

La caducidad de un gran relato

Marta Zátonyi

Nació en Budapest y se radicó en 1969 en Argentina. Es Licenciada en Filología, Neolatín y Finugor por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Eötvös Lóránd Tudományos Egyetem, Budapest. Realizó un Doctorado en Estética en la Universidad de La Sorbona, París. Profesora de Estética en diversas universidades del país, tanto en el nivel de grado como de posgrado. Ha sido invitada por diversas universidades de Iberoamérica para dictar cursos,

conferencias y seminarios. Docente-Investigadora con Categoría Nacional Científica I. Autora de diversos libros, entre los que se destacan: Una Estética del arte y de diseño de imagen y sonido; Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo 20; Arquitectura y Diseño: análisis y teoría; Gozar el arte, Gozar la Arquitectura. Asombros y Soledades, y Arte y Creación. Los caminos de la Estética.

Acaso...

Acaso fuera más apropiado hablar sobre la caducidad del gran relato. Tal vez sí, tal vez no. ¿Se puede concebir la historia sin su condición de relato? De un largo y recio relato, de una vasta epopeya, coordinada y direccionada por una portentosa autoridad.

La sentencia será vislumbrada dentro de muchos años, tal vez siglos. Sólo una cosa es segura: aquel gran relato que ha sido estructurado a partir de la modernidad está en crisis. Millones y millones lo siguen empleando por no haber advertido su sinsentido pues son formateados por ello y no pueden pensarse fuera del mismo. No obstante, otros ya saben que este o cualquier otro gran relato es un fenómeno paradigmático, producto de un tiempo y de una constelación cultural en vez de ser una realidad eterna y metafísica; está hecho por el hombre para el uso humano, y como tal, nace, perdura, caduca. Mientras tanto, desde sus entrañas o fuera de ellas, ya se engendrará una nueva

forma de narrarnos lo que pasó y explicarnos la relación del hombre con el universo, con el Otro y consigo mismo. El por qué y el para qué de la existencia.

Reducida frecuentemente a una bonita y didáctica tabla cronológica o a su humilde hermana que ha hecho la vida más fácil a millones de niños en este mundo en forma de cinta del tiempo. Pero con esta primorosa humildad se evita enfrentar a una realidad ya sabida por Aristóteles, insistida por Thomas Mann y Borges, confirmada por Prigogine (para mencionar algunos entre los más notorios): el tiempo es una concepción humana, según corresponde a la forma y manera de crear y crear el mundo del momento.

Una sapiencia para los pobres

La vulgarización del concepto del tiempo mediante tal tabla cronológica, una cierta sapiencia (para decir de alguna manera) para los pobres, encuadrada, ordenada y visualmente sistematizada, tiene la tramposa capacidad de adecuarse a los cambios tecnológicos. Si se quiere, aparece en soporte de papel en los manuales escolares y si conviene, en la pantalla de la PC, valiéndose de toda la maravilla digital. Pero siempre construyendo el tiempo a partir del convenido megarelato o sea, un infinito período anterior al inicio o previo a la historia, luego un larguísimo tiempo, la historia misma, el devenir humano, y finalmente la poshistoria, comenzando con el famoso fin de la historia y permaneciendo con extensión infinita. Con esta organización logra evitar la pérdida de la utopía: sólo cambiará la celestial por la terrenal, allí, adelante en los tiempos futuros, allí en el mundo utópico.

¿Podríamos pensarnos sin relatar el camino recorrido? Y en caso negativo, ¿seríamos capaces de formular otro tipo de



Boccioni: *Formas Únicas de Continuidad en el Espacio* (1913), obra emblemática de la utopía fascista sobre el hombre que avanza con una velocidad hasta entonces desconocida y por ello su cuerpo va a ir transformándose, engendrando así no sólo un alma superior sino también una realidad física óptima.

relato? En los inicios de los caminos centellea alguna fórmula mítica o épica..., allí está también el relato bíblico, alguna narración soteriológica, siempre con un fin predestinado de posible salvación. Con la "retirada de los dioses" a partir de los Tiempos Modernos, ¿hay otro relato posible fuera de la megaestructura desarrollada por Hegel y Marx? ¿Será verdad que lo germinal de lo desdennado y lo desfavorecido es la inexcusable simiente de algo nuevo, siempre superior, siempre mejor? Y si no existe una grandiosa meta, o la creencia en ella, ¿el ser humano podrá soportar su nimiedad, un destino sin destino? De una u otra manera, las culturas siempre encontraron una solución para evitar esta desesperanza y crear una crónica de los tiempos remotos, con conexión

con el presente, incluso con una coherente proyección hacia el futuro.



El personaje de la obra de Munch, *El grito* (1893), experimenta el horror por haber mirado hacia la nada, ya sin halo, ya sin símbolo, viendo sólo hacia lo real (lacaniano). De tal manera este ser, que ni siquiera tiene identificación de género, desgarrado de todo lo que es creado por y perteneciente al mundo de la cultura, experimenta el horror infalible de ubicarse en el borde de la nada, en el límite del lenguaje.

A pesar de que la organización temporal ya se vislumbraba desde el pensamiento religioso, instituyéndose la narración de un mundo creado, y en él los primeros seres humanos, el siglo XIX será el que la instala en nuestra cosmovisión, y de ella descienden, como retoños, las diversas historias particularizadas y dedicadas a un aspecto específico. Junto a la Estética, así nace, sobre las fronteras de los siglos XVIII y XIX, la Historia del Arte.

Esta disciplina se constituyó a partir de un esqueleto que es el tiempo del gran relato, operando con la herencia del pensa-

miento occidental, con la dialéctica. Con una dialéctica impecable, con una capacidad de ordenamiento confiado y paliativo. O sea, nació la *percha* y luego se *colgaban* los hechos encontrados y seleccionados.

Sin pretender ahora un análisis del concepto de la palabra *arte* a lo largo de los siglos y milenios y a lo ancho del mundo compuesto de civilizaciones diversas y con epicentros y periferias cambiantes, sólo se refiere a su inmensa complejidad, infinita pluralidad y asombrosa capacidad de alterarse sin cesar. Esta mutación no es propiedad exclusiva del *arte*, todas las palabras permutan su significado, sin embargo muy pocas como ella.

Cabe preguntar quién había elegido los objetos para *colgar* sobre tal *percha*, dónde se los buscaba, desde qué ideología se escogían, qué nivel de jerarquía se les otorgaban, desde qué sistema axiológico se clasificaban. Se da la estructura, evidentemente. Coherente con el paradigma, verificable desde los valores y saberes vigentes; su universo simbólico está en perfecta armonía con la realidad construida y profesada.

Si convenimos que el arte es tan infinito, anchuroso y profundo como la historia y la realidad humana, también debemos reconocer que la selección realmente justa y representativa de los fenómenos para la Historia del Arte es imposible y no puede superar la linealidad del relato tradicional.

Mediante enseñanzas de diferentes niveles y compromisos, a través de ediciones populares y de lujo, por discursos de las más vastas circunstancias, y sostenida por innumerables referencias, la Historia del Arte paradigmática y oficializada se convertía en una de las verdades inamovibles como constructo de la realidad. No hace falta indagar demasiado acerca de sus características: era y sigue siendo colonialista, epicentrista, blanca, y católica y machista. Y si aparece algo que no cabe en estas

particularidades es para justificar la hegemonía de su propia estructura, como es el caso de ciertas anémicas menciones del arte africano u oceánico para justificar determinados efectos en la escultura europea de comienzo del siglo XX, o la influencia islámica por la evidencia innegable de un panorama artístico del mundo hispánico.

Periférico y excluido de lo normalizado, estos casos u otros pueden ser incorporados por y para satisfacer una sed generalizada por el exotismo, actuando, a su vez, como *gancho*, para la venta. No obstante, lo poco que será incorporado desde este mar infinito, es prácticamente apenas más que la nada.

También quedan las expresiones de los relegados y de los vencidos, el universo artístico subalterno, muchas veces denigrado a la categoría del folclore, con la banal interpretación del "arte del pueblo", como si no existiera el flujo y el reflujo entre el mundo gobernante y del gobernado, en cuyo movimiento incessante se da precisamente la constante renovación del propio arte. Y en este panorama de lo "popular" se hunden las raíces de todo aquello que ahora pertenece al fenómeno del diseño.

Eso sucede tal vez por este *humilde* origen, tal vez por su ineludible realidad de ser reproducida (antes, durante siglos o milenios, por la actividad artesanal manufacturera y ahora industrial), siempre a partir de un concepto *a priori* para satisfacer una necesidad empírica y, a la vez, simbólica. En el comienzo del siglo XX, principalmente desde la propia esencia de la Bauhaus, se engendra el diseño como fenómeno artístico-industrial, y a pesar de que ya cumplirá un siglo, todavía padece de una burda discusión sobre su categoría estética. La tradicional consideración del arte rechaza, al mismo tiempo, lo que se vale de la evolución tecnológica o tecno-científica. Reconoce el arte como constructo de realidad si es pintura por ejemplo, pero lo rechaza si es

producto de lo digital. Acepta lo documental o la documentalización en el cine ficcional, pero no al revés: no le otorga la condición estética al cine documental propiamente dicho.

Expresiones que se acomodan ciertamente a lo decretado como "arte verdadero" reciben lugar, por lo menos una mención, en el imaginario Gran Libro del Arte, pero otros, que no gozan de esta particularidad, serán descartados. Así pues, hay géneros olvidados o considerados como arte de segunda o tercera categoría: teatro de títeres o de sombra, tatuaje, tallado de guijarros, entre tantos, infinitamente muchos otros.



Tapa de alcantarilla en Tokio, en la cual se une la tradicional forma de expresión del arte japonesa con el moderno diseño como respuesta a las necesidades de la ciudad moderna.

Finalmente, si la palabra *arte*, como cualquier palabra, es un fenómeno socio-histórico, y su significado cambia sin cesar, también tiene las mismas propiedades la expresión "género artístico". O sea, no se refieren a compartimentos metafísicos más allá del quehacer humano, sino son avenencias y pactos témporo-espaciales. Y así como en determinadas condiciones y actividades surge la necesidad de su creación, se convierten en la indiscutible realidad, también en un tiempo puede caducar su validez. Pero

como estos procesos son más morosos que la vida humana, generaciones enteras y sucesivas nacen con la idea de tal realidad, desconociendo que no es otra cosa que el convenio necesario e ineludible para poder vivir y convivir

Cambiar hechos, ideas, valores, conocimientos y formas de simbolizarlos significa realmente una actividad revolucionaria. Siguiendo esta idea, se puede confirmar que una renovación en la biología o en cualquier otra ciencia, una frase de Shakespeare o una manera de representar el tiempo y el espacio de Cézanne, entre infinitos ejemplos, son los que producen los cambios realmente revolucionarios. Se puede preguntar: ¿en la historia, en la vida social también es esa la vía de producir profundos cambios cualitativos o allá sí, la lucha revolucionaria, tradicionalmente considerada como tal, es la que produce la renovación?

Avanzar hacia la felicidad

Una sociedad no produce lo que no tiene históricamente en su espina dorsal, en su entretejido, en su ADN. ¿Será el estilo entendido según Deleuze? A pesar de que los hombres, de todas las épocas y de todos los lugares, producen características singulares, también señalan rasgos coincidentes. La idea de Deleuze sobre repetición y diferencia aquí se comprueba, como en pocos aspectos, en la búsqueda de la felicidad, concebir su significado y en la variabilidad de realizarla. Comparemos estos dos afiches contemporáneos, ambos de la década de los años 50.

Este mismo cartel (Figura 1) podría ser de otro lugar, de otros años. No sólo informa sobre un hecho –la abundante y triunfal cosecha– al receptor, sino que se dirige hacia él para convencerlo. ¿De qué? Y..., de la felicidad de tenerla, ser dueño de un proyecto y poder alcanzarla, mar-



Figura 1. Afiche soviético de los años 50, sobre la heroica cosecha del trigo.



Figura 2. El proyecto ganador aunque nunca concluido, de Boris Iofan, de los años 30, en el concurso para la construcción del Palacio de los Soviets, Moscú.

char hacia el triunfo del trabajo. Todas estas palabras suenan vacías al ser escuchadas fuera del paradigma, o sea, fuera de los valores, saberes y símbolos constituyentes del mismo. Es una promesa grandiosa, es sentirse sumamente importante, incluso ser salvador del pueblo que, gracias a estas prodigiosas cosechas, se alimenta. ¿Cómo no sentirse el hombre común alguien fuera de lo común al concluir semejante proeza? Es verdad que el futuro sobrenatural le fue arrebatado, pero logró ser holgadamente recompensado por la vida, la felicidad, la alegría, el bienestar de los pueblos del presente y del futuro. Una sencilla campesina puede reconocerse en esta tarea metafísica y en su

afortunado cumplimiento. Lo mismo podemos ver en cualquier afichismo concebido bajo los regímenes dictatoriales que precisamente tienen esta tendencia de promesas: la grandeza del futuro accesible para todos quienes aceptan esta guía, y si en su vida no se logra, sus descendientes van a gozar de aquella felicidad prometida.

Este edificio (Figura 2), al ser construido, hubiera sido el edificio más alto de aquel mundo y coronado con la gigantesca estatua de Vladimir I. Lenin, como guía terrenal, hasta cósmica, del pueblo soviético, incluso de todos los pueblos: oteando el ilimitado futuro y, como el emperador Augusto, señalando hacia más arriba, hacia un estado –si es posible– superior. Su ubicación planeada en la Plaza Roja, en el mismísimo corazón del comunismo, hacía evidente su propia mística: para construirla, tenían que demoler la antigua catedral del Cristo Salvador. Y Salvador por Salvador, todo sigue bien. ¿Hubieran conocido y utilizado estos pisos, estas oficinas, las campesinas cosechadoras? Seguro que no. ¿Hubieran sido afligidas por ello? Tampoco. La embriaguez por el triunfo socialista soslayó esta posibilidad. O por lo menos hizo que esta sublime confianza perdurara algunos años más.

La ideología de un concurso habla a través de la propuesta ganadora pero también de las que quedaron fuera del certamen. Como es el caso del excelente arquitecto ruso Guinzburg y de Le Corbusier, reproducidos abajo respectivamente.

Al comparar estos dos proyectos con el ganador, se entiende el porqué de tal veredicto. Si bien Guinzburg (Figura 3) operó con cierta grandeza geométrica, sin llegar a ser metafísica, la propuesta de Le Corbusier (Figura 4) evita directamente la más mínima huella de la megalomanía, apelando con toda la evidencia a un nuevo lenguaje estetizando los avances tecnológicos.

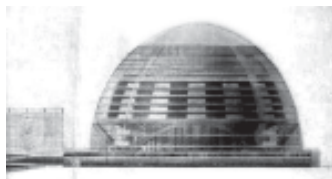


Figura 3. La propuesta de Guinzburg para el proyecto del Palacio de los Soviets.



Figura 4. Le Corbusier: proyecto para el concurso del Palacio de los Soviets.

¿Cómo es el afichismo en aquellas décadas en el mundo capitalista de posguerra, mientras la regordeta cosechadora se alborozaba por ser artífice de un futuro prodigioso? El surgimiento y las décadas del apogeo del consumismo no se abastecieron de semejante júbilo metafísico. Ofreció cosas pequeñas para vidas pequeñas, de alegrías y satisfacciones pequeñas. Pero si era accesible para muchos en los epicentros, permanecía totalmente inaccesible para millones en las periferias. Si ahora preguntamos cómo está el mundo de hoy y por qué está como está –lleno de desesperanza, de agresión, de brutalidad y de sed de venganza– tenemos que remontarnos a la realidad de aquellos millones que quedaron fuera del regocijo bullicioso de estas infinitas y pequeñas alegrías. Por otro lado, millones, desilusionados de las grandes promesas y de las perspectivas metafísicas, intentan refugiarse en las fruiciones totalmente insignificantes. Miseria, invasiones, destrucciones, desilusión, desesperanza, exclusión..., el siglo XXI no cae

inocentemente sobre nuestros horizontes, es lo que durante largo tiempo hemos podido engendrar.

“Vivere il confort in piena armonia” reza la consigna de la página home del sitio web de la empresa PermafleX. Hace ya más de medio siglo que ofrece lo mismo –aunque por otros medios– a sus futuros usuarios (Figura 5). No promete eterno combate con final victorioso, tampoco superioridad ideológica, tampoco la salvación extratemporal. Sólo un diminuto bienestar sobre un mullido colchón. No está mal; cualquier caballero puede tener las ganas de usufructuarlo, incluso en la compañía de la voluptuosa dama. Este afán es sumamente respetable, bajo cualquier sistema político.



Figura 5. Cartel publicitario del colchón PermafleX, de los años 60, con la estética universalizada por *La dolce vita* de Federico Fellini.

Se insinúan Coca-Cola (Figura 6), turrón (Figura 7), lavarropas, medias, autos, y otros miles de pequeños objetos o actividades que si no resuelven la vida, por lo menos en un momento producen una pequeña satis-

facción o incluso, regocijo. Tampoco está mal. ¿A quién no le gusta estas ínfimas o no tan ínfimas delicias? ¿Quién no busca estas satisfacciones? El problema surge cuando la promesa pasa por sustituir el valor de la vida por ellas, prometer la ventura y la dicha mediante su consumo. Su discurso gira alrededor del *glamour*. También se puede entender su seducción y, frente al rigor y a la abnegación de los años de la Segunda Guerra y los tiempos posteriores, anhelarlo es totalmente avalable.



Figura 6. Wesselmann: publicidad de Coca-Cola (1963).



Figura 7. Publicidad del turrón Antiu-Xixona, en los años 50, España.

Pero rápidamente aprendemos que ni el colchón Permaflex, ni el turrón de Xixona, ni la Coca-Cola confieren grandeza al hombre. La nimiedad podrá engalanarse de *glamour* y, en otras circunstancias, de trascendencia; mas en su esencia seguirá siendo nimiedad. Cuando se presenta la vida como fruslería, se comprenderá con dolor que ninguna de las versiones es mejor o peor que la otra y que tampoco es peor precipitarse del cielo prometido de un futuro magnífico que darse cuenta de la insignificancia de los objetivos propuestos y perseguidos a través de una vida. La religión durante siglos o milenios defendía al hombre de esta tremenda desilusión; sin ella la vida será completamente intrascendente, se impone la orfandad universal, la desnudez del sentido y el desamparo frente a la nada.

Después de un breve período de intentos de vivir así, renunciando a los valores sobrenaturales, hace unos años, tal vez décadas, el hombre, otra vez, comienza a buscar su refugio en la absurda e implacable grandeza sobrenatural o en la seductora insignificancia del *glamour*.

Tal vez nunca desistió de ellos, sólo intentó caminos diferentes.

Pero ¿dónde y qué sociedad se refugiara en la seducción del *glamour* y cuál en la de la metafísica?

La persistencia del pasado

La dicotomía entre la gran promesa metafísica y la oferta del elixir cotidiano, proporcionado por las ínfimas cosas o, diciendo de otra manera, entre lo pequeño y lo placentero por un lado, y lo monumental y lo abnegado con vistas al futuro por el otro, se retoma con cada crisis. Eso sucede en una u otra región del mundo, pero siempre surgirá y resurgirá. Cómo es este resurgimiento depende de un atributo muy propio, de una construcción históri-

ca, llamémosla del ADN de la población que define, que pide, que demanda. Esta esencia no se hace en breve tiempo; es muy largo el camino para configurarlo. El artista exitoso y reconocido —en los ejemplos que traemos más abajo se tratará de arquitectura— no es aquel que impone a los demandantes y futuros usuarios algo caprichoso, algo imaginado y deseado por él mismo, sino quien entiende e interpreta este ADN, este tejido casi secreto, interior, pero cuya existencia hoy ya es conocida.

Tomemos el ejemplo del Estudio del Arquitecto Norman Foster y Partners, con su centro en Londres, caracterizado por la capacidad de captar esta propiedad de cada lugar, de cada situación y de cada tiempo. Su descomunal éxito internacional precisamente radica también en esta capacidad. Este concepto se verifica con facilidad en su inmenso corpus.

Un diamante siberiano

En 2007, Foster proyecta una torre de denso y soberbio lujo para la ciudad siberiana Khanty Mansiysk, centro de deporte y turismo de invierno. El programa central de las actividades que se desarrollarán en la nueva obra es múltiple: cultural, deportivo y de ocio, en general. Se insertará en el paisaje de una manera novedosa y diferente, interrumpiendo pero exaltando, a su vez, la extraña belleza del contexto natural. La torre vertical, de 280 m de altura, se apoyará sobre dos edificios horizontales, de tipo podio. El conjunto se erguirá sobre una colina boscosa, reflejando y reflejando la luz natural. De tal manera su estructura recogerá la luz solar permitiendo con ello abastecer el mismo edificio con la energía necesaria. Emitirá su luz hacia la lejanía, para atraer a los visitantes que buscan una nueva forma de turismo. Tanto su interior como su vista

del exterior sugerirán la forma de la piedra preciosa que hace rica la región: el diamante (Figuras 8 y 9).

Siberia, por siglos y siglos, en el mundo entero, fue concebida como la tierra del misterio y de lo inaccesible, pero también el cuarto trasero temible y oscuro de un imperio o por lo menos de un país que presumía serlo. Las imágenes del proyecto de Foster nos llevan a este misterioso mundo, durante largo tiempo sinónimo del dolor y del sufrimiento pero actualmente con un proyecto de riqueza y de triunfalismo imperial.



Figura 8. Norman Foster y Partners: torre sostenible y ecológica, en Khanty Mansiysk, Siberia, exterior.



Figura 9. Norman Foster y Partners: torre sostenible y ecológica, en Khanty Mansiysk, Siberia, interior.

Y como quien quisiera ilustrar y ahondar la teoría deleuziana sobre la repetición y diferencia, Foster aclara en una entrevista otorgada a *El País*:

Nunca hemos repetido; hay una continuidad, no una copia. Y cada vez a escala más grande. En nuestra arquitectura no hay nada preconcebido. No hay condiciones generales. Todo se diseña en función del dónde, cuándo y para quién. El espíritu del sitio está siempre presente. Cada una de nuestras obras no podría estar en otro sitio.¹

La pirámide, ¿un anhelo por la eternidad?

El proyecto de Foster fue el ganador en el concurso para el Palacio de la Paz y la Reconciliación, en Astana, la nueva capital de Kazajstan, país centroasiático con una muy pequeña porción en el continente europeo, perteneciente a la URSS hasta 1991, año en que se convirtió en país independiente. Aprovechando su inmensa riqueza en petróleo y en minerales, en general, puede permitirse un ritmo de construcción ostentosa. Su máxima expresión es Astana, entre cuyos fastuosos edificios se destaca el Palacio de la Paz y la Reconciliación (Figuras 10 y 11) con el propósito de albergar el congreso de las muy diversas religiones de este país: desde el chamanismo tribal hasta los mono o politeísmos más modernos. La obra se realizó en sólo dos años (2004-2006) y haciendo honor a la fantasía de Boullée, se levanta, en forma de pirámide, en aquel paisaje de las estepas. Es de vidrio, de 62 m de altura, con una base de 62x62 m, disponiendo así de 25.000 m² de superficie útil.

El significado metafórico de la obra es múltiple pero se destacan dos principales mensajes. Primero, la obra aspira a ser el espacio simbólico de la reconciliación religiosa de un país donde las etnias se dividen y se juntan según múltiples formas de relacionarse con el mundo sobrenatural. El segundo es funcionar como símbolo del Estado

¹ Diario *El País*, 23 de diciembre de 2007.



Figura 10. Norman Foster y Partners: Palacio de la Paz y la Reconciliación, con Sala de Congresos y Cultura, Astana, Kazajstan.

cuya tarea reside en establecer la armonía entre el universo y el destino del hombre. En sus espacios interiores, con fuerte reminiscencia de la película *La guerra de las galaxias*, impera una belleza clónica que provoca la pregunta: ¿se puede lograr la armonía entre iguales o sólo la diferencia permite la armonización? Obviamente, la estética de la película no es independiente de su ética, de su ideología.



Figura 11. Norman Foster y Partners: Palacio de la Paz y la Reconciliación, la Sala de los Congresos y Cultura, Astana, Kazajstan.

A lo largo de la historia, las dictaduras malograron este propósito precisamente porque no sabían o no querían saber que sólo lo diferente permite la convivencia. No obstante, este centro de la cultura kazajstana, con su sala de ópera de 1.500 butacas, con un centro universitario de la civilización regional y un centro nacional para Kazajstan, plantea este tipo de unidad, con la aspiración de ordenar el caos según la feroz actitud de la repetición, eliminando así todo lo que es diferente a pesar del discurso favorable al mismo.

Ciencia en la arena ardiente

Así como los ejemplos anteriores todavía son muy poco conocidos, ya nos llegaron muchas noticias sobre el despilfarro exuberante de los hoteles, torres, palacios de cierta parte opulenta del mundo árabe, debido a la coyuntura del mercado mundial del petróleo. Cabe mencionar países como Arabia Saudita, Oman, Qatar y los Emiratos Unidos Árabes, con el protagonismo de Dubai y Abu Dhabi. Su concentración financiera es descomunal, y su exhibicionismo, por medio de obras arquitectónicas, es coherente con ello. Pero lo que buscan no es expresar, como en Siberia, un legendario e infinito misterio. Tampoco, siguiendo a Kazajstan, la homogenización de lo diferente y el ordenamiento del universo. Su propósito es acentuar y aumentar el *glamour* terrenal, el placer de la fugacidad. Y Foster otra vez vigente: interpretando el ADN de este lugar, de esta historia y de esta población.

Como una pequeña ciudad renacentista –nutrida por la utopía del placer terrenal total– el proyecto (2007) de la localidad amurallada de Masdar, en Abu Dhabi, pertenece a Foster y Partners, y su particularidad es que será el primer ámbito urbano totalmente libre de carbono

residual y otros desechos tóxicos (Figuras 12 y 13). Su consigna es “cero carbono, cero residuo”. Con ciertas reminiscencias del mundo mesopotámico, aunque con interpretación ya libre, predominará lo ortogonal en la organización territorial.



Figura 12. Foster y Partners: proyecto para Masdar en Abu Dhabi, ciudad amurallada con objetivos ecológicos y científicos. Comienza su construcción en 2009.



Figura 13. Elegancia, refinamiento, glamour. Proyecto de Foster y Partners para Masdar en Abu Dhabi.

En su espacio encontrarán lugar universidades; laboratorios investigativos; la empresa Future Energy Company; una zona especial dedicada a economía, y un Centro de la Innovación. A pesar de sus temáticas y su seriedad que hasta nuestros tiempos le fueron adjudicadas, todo eso disponía de un espacio caracteriza-

do por el mismo glamour que está marcando la historia de la arquitectura de esta región, como las ciudades islámicas fueron signadas por lo mismo. El juego de una enorme y bella unidad de sombras infinitamente diversas cubrirá permanentemente este lugar.

Una pregunta: ¿y quiénes no caben bajo la sombra del placer? Y..., como siempre. Los excluidos: quedan afuera, para trabajar en las arenas ardientes. O sea, la misma historia de siglos y siglos.

¿Quién lo contará y cómo?

En una enorme librería, de varios pisos, en Chendú, capital de la provincia china de Sechuán, me compré una historia del arte chino, de una realmente bella y muy cuidada edición, con una traducción inglesa gentilmente incluida en el apéndice del último tomo. Los títulos principales eran: “Prehistoria”; “Antigüedad”; “Edad Media Alta y Baja”; “Renacimiento”; “Manierismo”, “Barroco”..., etcétera. Insisto, se trataba del arte chino. Pero parecía que el esqueleto del relato, *la percha*, era la megaestructura comentada en el inicio del artículo. ¡Vaya a saber a partir de qué lógica el arte chino –supongamos por caso– medieval era medieval! O renacentista lo renacentista. ¿Por orden cronológico? ¿Por siglos y años? ¿Por influencia del epicentro sobre la periferia? Este concepto para ordenar podría suceder y tener cierto fundamento (aunque no así, justificación) a partir de los siglos del expansionismo europeo. Pero el arte oriental es el que llega primero a Europa, exactamente, por las masas llamadas bárbaras. Europa sabrá incorporarlo, durante siglos y siglos, adecuarlo, asimilarlo. Apropiarse de ello. Y luego, siglos después, hacer el gran relato.

No tenemos que ir hasta China. La Historia del Arte de América Latina, anterior

al descubrimiento, también se adecua a tal estructura. Todavía organiza sus experiencias según el discurso oficial del único relato, aunque éste sea envejecido, agotado, vencido.

Pues este relato sigue estando en vigencia. Cuando China deje de contar su arte según la estructura del antiguo amo, tal vez podrá contar la historia de otra manera. También sobre su arte. América también. O desde otros lugares tal vez surgirán otras posibilidades para extraer, crear y ver las nuevas relaciones.

¿Y quién contará sobre ellos? ¿Cuándo surgirá un nuevo relato y quiénes quedarán fuera de ello? ¿Cómo será –si habrá– la nueva historia? Y dentro de ella y a partir de ella, ¿qué será el arte? ¿Quién lo definirá, quién seleccionará, quién y cómo lo estructurará? O sea, más o menos las mismas preguntas que en el inicio de este artículo. Sólo que después del recorrido de algunos ejemplos podemos preguntar: ¿serán los nuevos académicos que surgirán entre los habitantes de Abu Dhabi? ■