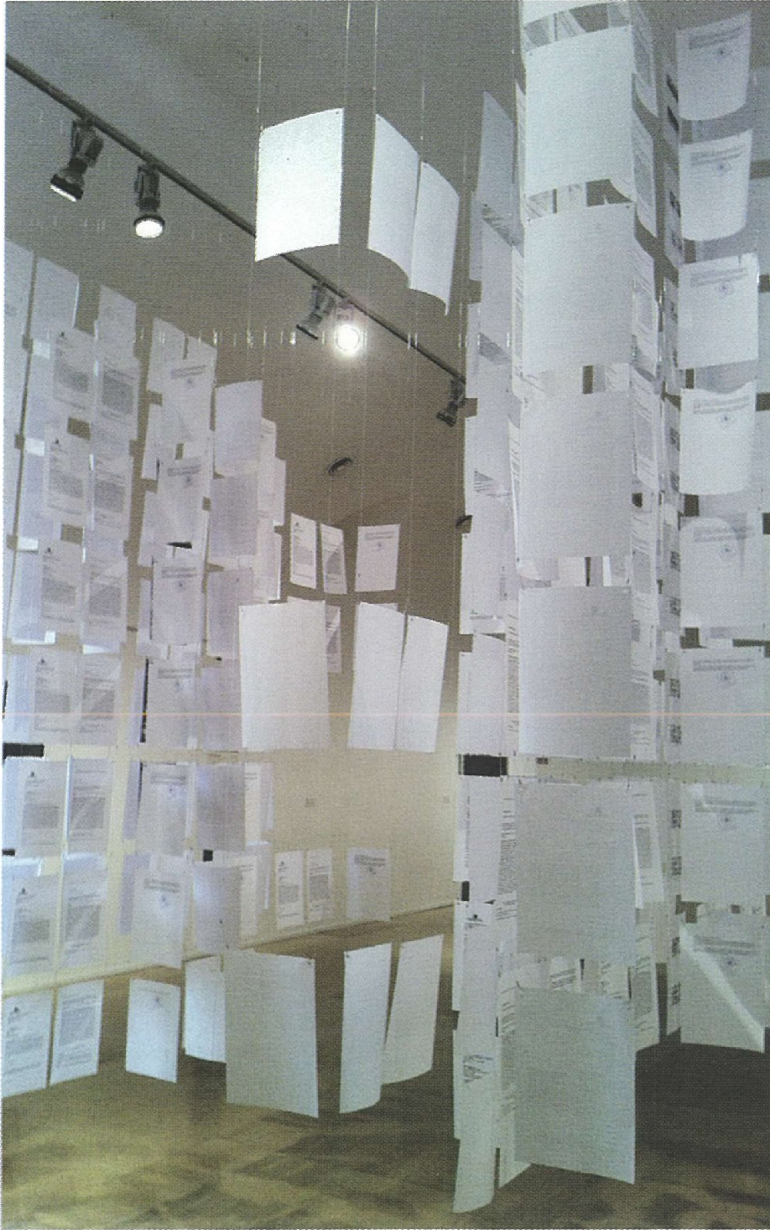


Fig.3.

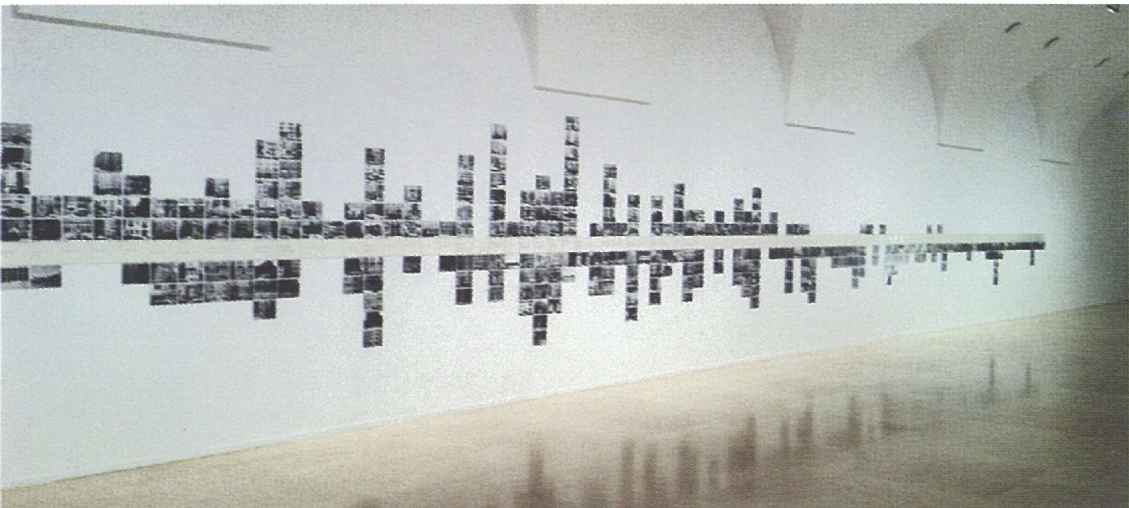


Fig.4.

cas de los inmuebles vacíos fotografiados uno a uno en 142 instantáneas con sus paneles explicativos sobre el precio, los dueños originales de los edificios y los actuales propietarios, y el valor de la hipoteca en cada uno de ellos (Fig.4). En realidad, Haacke había empleado el texto y la imagen para traer a la luz las prácticas fraudulentas de Harry Shapolsky. A través de la creación de más de sesenta empresas que compraban y vendían dichos inmuebles y sus apartamentos, alquilados bajo cuerda a las comunidades afroamericana y puertorriqueña, Shapolsky -que era el propietario en la sombra de la mayoría de ellas, además de la fachada de altos cargos del Departamento de la vivienda- se había enriquecido durante dos décadas (1951-1971) a expensas de la pobreza de los arrendatarios y de la especulación inmobiliaria (Fig.5).³

Es evidente que la "obra" de Haacke no puede ser valorada según los cánones del arte tradicional y, por supuesto, de la sacrosanta autonomía del arte puesta en

boga en Estados Unidos desde los años cuarenta, entre otros, por el crítico Clement Greenberg.⁴ Por el contrario, su autor había diseñado proyectos como aquel empleando las estrategias de la documentación propias de las ciencias humanísticas y sociales. El curador del museo, Thomas E. Messer, se refería años más tarde a esa y otras obras presentadas por Haacke vinculándolas "al surgimiento de un arte interesado en la corrección política" (sic).⁵ El artista, sin embargo, negaba tales pretensiones de manera taxativa: "El Sr. Messer se equivoca en dos cosas: primero, al confundir la postura política que pueda tener un artista con la postura política que tenga el museo que muestra su obra; en segundo lugar, al defender que mis obras se posicionan dentro de alguna causa política. No lo hacen".⁶

Tal vez sea Benjamin H. Buchloh quien mejor ha calificado la mayor parte de la producción de Haacke según los parámetros de la "contramemoria". A partir de ella, el autor establece una genealogía de las



Fig.5.

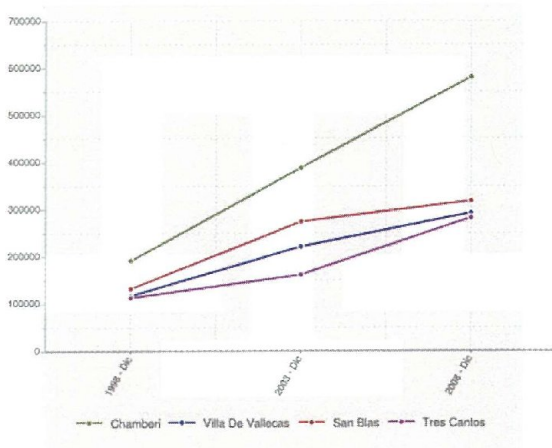


Fig.6.

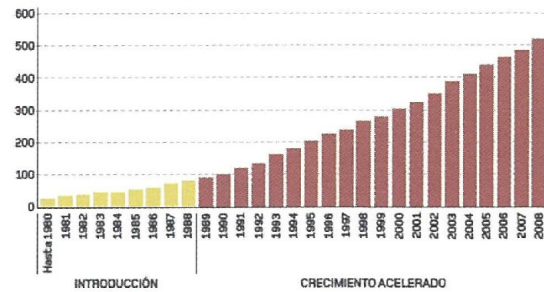


Fig.7.

“Haacke retrata, pues, los restos del naufragio provocados por la explosión de la burbuja inmobiliaria. Los edificios completados y aquellos detenidos en mitad de su construcción son el canto del cisne del modelo de urbanización que ha jalonado la civilización occidental durante la mayor parte del siglo XX...”

relaciones sociales actuales, cuyo origen debe rastrearse en las primeras décadas del siglo XX y cuya razón de ser se basa en la consolidación de una “nueva forma de legitimación política y cultural”.⁷ El hecho de que las calles del ensanche vallecano lleven nombres de artistas españoles y de movimientos artísticos occidentales del siglo XX incide en la paradoja de esta perspectiva y alienta el debate sobre la naturaleza del arte desde múltiples puntos de vista: domesticación del potencial transformador de las vanguardias hacia la sociedad, simulacro de *lifestyle* articulado para las clases populares desde el poder, inserción de la industria cultural en la burbuja económica de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, rechazo a la autonomía del arte sin negar nuevas propuestas estéticas, etcétera.

Haacke retrata, pues, los restos del naufragio provocados por la explosión de la burbuja inmobiliaria. Los edificios completados y aquellos detenidos en mitad

de su construcción son el canto del cisne del modelo de urbanización que ha jalonado la civilización occidental durante la mayor parte del siglo XX; una forma de entender la arquitectura asimilada a la de una mercancía que debía ser construida en serie y a bajo costo.⁸ Esta visión desaforada de la vivienda y de su precio de venta, lejos de apaciguarse, siguió una progresión imparable durante los últimos años del siglo XX y los primeras del siglo XXI, impulsada por el exceso de crédito bancario, la inmigración internacional, la recalificación de los suelos -defectuosa en muchos casos y auspiciada por las administraciones locales-, la llegada de nuevos trabajadores a las ciudades y la indiferencia de los políticos de turno, que en algunas comunidades autónomas decidieron detener la construcción de viviendas sociales o equiparar su precio de venta a la de las viviendas de libre mercado.⁹

El precio nominal de una vivienda media de 100 m² (unos 1,080 pies cuadrados)



Fig.8.

en el municipio de Madrid se ha multiplicado por tres a lo largo de las dos últimas décadas. Esta progresión se descubre igualmente en áreas residenciales ubicadas en antiguos barrios periféricos, creados a partir de la construcción de viviendas de protección social durante los años cincuenta y proseguidas en los años setenta tras el derribo de barrios chabolistas o de viejas viviendas en pésimas condiciones de habitabilidad: de una media de \$130,000 en 1998 subió a los \$400,000 en 2008.¹⁰ En dichos barrios se ha observado en estos años un curioso fenómeno que excede el propósito de este texto: mientras las viviendas antiguas de protección oficial fueron adquiridas por inmigrantes, los nuevos barrios residenciales, construidos al calor de la burbuja inmobiliaria, fueron ocupados mayoritariamente por jóvenes parejas de profesionales con hijos. Los factores que

he enunciado más arriba dieron lugar, por ello, a una desorbitada evolución de los precios: entre 1998 y 2003, las viviendas del área sur y sureste -San Blas y Vallecas-, experimentaron una subida de precios mayor que la de las mismas viviendas construidas en la zona norte, sobre todo Tres Cantos -de una media de \$150,000 en 1998 ascendió a \$325,000 en 2008-, un municipio más alejado del centro pero con excelentes conexiones en trenes y autobuses de cercanías (Fig.6).¹¹

No deja de resultar curioso que la tipología más generalizada en estas viviendas de nueva creación sea, también, la feliz materialización de la tendencia económica que las alimentó desde sus inicios: la de una burbuja. Su aspecto, así como el de la mayoría de los edificios reproducidos por Haacke, parecen derivaciones de última hora de los inmuebles-villa ideados por Le Corbusier después de la Pri-

mera Guerra Mundial. Son unidades que miran hacia un patio interior de grandes dimensiones, habitualmente conformado por una piscina, una cancha de baloncesto y un espacio de juego para los niños. Su concepción, por tanto, rechaza de lleno la idea del intercambio social entre unidades distintas: todo contacto suele limitarse al vecindario que le corresponde a cada inquilino con la compra del apartamento. La ciudad que hay más allá de los límites de estas burbujas de ladrillo y concreto se le antoja a los habitantes de estos condominios desde la sospecha de una amenaza, alimentada por el sentimiento justificado o no de inseguridad personal y de paranoia.¹²

Tal actitud explica que los residentes de la mayoría de estas células familiares inviertan su tiempo libre en esa otra burbuja -de ocio- que es el centro comercial o mall.¹³ El crecimiento desorbitado en el número de estos edificios en las últimas dos décadas -de los 71 construidos en España en 1988 se pasó a los 541 en 2008 (Fig.7)- representa un último bucle que copia literalmente la estructura espacial de las unidades habitacionales: el patio comunal se transforma en la avenida y la fuente, mientras que el espacio privado se convierte en espacio de consumo.¹⁴

Existen otras implicaciones interesantes en este fenómeno residencial. Como señalaba más arriba, está principalmente pensado para familias jóvenes con niños, marginando así a los grupos no incluidos en ese modelo familiar tradicional. Como si fueran la última evocación de los cambios en la sociedad estadounidense durante la Guerra Fría, estos grupos necesitan ocupar otros espacios domésticos en sintonía con sus necesidades genéricas, principalmente viviendas de segunda mano en el centro de las ciudades.¹⁵

La morfología en cuadrícula de las estructuras vacías plasmadas por Haacke adquiere una apariencia inquietantemente *minimal*, como si las famosas rejillas de Sol LeWitt se hubieran convertido en gigantescos monumentos carentes de sentido (Fig.8). De este modo, se antoja como un homenaje aún más contundente al Minimal Art que la calle homónima del

ensanche vallecano. Y la documentación fotográfica y en video de su presencia evoca asimismo las expediciones de Robert Smithson por diversos paisajes de los suburbios de Estados Unidos, como el Passaic River (1967), en las que ofrecía la posibilidad a quienes se unieran al trayecto de apreciar una experiencia de lo *sublime* al enfrentarse a lugares y estructuras arquitectónicas e ingenieriles abandonadas, monumentos espontáneos en los que pasado, presente y futuro se (con) funden. Por poner un ejemplo:

Cerca, en la ribera del río, había un cráter artificial que contenía una charca de agua pálida y cristalina, y del lado del cráter sobresalían seis tuberías grandes que vertían agua de la charca hacia el río. Esto constituía una fuente monumental que sugería seis chimeneas horizontales que parecían estar anegando el río con humo líquido. La gran tubería estaba conectada de algún modo enigmático con la fuente infernal. Era como si la tubería estuviera sodomizando secretamente algún orificio tecnológico oculto, y causando un orgasmo en un órgano sexual monstruoso (la fuente).¹⁶

Hay otro elemento más que pone en relación estas excursiones de Smithson con el proyecto artístico de Haacke sobre el ensanche sur desplegado en el Reina Sofía. No deja de resultar curioso que, a finales de la década de 1920, un grupo de artistas vinculado a la vanguardia española fundara lo que dio en conocerse como "Escuela de Vallecas", que además da nombre a una de las calles del ensanche. Compuesta inicialmente por el pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez, estos y otros miembros del grupo se entregaban a interminables caminatas, tomando como punto de partida la estación de Atocha -situada frente a lo que en la actualidad es el Reina Sofía- y como punto de llegada el Pueblo de Vallecas.

La intención del grupo era buscar inspiración en la naturaleza, materializada en el vasto páramo manchego. Lo que en otros

artistas habría dado lugar a paisajes más o menos realistas, en manos de los artistas de la Escuela de Vallecas se transformaba en un espacio ancestral e inerte. Sus composiciones estaban pobladas por monumentales personajes en estado fósil, que evocaban las pinturas de Yves Tanguy, Pablo Picasso y Salvador Dalí; así mismo, estaban plasmadas desde un punto de vista que potenciaba el contraste entre el páramo y el cielo, como en las fotografías de las enormes estructuras de concreto concebidas por Haacke. Ese mismo grupo, en plena debacle de la guerra civil española, llegó a visualizar el conflicto desde una perspectiva telúrica y ancestral, expandiendo los límites del tiempo de modo similar a Picasso en su mural Guernica.¹⁷

Si bien la propuesta del artista germano se aleja directamente de la narratividad literaria de Smithson e indirectamente de las connotaciones surrealistas de la Escuela de Vallecas, los tres proyectos artísticos comparten la misma visión escalofriante de un tiempo post-histórico, expandido y congelado a partes iguales. Un tiempo que, en el caso de Haacke, transcurre en un mundo gobernado *ad infinitum* por la actividad económica, tal como lamentablemente cantó a los cuatro vientos Francis Fukuyama en "The End of History".¹⁸ Un mundo "sin arte ni filosofía", esto es, un mundo silenciado.

P

RAFAEL JACKSON-MARTÍN

Rafael Jackson-Martín es Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, donde también ha trabajado como profesor. Es autor del libro *Picasso y las poéticas surrealistas* (Alianza Forma), así como de varios libros colectivos, artículos y ponencias sobre arte, arquitectura y cultura visual. Se ha desenvuelto durante casi dos décadas en el ámbito editorial como editor y traductor de libros y artículos de arte, arquitectura y nuevos medios. En la actualidad es profesor de Teoría, Crítica e Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.

NOTAS

1. Imágenes de la exposición, además de las impresiones del artista y del curador, en un video incluido en "Hans Haacke. Castillos en el aire," Museo Nacional Reina Sofía, Madrid. <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2012/hans-haacke.html>
2. La documentación fotográfica de este proyecto se puede consultar en el website del Whitney Museum de Nueva York: <http://whitney.org/Collection/HansHaacke>
3. Paul Wood et al., *La modernidad a debate: arte a partir de los años cuarenta* (Madrid: Akal, 1999), 126-127.
4. Quien, sin embargo, había estado muy próximo a las ideas de la izquierda durante los años treinta. Una excelente antología en español de sus textos en Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Siruela, 2006), ed. de Félix Fanés.
5. "Oral history interview with Thomas M. Messer, 1994 Oct.-1995 Jan", Archives of American Art, Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-thomas-m-messer-11803>.
6. Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004), 325.
7. Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge: MIT Press, 2003), 211-212.
8. Véase el capítulo "Casas en serie" en Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998), 188-225.
9. "Madrid eleva el precio de los pisos protegidos para incentivar su construcción," *El País*, 5 de abril de 2008. http://elpais.com/diario/2008/04/05/madrid/1207394660_850215.html
10. Un estudio detallado sobre este proceso histórico en la capital española en Carlos Sambricio, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960* (Madrid: Akal, 2004).
11. Los datos de los precios incluidos en el texto provienen de la Sociedad de Tasación Española, S.A. <http://web.st-tasacion.es/html/menu6.php>. Estos precios no incluyen los intereses de la hipoteca.
12. José Miguel G. Cortés, *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano* (Madrid: Akal, 2010), espec. 81-135; Oscar Oliver-Didier, "Las biopolíticas del tercer espacio," *Cruce: Revista de Crítica Social y Cultural*. Diciembre 2011. <http://www.revistacruce.com/politica-sociedad/las-biopoliticas-del-tercer-espacio.html>.
13. Datos aparecidos en Pedro Cuesta Valiño y Pablo Gutiérrez Rodríguez, "El equipamiento comercial de los centros comerciales en España", *Distribución y consumo* (marzo-abril 2010), 112-113.
14. Sobre las connotaciones simbólicas del mall en el ámbito puertorriqueño, véase Lilliana Ramos Collado, "Coge pa'Plaza y siéntate en La Terraza: dos e-mails a Nelson Rivera," *Revista (in)Forma*, 4 (2010), 20-25.
15. Sobre la aparición del prototipo de hombre joven soltero y urbanita enfrentado al del hombre casado y con hijos que vive en urbanizaciones del suburbio en los EE.UU. de la Guerra Fría, véase Beatriz Preciado, "Pornotopia", en B. Colomina, A. Brennan y J. Kim (eds.), *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004), 219-253. Este texto es la base de su libro *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría* (Barcelona: Anagrama, 2010).
16. R. Smithson, "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey" (traducción del artículo aparecido en *Artforum* en 1967), en *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973* (Valencia: IVAM, 1993), 75.
17. Sobre los principios fundamentales de la Escuela de Vallecas, véase Jaime Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936* (Madrid: Istmo, 1981), espec. p. 284-. El mejor estudio sobre todas las problemáticas conceptuales y formales de Alberto en el contexto de la Escuela de Vallecas sigue siendo la tesis, incomprensiblemente inédita, de Adolfo Gómez Cedillo, *El escultor Alberto Sánchez* (Madrid: Universidad Autónoma, 1992).
18. F. Fukuyama, "The End of History," *The National Interest* (verano 1989), <http://www.wesjones.com/eoh.htm>.