



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**MODERNIDAD Y ARQUITECTURA
DECONSTRUCTIVISTA.
UNA HISTORIOGRAFÍA POLÍTICA.**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

PRESENTA

CHRISTIAN URIEL CASILDO RENDÓN

TUTOR

DR. GUILLERMO BOILS MORALES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE MMXVI



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Si se hiciera una bitácora de todos los momentos que, en la vida de una persona que realiza una investigación, atraviesan esa actividad en específico, fácilmente se podría inferir que este proceso no es meramente académico o profesional. Incluso se podría afirmar que no es un proceso de esta índole, que lo académico sólo formaliza y objetiva la tarea investigativa, la cual no tendría ni sujetos ni lugares que le son propios, y sería un evento que sucede en los espacios de su aparente ausencia. Probablemente un ejercicio como éste nos permitiría aprender más sobre la naturaleza del conocimiento que generamos, los procesos con que se construye o su finalidad, sería también una buena táctica de vigilancia epistemológica o el inicio de múltiples reflexiones de importancia para las ciencias sociales y humanidades en torno a él... pero sobre todo una forma de explorarnos a nosotros mismos y de acercarnos a los demás.

No terminaría de enumerar todos los momentos que se atravesaron en mi vida para determinar no sólo el rumbo sino la existencia de esta investigación -esos probablemente serán articulados como anécdotas- pero tal vez pueda reconocer a los protagonistas de los más importantes.

A mis padres, cuya febrilidad y esfuerzos han sido la fuente inagotable de mi inspiración.

A mis hermanos, Aimée y Daniel, cuya complicidad y presencia iluminan mi vida.

Al aprecio, el apoyo y la confianza de Magali Rojo y Gerardo Rendón, presentes y posibilitadores de gran parte de mi vida universitaria.

A mis amigos, a quienes he hecho parte de mi familia, Orlando Flores, Miguel Contreras, Rafael González, Antonio Miranda, Francisco Ledesma, Alberto Cedeño, Bruno Mendiola, Aline Ortiz. Michelle Frías. A quienes conocí hace casi una década, siendo la construcción del conocimiento la causa que comenzó a hermanarnos, así como una tarea que no hemos abandonado y jamás abandonaremos. Personas que estuvieron

presentes de principio a fin emocional, afectiva e intelectualmente en este proceso, así como en muchos otros que constituyen para nosotros un presente compartido y un futuro común.

También al apoyo, la compañía, el interés en mi investigación y la motivación en este proceso y otros muchos de amigos invaluablees como Gabriela Olmos, Odette Reyes, Gerardo Torres, Sofía Barrera, Jorge Dupinet, Daniel Salinas, Jorge Kuri, Eduardo S., Ernesto Fierro, Alberto Abundiz, Eduardo Ruiz, Erandi Avendaño, Yolanda Ángeles, Adriana Guzmán, Luis A., Álvaro Mendiola, Sergio Coronel, Ricardo Acosta, David Silva, Yara Navarrete, Víctor Rueda, Chabs Segura, Eréndira Hernández, Cecilia Pérez, Pablo Barrera, Xochitl M., Pedro Iniesta, Julián Hernández, Edgar E, Gerardo Ávalos, Cynthia Méndez, Rubén Hernández, .

A la Dra. Sofía Reding, con quien siempre estaré profundamente agradecido por las incalculables aportaciones que ha hecho y sigue haciendo a mi persona. Sin su apoyo, su guía y su ejemplo -siempre con la brillantez que la caracteriza-, nada de esto sería posible.

Al Dr. Guillermo Boils, el mejor tutor que pude haber tenido para acompañarme en esta empresa, cuya inteligencia, lucidez, diálogo, confianza y calidad humana no sólo fueron los pilares que posibilitaron e impulsaron la realización de esta investigación, sino también una fuente inextinguible de aprendizaje.

A mis sinodales, el Dr. Gerardo Estrada de quien aprendí muchísimo a lo largo de dos años de seminario, a la Dra. Johanna Lozoya, al Dr. Fernando Ayala y la Dra. Rosa María Lince. Cuyas observaciones, comentarios y críticas, siempre inteligentes, enriquecieron mi trabajo y motivaron los esfuerzos que de él se desprenden.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, por apostar por mi tema de investigación y darme la oportunidad de desarrollarlo en su seno; por las magníficas experiencias que,

independientemente de lo académico, me brindó; y por las espléndidas personas que me permitió conocer, entre académicos, trabajadores y compañeros.

Gracias a todos. Espero que sus esfuerzos se vean bien recompensados por los míos.

1	INTRODUCCIÓN.	
12	CAPÍTULO I. CONSIDERACIONES PARA UNA HISTORIOGRAFÍA [SOCIAL] DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA.	
	1.1 Deconstruyendo “Arquitectura deconstructivista”	16
	1.2 Entre las ciencias sociales y la historia del arte: la historiografía de la arquitectura en la encrucijada.	25
	1.2.1 La arquitectura vista por las ciencias sociales.	26
	1.2.2 La historiografía de la arquitectura como objeto de estudio sociológico.	31
	1.2.3 Historia del arte. Aportaciones de una disciplina dinámica.	32
	1.3 La modernidad como experiencia.	40
46	CAPÍTULO II. LA ARQUITECTURA DESPUÉS DE LOS MODERNISMOS.	
	2.1 El agotamiento de los modernismos arquitectónicos.	46
	2.2 Posmodernismos.	70
85	CAPÍTULO III. LA GENERACIÓN DECONSTRUCTIVISTA.	
	3.1 Crítica de la sociedad de masas y arquitectura.	86
	3.2 Deconstructivismos.	111
129	CAPÍTULO IV. ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA I. DE ACADÉMICOS A <i>ARCHISTARS</i>, DE LA CIUDAD A LA CIUDAD™, DE LA ALTERIDAD A LA IDENTIDAD. LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA HIPERREALIZACIÓN.	
171	CAPÍTULO V. ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA II. DE LA BOUTIQUE A LA GUERRA, DE LA CÁRCEL A LA MEMORIA. LA ARQUITECTURA COMO LABORATORIO DE LA POLÍTICA CONTEMPORÁNEA.	
208	A MODO DE CONCLUSIÓN, CUESTIONES DE ESPACIO.	
218	BIBLIOGRAFÍA.	

INTRODUCCIÓN

En Nablus, las IDF [Fuerzas de Defensa de Israel] empezaron a entender la guerra urbana como un problema de espacio [...] Al entrenar numerosos oficiales de alto rango, estábamos llenando el sistema con mentes poco acomodaticias que hacen preguntas. Algunos de los oficiales superiores, por ejemplo, no tenían reparos a la hora de hablar de Deleuze o Tschumi [Bernard Tschumi, el arquitecto deconstructivista]". Cuando le pregunté "¿Por qué Tschumi?" (En los anales de la historia de la arquitectura, Tschumi ocupa un lugar preferente como arquitecto 'radical' de izquierdas), contestó: "La idea de disyunción que aparece en el libro de Tschumi *Arquitectura y disyunción*¹ comenzó a interesarnos. Tschumi tenía otro enfoque de la epistemología: quería romper con el conocimiento uniperspectivista y el pensamiento centralizado. Veía el mundo a través de una variedad de prácticas sociales diversas, desde un punto de vista en continuo movimiento". Entonces le pregunté por qué, en tal caso, no leía mejor a Derrida y la teoría de la deconstrucción. Respondió: "Derrida puede resultar demasiado opaco para nuestra gente. Tenemos más en común con los arquitectos, combinamos teoría y práctica. Podemos leer, pero sobre todo nos dedicamos a construir y destruir, y, a veces, a matar."²

El hecho de leer el título de este trabajo puede convocar algunas dudas y mover algunos escepticismos ¿Qué relación existe entre la modernidad y la arquitectura? ¿Por qué una historia y no una historiografía? ¿Por qué el riel de este relato será tendido sobre lo político? Ante ello, lo preciso es comenzar por plantear el objetivo de la presente empresa analítica. Ésta se propone analizar a la arquitectura denominada por algunos *deconstructivista* para dar cuenta de ella misma, de su transitar por esa institución moderna

¹ Bernard Tschumi, *Architecture and disjunction*, Cambridge, MIT Press, 1997. [Shimon] Naveh ha terminado la traducción al hebreo de algunos capítulos del libro de Tschumi. [Nota proveniente del original].

² Eyal Weizman, *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerrilla urbana*, Madrid, Errata naturae, 2012, pp.54-55.

llamada arquitectura y de la forma en que como experiencia de la modernidad y como parte de ella se imbrica en y comparte sus procesos constitutivos, de funcionamiento y de transformación constante, así como de las orientaciones diferenciadas de los proyectos que la componen. Hablar en estos términos, implica que se rastreará el decurso de conformación constante de una totalidad histórica, es decir la forma en que un contexto cultural, una realidad sociohistórica se está configurando constantemente.

La constitución de lo social es un acto eminentemente político y por lo tanto, la constitución de la realidad como espacio habitable humano es política. Independientemente de los medios que se utilicen para ello, independientemente de que los hombres lo ignoren o no, todo ayuda a conformar y determinar la composición siempre cambiante de la realidad.

Dar cuenta de ese decurso no es tratar con elementos separados sino con relaciones transversales, hablar de uno es hablar de los demás. Tan sólo pensemos en el episodio que abre esta introducción, el cual pertenece a una entrevista entre Eyal Weizman, autor de *Detrás de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana*, y Shimon Naveh, general de brigada codirector del Instituto de Investigación en Teoría Operacional (OTRI), éste es un de los muchos centros de investigación y centros de estudios que las IDF han fundado "exigiendo de ellos una reconceptualización de las respuestas estratégicas, tácticas y organizativas vinculadas al trabajo de vigilancia brutal desarrollado en los territorios ocupados, más conocido como 'guerra sucia' o 'de baja intensidad'"³ o en palabras de Naveh "intentamos enseñar y entrenar a nuestros soldados para que aprendan a pensar. Hemos fundado una escuela y desarrollado un plan de estudios que entrena y forma 'arquitectos operacionales'"⁴. La obra de Weizman analiza un fenómeno que sucede al interior del ejército israelí y que está reconfigurando la racionalidad moderna de la guerra:

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

Desde el fin de la Guerra Fría, se ha creado un vasto “campo intelectual” de carácter internacional que conforma “un mundo en la sombra de institutos militares de investigación urbana y centros estratégicos” con el fin de repensar las operaciones militares en territorio urbano. La red creciente de estos “mundos en la sombra” incluye escuelas, institutos de investigación urbana y centros de entrenamiento, así como mecanismos para el intercambio de conocimiento entre militares: congresos, talleres y ejercicios colectivos de entrenamiento. En su intento por comprender la vida urbana, los soldados realizan cursos intensivos para dominar disciplinas como la infraestructura urbana, el análisis de sistemas complejos, la estabilidad estructural o las técnicas de construcción, y estudian una gran variedad de teorías y metodologías desarrolladas en universidades civiles contemporáneas [...] La bibliografía de algunas de las actuales instituciones militares incluye obras vinculadas con los hechos de Mayo del 68 (en particular, los escritos de aquellos teóricos que reformularon la noción de espacio: Gilles Deleuze, Félix Guattari o Guy Debord); así como propuestas críticas más recientes sobre urbanismo y arquitectura, apoyadas en teorías poscoloniales y posestructuralistas, que proliferaron desde la década de los 90.⁵

Este fenómeno, primeramente, moviliza la reflexión sobre los alcances de la arquitectura contemporánea más allá de su campo profesional (nada más político que la guerra) y sobre la teoría social y filosófica más allá de su carácter restringido a la academia y aparentemente inoperante en espacios que se interpretan como lugares pragmáticos, rígidos y poco reflexivos, tales como el de la conflagración bélica. Siendo ésta no cualquier conflicto, sino uno que ha definido y sigue definiendo la política internacional y una serie de nichos mercantiles globales interconectados desde hace medio siglo, entre otras cosas.

Tan sólo este ejemplo nos muestra la presencia directa, activa e incluso determinante de la arquitectura en varios planos: al apropiarse del conocimiento

⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

generado en el plano de las ciencias sociales y las humanidades, y redefinir su corpus institucional con él; al aplicarlo en la flamboyante arquitectura contemporánea hegemónica y los usos económicos, políticos y sociales que se desprenden de dicho rubro; al usar –simultáneamente- la teoría como una herramienta mercadotécnica para la valorización de sus productos; al replantearse continuamente la finalidad de un mismo contenido (el conocimiento) conforme cambia de territorios; al introducir a la guerra no sólo las construcciones epistemológicas sino también la parafernalia de objetos de acción e investigación de las dimensiones académicas y profesionales tanto de la arquitectura como de las ciencias sociales y las humanidades (espacio público, poder, objeto arquitectónico, codificación, etcétera).

Este episodio deja ver levemente cómo se delinea la politicidad de la arquitectura en la época contemporánea. Hablando en términos aterrizados, instituciones como el conocimiento y la educación, el mercado, los Estados y sus relaciones, el espacio público o la guerra -por mencionar los ejemplos antes enunciados- han sido dispositivos característicos de la modernidad, dimensiones ineludibles en el debate en torno a dicha categoría. El papel de la arquitectura en la configuración de estos dispositivos, de estas instituciones, hace inapelable la iniciativa de estudiar a la modernidad a la luz también de otra de sus instituciones: la arquitectura, sobre todo en el momento de la historia de la misma a la que asistimos. El objetivo principal de esta investigación es éste precisamente.

De esta manera, el oficio de historiar la arquitectura ya no puede limitarse a crear una historia del estilo, como anteriormente no sólo la historia de la arquitectura sino la misma historia del arte se entendió. Es así como por ejemplo, Hans Belting, saltó de la auto-referencialidad con que el campo artístico era abordado por la historiografía del arte, a una historiografía de la imagen que viera las implicaciones profundas de la misma situada en un contexto.⁶ Para estudiar a la arquitectura en su dimensión sociohistórica no

⁶ Véase Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*, Universidad Iberoamericana, México, 2011, p. 15.

es necesaria únicamente una historiografía de la imagen, sino tratarla precisamente como un fenómeno sociohistórico que no puede enclaustrarse en la arquitectura misma, sino como hemos visto con el caso de las IDF, escapan, invaden otros campos, generan efectos impensados e impensables. Eso es lo que esta investigación quiere abordar, a la arquitectura en aquello que a los ojos de las posiciones convencionales en arquitectura, historia del arte, sociología, antropología, etcétera parece estar más allá de la arquitectura, y que sin embargo aquí se sostendrá que le es endémico, que le es obvio, que le es propio.

Es ésta una empresa emocionante, y quien la emprende no puede lanzarse precipitadamente a ella, dado que es posible que se pierdan en el camino muchas de las texturas que forman parte de esta historia, que modelan las particularidades y los recovecos de nuestro objeto de estudio, que dan cuenta de elementos interesantes dentro de los campos en que se representa convencionalmente a la arquitectura, que pierdan al lector en una vorágine de reflexiones que no delinee un decurso. Es por ello que para realizar esta tarea se partirá desde la propia historia de la arquitectura deconstructivista, de su propio impacto en la historia de la arquitectura como institución de la modernidad, mientras se analiza el cómo se fuga de ella, como escapa de su propio campo, como se filtra y transforma otros espacios de lo social, de lo histórico.

Pero ¿qué es la arquitectura deconstructivista? ¿Por qué esta investigación le da una envergadura histórica tan extensa? Pues bien, la arquitectura deconstructivista es un membrete ideado en 1988 por Mark Wigley con motivo de la exposición llamada "Arquitectura Deconstructivista" presentada en el MoMA y curada junto con Philip Johnson. Bajo este membrete se presentaron las prácticas de 7 arquitectos: Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank Gehry, Peter Eisenmann y Coop Himmelblau. Todas prácticas arquitectónicas contrastantes y marginales, pero confluyentes en dos aspectos: por una práctica permeada por los preceptos propios del deconstructivismo en filosofía como herramienta para construir "edificios inquietantes

explotando el oculto potencial de la modernidad”⁷, en una práctica arquitectónica en que “el objeto se convierte en el emplazamiento de toda inquietud teórica”⁸; y por una cierta alegoría del constructivismo soviético en el sentido de llevar a cabo su inconclusa tarea de “desafiar el sentido de identidad estable y coherente que asociamos a la forma pura”⁹.

Las implicaciones discursivas pesan, pero más allá de lo que se pueda decir del deconstructivismo o de lo que el deconstructivismo pueda decir de sí mismo a partir de sus narrativas intestinas hagamos un breve esbozo que nos permita ver la amplitud del deconstructivismo como un fenómeno histórico.

La tesis central de este estudio ubica al deconstructivismo como una reconfiguración radical del panorama arquitectónico mundial. En este tenor, si observamos la manera en que las prácticas arquitectónicas se fueron configurando durante y después de la crisis del Estilo Internacional, los vanguardismos y otros derivados modernistas, podremos notar también una serie de transformaciones ya descritas en la historiografía arquitectónica: surgen muchos estilos de carácter *local*, contrapuestos a la dinámica universalista y cosmopolita de los modernismos; la comunidad arquitectónica internacional se fragmenta, se desestructura y se atomiza; las identidades y adscripciones, es decir los *ismos*, comienzan a quedar relegadas o desaparecer; con la reducción del Estado, el crecimiento del mercado (sobre todo del sector financiero) y la terciarización de la economía, el promotor de las grandes obras arquitectónicas deja de ser el Estado, el sector privado se transforma en el principal mecenas de la arquitectura contemporánea y ello viene a imprimir cambios profundos en la configuración del hacer arquitectónico; la esfera arquitectónica se enmarca, pareciera que la arquitectura se transforma en una herramienta eminentemente técnica y la figura del arquitecto se retrae, la arquitectura parece volverse indistinguible de otras disciplinas dedicadas a configurar el espacio; el *pastiche* se transforma en una constante estilística (Robert Venturi decía que las respuestas

⁷ Philip Johnson y Mark Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988, p. 19.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

a los problemas arquitectónicos habían sido solucionados en el pasado, no hay entonces nada más que crear); la comunidad arquitectónica manifiesta un hastío por la retórica, elemento copioso conformante de los modernismos; los debates abiertos por éste último comienzan a abandonarse, la arquitectura deja de hablar del poder, de la utopía, del ordenamiento, de cualquier entelequia trascendentalista surgida del debate sobre el espacio y su configuración; por mencionar algunas características de esta nueva arquitectura. Sintomáticamente, estos ejercicios tan diversos, pero que aparentemente se hacen partícipes de este fenómeno, son -independientemente del membrete que algunos sí desarrollaron- conocidos como *arquitectura posmoderna*.

En este sentido, la arquitectura deconstructivista es contemporánea a estas manifestaciones, sin embargo, conforme se va desarrollando históricamente va sufriendo una serie de cambios internos, así como relocalaciones y reconfiguraciones en su relación con otras prácticas arquitectónicas, con el panorama arquitectónico en que le toca desarrollarse. El deconstructivismo pasó de ser una arquitectura marginal, el rescoldo idílico de una generación que se formó en medio de las movilizaciones sociales de los años 60, a ocupar una posición hegemónica en el plano de la arquitectura.

Es el deconstructivismo en arquitectura una corriente con particularidades bien marcadas, como lo veíamos en el caso del retome de sus planteamientos para la reconfiguración de la forma de hacer la guerra en el conflicto palestino-israelí. En una época de arquitecturas bastardas y corrientes desestructuradas, estos siete arquitectos son la primera corriente de larga duración después del modernismo, son centrales y configuran el panorama global de la arquitectura. Son además una corriente *sui generis* una corriente sin generalidades estilísticas, sin puntos de encuentro estéticos, una corriente cuyos exponentes parecen llevar una relación dispersa e indiferente, son figuras autónomas. El término "arquitectos deconstructivistas" no es un manifiesto, no es una identidad, no funciona como un nombre que se imputen, con el que se identifiquen o se refieran a sí mismos, hay quienes se inmutan ante el ser llamados de esa forma o rechazan

el taxón con que se les refiere. El término “arquitectos deconstructivistas” es más bien un alias entre espectadores, entre el auditorio que atentamente mira esa puesta en escena histórica que es la arquitectura deconstructivista, o –si se quiere ser más sofisticado- es una categoría analítica válida, al menos a los ojos de este esfuerzo investigativo, es por ello que partimos de ella para construir nuestro objeto de estudio. El término “arquitectura deconstructivista”, sin embargo, es un punto de almohadillado que tienen efectos de realidad que contribuyen a la posición en que hoy se encuentran sus protagonistas y las prácticas de los mismos.

Sin embargo, no nos detengamos en la particularidad de la definición, que perderemos de vista la amplitud de la transformación de la esfera arquitectónica contemporánea que tiene al deconstructivismo como su protagonista. En este sentido, y como se podrá inferir hasta ahora en lo expuesto respecto a la acuñación del término “arquitectura deconstructivista” o del hecho de que las narrativas analíticas o prescriptivas generadas por el deconstructivismo ayuden a reconfigurar la guerra contemporánea y sus axiomas, el deconstructivismo reabre los debates que la arquitectura *posmoderna* trató de cerrar, la arquitectura vuelve a hablar de la utopía, del espacio como lugar abstracto, de la política operativa (la *policía* en el lenguaje de Jacques Rancière¹⁰), vuelve a polemizar la ontología, el papel de la historia y la forma específica de sus discursos, los mecanismos disciplinares, los conceptos y prácticas sociales sacralizados (la ciudad, el objeto arquitectónico, el espacio público, el contrato social, el proyecto)... la arquitectura deconstructivista vuelve a hablar sobre el poder, la sociedad, sus instituciones, sus disposiciones, sus orientaciones. Y no conforme con hastiarse del hastío posmoderno por la retórica, el deconstructivismo parece hacer algo más que prescribir en términos de dichos debates –como bien solían hacerlo los modernismos arquitectónicos-, sino que deposita sus esfuerzos mayormente en el análisis de los fenómenos que polemiza.

¹⁰ Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 43.

Hasta este punto sobran razones para afirmar que el objeto de debate de la arquitectura deconstructivista es la modernidad. Debate que se libra no sólo a través de las instituciones constituidas expresamente para ello, como AMO, la división de Office for Metropolitan Architecture (OMA) dedicada a la investigación “en las áreas que están más allá de las fronteras tradicionales de la arquitectura, como los media, la política, la sociología, las energías renovables, la tecnología, la moda, la curaduría, la industria editorial y el diseño gráfico”¹¹, sino a través de la misma práctica arquitectónica en su sentido más tradicional, como lo evidencian –por ejemplo- el proyecto de remodelación de la prisión de Köppl von der Weid de Rem Koolhaas, el proyecto para la Alexanderplatz de Daniel Libeskind, o la problematización en torno a las historiografías nacionales en relación a la modernidad que bajo el título “Absorbing Modernity” constituyó el tema bajo el cual gravitaron los pabellones nacionales en la Bienal de Venecia de 2014, y que en casos como el de Letonia hubo discusiones que trascendieron lo meramente arquitectónico y se ubicaron en las controversias políticas presentes o en las dimensiones más polémicas de los discursos históricos nacionales.

La arquitectura es ahora transversal a otras disciplinas, como pudieron haberlo sido los modernismos arquitectónicos, como nunca se propusieron serlo las arquitecturas posmodernas; y con ello no sólo ha aportado elementos a debatir dentro de las disciplinas en que irrumpe, sino que también transforma sus propios axiomas y la manera en que representa y ejerce el espacio y a sí misma. Tangibles en la redefinición del objeto arquitectónico y en el replanteamiento de su papel estético y social, en la ruptura de la relación entre la identidad y la ciudad o entre el contexto y el objeto arquitectónico, etcétera. Y la marcada hegemonía que ahora ejerce el deconstructivismo está también transformando la educación en este rubro. Y ello está transformando paulatinamente la figura del arquitecto, una figura que contrastada con la retraída y técnica impresión del arquitecto posmodernista, resulta en un ícono entronizado en la medialidad y el

¹¹ OMA, *OMA AMO*, Fuente: <http://www.oma.eu/oma> [Consulta: 30 de marzo de 2015].

espectáculo, en una disciplina que no tiene ni el carácter metropolitano de la arquitectura moderna, ni el localista de la posmoderna, sino que adquiere un carácter *transnacional*.

Todo este inventario de transformaciones, al cual se le pueden aunar más fenómenos constituye para esta investigación un cambio de orientación en el seno de lo que la historiografía del arte ha designado como *arquitectura contemporánea*, un quiebre axiomático que de acuerdo al tenor de esta investigación debe dimensionarse como tal. De la misma forma en que las arquitecturas modernistas delinearon la *aísthesis* del siglo XX –y con ello reconfiguraron la experiencia de la modernidad- como no se vio jamás en la historia, los fenómenos vinculados con el deconstructivismo están generando un cambio de magnitudes similares. Asistimos a una transformación que está sucediendo justo ahora, en el momento en que yo escribo estas líneas o usted las lee; a una encrucijada que no deja ver claramente hacia dónde podría orientarse la manera en que se redefinen los tópicos que conciernen al momento de la modernidad en que nos encontramos y que son tocados directa o indirectamente por la arquitectura como circunstancia. Es el análisis de esta transformación la que da una razón de ser a esta investigación, la que le da un objeto de investigación.

Y como síntomas de esta transformación sin precedentes, encontramos que las herramientas analíticas que anteriormente podían más o menos dar cuenta de la historia de la arquitectura y de su papel en la totalidad histórica resultan insuficientes. La historia de la arquitectura no puede ser más una historia del estilo; la historia de la arquitectura no puede ser más una historiografía de la imagen; tampoco puede ser un elemento marginal de las narrativas históricas, segregada de los procesos que la escriben según las ciencias sociales y humanas, segregada de los “acontecimientos importantes”. De la misma manera la arquitectura historiada no puede ver a la totalidad histórica como un “contexto”, como un telón de fondo sobre el cual el arte o ciertas instituciones analíticamente residuales se desarrollan cuasi-autopoieticamente, asépticas con respecto al “panorama contextual” en el que se desenvuelven.

La tarea de historiar la arquitectura es el esfuerzo analítico de dar cuenta de la totalidad histórica a partir de una de sus experiencias, no de viviseccionarla. Entonces, la tarea de situarnos en la modernidad e historiar la arquitectura deconstructivista es el esfuerzo analítico de dar cuenta de la modernidad a partir de una de sus experiencias: la arquitectura como fenómeno sociohistórico, la arquitectura más allá de la visión tradicional de lo que es la arquitectura.

Esta empresa requiere la generación de una propuesta de historiografía social de la arquitectura (antes que un discurso histórico) y al mismo tiempo una reflexión sobre las implicaciones de la modernidad como objeto de análisis. Tarea que inaugura la estructura capitular de este trabajo.

Posteriormente, en el segundo capítulo, titulado *La arquitectura después de los modernismos* se describirá el proceso de reconfiguración de la arquitectura a partir de la crisis de los modernismos, es decir la constitución de las llamadas *arquitecturas posmodernas*.

El tercer capítulo, *La generación deconstructivista*, abordará los procesos históricos, políticos y estéticos que conformaron las influencias, herencias y referencias tempranas de los arquitectos a analizar.

El cuarto y quinto capítulos, *Arquitectura deconstructivista I y II*, pretenden leer en clave política, y con una mirada fija en la configuración del ejercicio del poder en la modernidad contemporánea, el desarrollo y las contexturas de la arquitectura deconstructivista.

Finalmente, a modo de conclusión, en la *Cuestiones de espacio* se reflexionará sobre el significado histórico de estos cambios al interior de la arquitectura como experiencia del momento de la modernidad al que asistimos, de las posibilidades en que puede desembocar este panorama, sobre los retos que podrían plantear estos escenarios.

Sin más preámbulo, comenzar se hace preciso.

CAPÍTULO I. CONSIDERACIONES PARA UNA HISTORIOGRAFÍA [SOCIAL] DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA.

Este trabajo en búsqueda de la Arquitectura no ha descubierto estructura permanente, forma constante o tipo universal. Me he dado cuenta que el resultado de esta búsqueda de esenciales socava al final la mismísima promesa de sus existencias. La Arquitectura no está al interior, tampoco al exterior. No es algo dado, tampoco un hecho físico. No tiene Historia y no sigue un Destino. Lo que emerge en la experiencia diferenciada es la Arquitectura como un índice de la relación entre lo que fue y lo que será.

Daniel Libeskind, *Unoriginal signs*.

Contrariamente a lo que pueda pensarse, la arquitectura se ha constituido más como una institución dentro de la propia modernidad que solamente como un campo disciplinario. Es decir, no es sólo es un espacio de conocimientos y prácticas destinados a la configuración orientada de los espacios en que se desenvuelve parte de la vida en sociedad; si se le mira desde una perspectiva histórica, la arquitectura ha jugado un papel que escapa de la referencialidad o del simple decurso de la construcción de una disciplina.

La arquitectura está incluso más allá de lo que Anthony Giddens denomina un *sistema experto*, es decir "un sistema de logros técnicos o de experiencia profesional que organizan grandes áreas del entorno material y social en el que vivimos"¹², una de las formas de organización de la vida propiamente moderna que permite lo que denomina *desanclaje*, o sea "<<despegar>> las relaciones de sus contextos locales de interacción y reestructurarlas en indefinidos intervalos espacio temporales"¹³ (lo que permitiría que hubiese historiografía de la arquitectura, que la arquitectura fuese objeto de un debate

¹² Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1994, p. 37.

¹³ *Ibíd.*, p. 32.

que va más allá de su papel funcional) . Tampoco es sólo una institución que sobrecodifica la experiencia moderna del espacio y entonces reproduce a través de ella misma la modernidad. Por el contrario, no hay un papel intrínseco de la arquitectura en la modernidad, intentar dárselo es perder la dimensión de la arquitectura como fenómeno sociohistórico.

En este sentido la arquitectura ha hecho y se ha hecho de la modernidad muchas cosas: una institución, un mecanismo de ejercicio del poder, un sistema experto, una arena que imagina y esboza entelequias y utopías, un axioma que monopoliza la representación, la configuración y el ejercicio del espacio... Funciones que deben buscarse no en la resonancia propia de dichas categorías sino en el estudio del decurso histórico que teje y se entreteje con la construcción constante de aquello que esta sociedad ha llamado arquitectura.

De esta forma, la arquitectura ha servido para algo más que la mera construcción de espacios, ha ayudado a edificar a la propia modernidad. Es bien sabido que la retórica revolucionaria ubicaba a la arquitectura neoclásica no sólo como una estética del nuevo régimen, sino como un símbolo de una renovación moral, la refundación de un espacio público en una sociedad de ciudadanos¹⁴; en contraposición al barroco, símbolo de los excesos aristócratas del *ancien régime*, y del estado de la moral en una sociedad de súbditos. De la misma manera -dentro de la arquitectura moderna- el expresionismo arquitectónico alemán, que tiene su auge al final de la primera guerra mundial, puede interpretarse como la manifestación plástica de las frustraciones políticas de la flamante República de Weimar, así como el constructivismo soviético trata de dar forma y construir la utopía presente en el proyecto en ciernes que comenzó con el nacimiento de la Unión Soviética.

La arquitectura demuestra ser, entre otras cosas, una arena de lucha por la hegemonía, en el sentido de que "el hecho de que el vínculo entre el universal y el

¹⁴ Robert Hughes, *The shock of the new*, Nueva York, Knopf, 1991, p. 96.

contenido particular que funciona como su sustituto sea contingente significa precisamente que es el resultado de una batalla política por la hegemonía”¹⁵. La arquitectura ayuda no sólo a imaginar o insertar elementos en las narrativas modernas, o a interpretar los proyectos de la modernidad sino también a crear las disposiciones de los mismos e incluso a objetivar sus orientaciones.

Vemos entonces cómo la historia de la arquitectura deja de limitarse a la manera en que la misma va delineando sus contenidos como conjunto de conocimientos o prácticas profesionales, y entonces se hace parte de la definición de lo común: la historia. Probablemente la necesidad de dimensionar el estudio de la arquitectura a la totalidad histórica no encontraba razón de ser durante la modernidad clásica¹⁶. Sin embargo, hay fenómenos en el desenvolvimiento contemporáneo de la modernidad que no pueden obviarse, que no pueden quedar fuera de un intento de historiarlo dadas las implicaciones sociales, políticas, económicas e históricas que la arquitectura acarrea hoy en día.

Algunas de estas implicaciones ya han sido mencionadas: el desarrollo de las narrativas que sustentan el trabajo de ciertos arquitectos (incluso “mercadológicamente”), la integración de disciplinas para la producción de conocimientos y obra escrita por parte de algunas firmas, las estrategias políticas con las que son pensados y diseñados ciertos espacios que llegan a problematizar expresamente axiomas, estrategias y programas de movimientos sociales, disciplinas del conocimiento o prácticas profesionales, y como se ha dicho anteriormente el uso de dichas estrategias y dichos conocimientos generados en torno a la arquitectura contemporánea en la reconfiguración de la guerra urbana por parte del ejército israelí.

El papel de la arquitectura dentro del tiempo al que asiste está cambiando, ya no es la arquitectura moderna, ese mecanismo operativo que representaba y materializaba

¹⁵ Fredric Jameson et Slavoj Žižek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 139.

¹⁶ Vid Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, pp. 18-19.

las orientaciones de los diversos proyectos de la modernidad, que hacía de los mismos una estética. El cambio al que asiste la arquitectura contemporánea no es formal, es de un carácter más extenso es eminentemente axiomático, es social, es político.

El propósito de este trabajo es mostrar la contextura específica de este cambio, las particularidades de esta transformación y para hacerlo no basta, e incluso es un tanto inoperante, dar cuenta de ella a partir del aspecto meramente formal de la arquitectura. El esfuerzo historiográfico de esta investigación tiene como objetivo darle la dimensión que requieren los nuevos cambios y las nuevas configuraciones de la arquitectura: verla como una experiencia de la totalidad histórica (la modernidad en el caso de este trabajo) y ver a la totalidad histórica como una experiencia de la arquitectura.

En este tenor, Foucault había ya advertido la necesidad y la importancia de politizar el estudio de los espacios y, dentro de ella, de la arquitectura

Podría escribirse toda una "historia de los espacios" -que sería al mismo tiempo una "historia de los poderes"- que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas. Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema histórico-político.¹⁷

El presente capítulo está dedicado a sentar las bases epistemológicas del compromiso historiográfico que esta investigación ha adquirido para dar cuenta del proceso de transformación de la arquitectura contemporánea con el advenimiento y desenvolvimiento de la arquitectura deconstructivista.

Para lograr este cometido, primeramente, se hablará de la noción de "arquitectura deconstructivista" y del uso que se le dará a lo largo de la investigación; posteriormente

¹⁷ Michel Foucault, "El ojo del poder" en Jeremías Bentham, *El panóptico*, Madrid, La Piqueta, 1978, p. 12.

se reflexionará en torno a los escollos de las ciencias sociales y de la historiografía del arte para tratar el tema de la arquitectura en una perspectiva histórica, dado que a las primeras queremos avocar este estudio y la segunda constituye el campo de conocimiento desde el cuál se le ha abordado; finalmente, una vez hechas expresas las prescripciones de carácter teórico que orientarán esta investigación, será preciso decantar las mismas en una noción de modernidad que será la que se utilizará en esta investigación.

1.1 DECONSTRUYENDO "ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA"

"Arquitectura deconstructivista" fue el membrete bajo el cual, en 1988, Mark Wigley y Philip Johnson presentaron en el MoMA el trabajo de siete arquitectos Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank Gehry, Peter Eisenman y Coop Himmelblau. Todas prácticas arquitectónicas contrastantes y marginales, pero confluyentes en dos aspectos: por una práctica permeada por los preceptos propios del deconstructivismo en filosofía como herramienta para construir "edificios inquietantes explotando el oculto potencial de la modernidad"¹⁸, en una práctica arquitectónica en que "el objeto se convierte en el emplazamiento de toda inquietud teórica"¹⁹; y por una cierta alegoría del constructivismo soviético en el sentido de llevar a cabo su inconclusa tarea de "desafiar el sentido de identidad estable y coherente que asociamos a la forma pura"²⁰.

Dicha etiqueta no representa una corriente, como en el pasado pudieron haberlo representado las prácticas arquitectónicas o artísticas que eran designadas con alguna. "La arquitectura deconstructivista no representa un movimiento; no es un credo"²¹, "la arquitectura deconstructivista no es un 'ismo'. Pero tampoco simplemente siete arquitectos independientes. Es un curioso punto de intersección entre arquitectos impresionantemente

¹⁸ Philip Johnson y Mark Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 7.

diferentes moviéndose en distintas direcciones [...] El episodio durará poco. Los arquitectos seguirán direcciones diferentes. Su trabajo no autorizará un cierto tipo de práctica, un cierto tipo de objeto. Éste no es un nuevo estilo; los proyectos simplemente no comparten una estética”²².

Y justamente de esa manera ha funcionado el término, no designó un movimiento, ni una corriente, ni siquiera el estatuto formal o estético de alguna forma de hacer arquitectura. De los arquitectos señalados hay tanto quienes se cobijan bajo la misma (Peter Eisenman o Coop Himmelb[au]), quienes se deslindan de ella (Rem Koolhaas) o quienes la ignoran (Zaha Hadid). Capturó un instante en que todas esas prácticas comenzaban a emerger y tenían una reproblematicación estética de los modernismos arquitectónicos en una época de arquitecturas posmodernas. El bautizo fue un efímero punto de fuga que se puede ver de muchas formas: un intento de designar una serie de prácticas arquitectónicas distintas, emergentes e innombradas; un pretexto por parte de los curadores para visitar la modernidad y el legado de sus vanguardias; un acto mercadotécnico; etcétera.

De esta manera, el nombrar “deconstructivistas” a estas arquitecturas parece y ha sido visto como un acto “artificial” y forzado (de la misma manera su vínculo con otras disciplinas, por ejemplo, ha sido puesto en duda). Lo indudable fuera de este hecho es que el apelativo “deconstructivista” logró una cierta eficacia simbólica, la capacidad de ayudar a la expansión de la fama, el entronizamiento y la hegemonía de estos siete nombres en el panorama arquitectónico. El apellido “deconstructivistas” les dio consistencia a estas arquitecturas antes de que los siete nombres tras ellas fuesen consistentes por sí mismos.

En este sentido el término “arquitectura deconstructivista” no debe verse, para fines analíticos, como una etiqueta que colma la definición, las atribuciones o la identidad de estos arquitectos o sus prácticas; por el contrario, el hecho de ser nombrados de esta

²² *Ibid.*, p. 19.

forma debe ser visto como un fenómeno social, un acontecimiento histórico con implicaciones que impactan lo real y lo determinan de formas diversas y complejas, un momento en la historia de la arquitectura contemporánea que tiene efectos de realidad más que un significado literal anclado en la designación.

En este sentido, esta investigación ve en el apelativo “arquitectura deconstructivista” no un nombre, sino un acontecimiento, un momento en la biografía de estas arquitecturas que determinó su desenvolvimiento posterior y su configuración como fenómeno sociohistórico.

Incluso, si se le quiere tomar en serio a este membrete y usarlo como concepto, como un taxón indiscutible de la historia de la arquitectura, en su definición se encontrarán inconsistencias: Peter Eisenman podrá nombrar “deconstructivista” a su arquitectura por su vinculación y el intercambio establecido con Jacques Derrida; para Wolf D. Prix (de Coop Himmelb(l)au) el término podrá nombrar la forma en que Philip Johnson previó una serie de arquitecturas independientes que servían de “contratendencia” a la arquitectura posmoderna²³, pero también dentro de su práctica arquitectónica particular es la derrideana “búsqueda del ‘espacio vacío’ en el texto”²⁴ “liberando al espacio de su planta”, cambiar algo “desde el punto más sensible de la arquitectura, precisamente el momento inicial del proyecto”²⁵; para Mark Wigley el deconstructivismo arquitectónico será independiente del filosófico y consistirá en lo que ya se ha expuesto anteriormente: la problematización y el desdoblamiento de la ortogonalidad de la forma y de la modernidad misma; para Charles Jencks y Karl Kropf la arquitectura de los deconstructivistas estará catalogada como “neomoderna” (*new modern*)²⁶.

Observamos entonces que el término “arquitectura deconstructivista” no es una categoría acabada o consistente y hay razones para poner en duda que alguna vez

²³ Wolf D. Prix, *Himmelblau no es ningún color*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 106.

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ Vid. Charles Jencks et Karl Kropf, *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Chichester, Academy Editions, 1997, pp. 265-312.

llegue a serlo. “Arquitectura deconstructivista” es más un debate que un nombre, una discusión que un sustantivo, un querer-decir que un decir, el síntoma y remanente de una serie de interacciones sociales y políticas que una etiqueta o taxón artístico...

En este último sentido –el de la denominación como relación sujeta a los intereses de algún particular- por ejemplo, los Coop Himmelb[au] nos hablan sobre Philip Johnson:

Tiene el poder de promover estilos o de suprimirlos. Y esto lo ha demostrado en sus dos exposiciones en el Museum of Modern Art en Nueva York, *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) y *Deconstructivist Architecture* (1988) [...] ha transformado el dicho ‘divide y vencerás’ en ‘nombra y suprime’ [...] Le gusta ‘hacer’ a alguien para luego dejarle caer de nuevo. Ensalzar hoy a alguien para olvidarle mañana. Entonces observa qué resonancia tiene esto en el juego social de los medios de comunicación americanos. Empuja a la gente dentro de escuelas para quitarles su apoyo en cuanto hacen algo que lo gusta.²⁷

“Arquitectura deconstructivista”, entonces, es también un fenómeno mediático que trata de recolocar a estos siete arquitectos en el juego especulativo de un mercado tan lucrativo como el de la arquitectura. El apelativo jugó el papel de un activo intangible que en algún momento de la carrera de los denominados “deconstructivistas” –el momento que citan Coop Himmelb[au]- subió el costo de sus firmas en el mercado; pero también ayudó a separarlos de las figuras que eran centrales en el mercado arquitectónico internacional en ese entonces –el propio Johnson, Robert Venturi, Michael Graves, Aldo Rossi- evitando que el advenimiento de los “deconstructivistas” los devaluara.

Esta parafernalia de sucesos, significaciones, acontecimientos, intereses, discrepancias van más allá del hecho de nombrar. Un apelativo como el de “arquitectura deconstructivista” antes de ser tratado como un sustantivo, debe ser tratado como un fenómeno social. Tratarlo como un nombre sería pasar por alto el hecho de que él mismo

²⁷ Wolf D. Prix, *Op. cit.*, pp. 105-106.

es un proceso sociohistórico, sería realizar una labor de promoción, sería entronizar una identidad y perder tras la solidez con que se asumen éstas la riqueza, la complejidad, el carácter dinámico y desvolvente de un fenómeno social como lo es la arquitectura contemporánea, empezando por el hecho de que lo que rodea al nombre que se asigna para denominar algunas de sus prácticas (en este caso la palabra “deconstructivista”) es ya, por sí mismo, una serie de procesos intrincados, que al ser explorados permiten visualizar esta serie de sucesos.

De esa forma mira esta investigación este apelativo. Asume la falibilidad y la equivocidad del lenguaje, no lo mira como una herramienta neutral para nombrar y dar cuenta, para expresar y construir. Tal neutralidad no existe, buscar univocidad en él es también un embuste, ha construido antes de comenzar a referirse a un objeto. Escapar al lenguaje es imposible, sin embargo es estimulante y fructífero para el tratamiento de un objeto de estudio abordarlo en una dimensión social e histórica, más que como el producto de interacciones sociales como una relación social en sí misma.

El nombre “arquitectura deconstructivista” es un punto en la historia de la arquitectura contemporánea, y como todo acontecimiento sufre de interpretaciones y representaciones, tiene efectos que escapan al mero acto de nombrar, independientemente de lo adecuado o inadecuado que sea la acepción al referirse a la práctica arquitectónica de estos siete arquitectos.

Este uso es el que esta investigación propone y el que la misma usará. La razón para hacerlo se ancla, en primer lugar, en lo que ya se ha comentado anteriormente: el impacto que tuvo este “bautizo” en la carrera de los siete y la manera en que ello delineó los discursos que forman parte de la historiografía de la arquitectura. Justamente, uno de los “efectos de realidad” de esta designación fue darle a esta última una forma de articular y hablar de la arquitectura contemporánea dentro de sus narrativas.

El sustantivo no sólo da de qué hablar, no sólo es un pretexto para referirse a siete personajes y encontrar puntos en común o elementos de discordia entre ellos, no sólo es

el establecimiento de un punto de fuga del que no sólo despuntan las trayectorias de algunos personajes sino un punto de inflexión que transformó y sigue transformando a estas prácticas y transforma otras al convertirse las primeras en referente, y cambia con ello constantemente la manera en que la arquitectura como fenómeno social se ha venido estructurando en los últimos 20 años.

De esta manera, el nombre es adoptado por la historiografía de la arquitectura para construir discursos históricos en torno a las prácticas arquitectónicas recientes. Etiquetas como “arquitectura deconstructivista”, “arquitectura posmoderna”, “arquitectura neoecléctica”, “nuevo modernismo”, tratan de codificar las manifestaciones formales de la contemporaneidad. Sin embargo, no se quedan sólo en los libros de historia de la arquitectura, son también insumos para la crítica arquitectónica –autocomplaciente o no– que contribuye a asignarle y reasignarle un precio a las firmas y nombres que se ven englobados tras de ellas, exaltándolas a través de las etiquetas o desmitificando el peso de las mismas. Trayendo del fondo nuevos nombres o hundiendo viejos, re-configurando el panorama global de la arquitectura y con ello la forma en que se ejerce la arquitectura.

Simultáneamente, el mundo académico también absorbe los nombres, encumbrando a los despachos y personajes que hay detrás de los apelativos, re-ejerciéndolos o visualizándolos desde otras perspectivas. Sin importar lo propagandístico que sea el apelativo “arquitectura deconstructivista”, la educación no sólo orientada a formar arquitectos retoma lo que se ha escrito dentro y en torno a esa denominación, formando parte de los contenidos y los estilemas adoptados por las nuevas generaciones de arquitectos no sólo en la forma en que desenvolverán su práctica arquitectónica sino también en la manera en que representan y reproducen los nichos de mercado en los que se insertan.

De la misma forma, otras disciplinas se transformaron dada las controversias que suscitó o incluso dados los acontecimientos que se identifican como parte de la historia del deconstructivismo. Una de ellas es la colaboración entre Derrida, Tschumi y Eisenman.

Del encuentro de esta tercia se nutrieron los propios planteamientos de Derrida dentro y fuera de la filosofía, planteando a la arquitectura como objeto de sus controversias e incluso como parte de sus sistemas filosóficos. Tschumi y principalmente Eisenman comenzaron a escribir no sólo sobre arquitectura desde su propia interpretación de la deconstrucción, sino también sobre filosofía. Libeskind hizo lo propio, y Derrida discutió las posturas de los tres, como puede observarse en la entrevista concedida a Peter Brunette y David Wills -en 1990- publicada con el título "Las artes del espacio".

Este diálogo, que de cierta forma comenzó con la etiqueta "arquitectura deconstructivista" y que -sin poder dudarlo- a través de ella la academia sintetizó este nicho de conocimiento, sirvió para apuntalar a arquitectos como Libeskind en el plano de la teoría y hacer rescatables sus propuestas a los ojos de los mandos de las Fuerzas de Defensa de Israel.

Con esta pequeña caricatura -que se ampliará en los siguientes capítulos- vemos cómo el nombre es un eje, produce fenómenos de realidad que atraviesan y conectan campos tan aparentemente distantes como las instituciones artísticas, la academia, el mercado, la crítica arquitectónica, su historiografía y la guerra. El nominativo, en este ejemplo, se comporta como un fenómeno que posibilita todos los anteriores y se imbrica con ellos en sus sucesivas transformaciones. Demuestra ser en ese desenvolvimiento un fenómeno artístico, mercantil, financiero, académico, mediático, historiográfico, histórico, bélico.

Independientemente de las razones por las cuales el término se haya acuñado (ya sea para nombrar un entrecruzamiento entre la filosofía y la arquitectura por inquietudes que en un momento llegaron a reclamar como comunes y/o compartidas; o como mera estrategia publicitaria o propagandística por parte de ciertos personajes), el término ha desbordado su propia vocación de nombre, de apelativo, de sustantivo y prolifera, jugando un papel -vigente o no- en la configuración constante de la arquitectura no sólo en un sentido discursivo, narrativo, historiográfico... sino también en un sentido real,

fenoménico, sociológico, histórico, inefable. Y más que nombrar, lo que nos interesa en esta investigación es dar cuenta de ese fenómeno que tiene atravesado en su propio desenvolvimiento la designación “arquitectura constructivista” e impacta en ese proceso histórico llamado “arquitectura contemporánea” siendo éste una experiencia de un decurso que hemos llamado “modernidad”. La complejidad de la realidad escapa al nombre y si se quiere dar cuenta de ella en la riqueza de sus especificidades, particularidades, paradojas, antinomias y bastedades es necesario preponderar el objeto a la manera en que nos referimos a él, desbordar los nombres y desdoblarlos, primero, asumiéndolos como un fenómeno social que delinea en términos reales a aquel al cuál trata de referirse; y, en segundo lugar, indagando en la mutabilidad, el dinamismo, el carácter cambiante, multi-perspectivo, desbordante, específico, muchas veces inestable y desenvolvente del objeto del que se trata de dar cuenta.

Trayendo a colación las palabras de Kenneth Goldsmith: “el sustantivo es obsoleto [...] Desde que ya no podemos nombrar el producto (sustantivo), podemos sólo articular el proceso (verbo) [...] uno es estático, mientras que el otro puede capturar el dinamismo de los artefactos culturales de hoy”²⁸; el nombre, el sustantivo, es parte de un “proceso” y como tal se le debe dar cuenta dentro de un esfuerzo analítico. Probablemente otros ejercicios arquitectónicos, prácticas culturales o fenómenos sociales en el pasado y en el presente puedan hacer de un sustantivo un concepto, un elemento discursivo que colme su identidad o definición. Es el caso de las vanguardias y otros *-ismos*, que en el nombre encontraron la forma de afirmarse, de atrincherarse, de definir un programa propio, de tomar distancias o adscribirse... en el nombre comenzaba la realización de una prescripción que iba más allá de lo estilístico incluso²⁹. El nombre podía ser aún una

²⁸ Kenneth Goldsmith, *Theory*, Paris, Jean Boîte, 2015, p. 142.

²⁹ Incluso en vanguardias como el dadaísmo, donde la palabra dada no significaba nada, donde las prácticas de los artistas identificados bajo este membrete eran también amplias y contrastantes, el nombre cumplía esta función de proyecto, de manifiesto, de identificación, de aglutinante, de definición que se objetivaba y que incluso era equivalente a una posición política clara. Prueba de ello se encuentra en el encono entre los expresionistas y los dadaístas en la República de Weimar, el manifiesto dadaísta de Richard Hülsenbeck en 1918 descalificaba “las crudas abstracciones del expresionismo” y definía aquello

herramienta analítica usada como referencia indiscutible para conceptualizar un fenómeno cultural.

Sin embargo, esto ya no es posible, la función programática del nombre es inutilizable en una esfera, como la de la arquitectura contemporánea, que se porta reticente o indiferente ante los *-ismos*, en que el nombre del autor como fetiche precede a cualquier otro dato, en que no sólo la estilística sino el discurso y hasta la axiomática entre firmas y arquitectos varía diametralmente.

Tampoco puede ser el nombre una herramienta analítica fiable en una época en que las designaciones son dejadas atrás y la arquitectura conoce dinamismos acelerados y cambios no formales ni expresos por parte de protagonistas e historiadores sino implicaciones profundas que escapan a la literalidad de lo dicho. La arquitectura está conociendo otra forma de configurarse como institución de la modernidad y configurar con ello el panorama histórico en el que se inserta y prueba de estas transformaciones se encuentra en la equivocidad del nombre, de una etiqueta como "arquitectura deconstructivista". Son estos cambios y esta nueva forma de ser historia la que anima la forma en que esta investigación pretende esgrimir una propuesta historiográfica.

Sin embargo, lo expuesto hasta aquí sobre el tratamiento del nombre, no debe leerse como una sobrevaloración del mismo. El nombre es una parte de todo este proceso, un fenómeno de los muchos que componen el desenvolvimiento de la arquitectura contemporánea a través de estos personajes, en primer término. Incluso, la etiqueta

en lo que consistía ser dadaísta; ya en el plano político operativo, en marzo de 1920 en Dresden, durante una huelga nacional que pretendía evitar un golpe de Estado por parte de la derecha, los enfrentamientos entre trabajadores y el ejército provocaron —entre otras cosas— que una bala perdida dañara un cuadro de Rubens que se encontraba en la Galería Zwinger. Las autoridades culturales de la época —expresionistas— condenaron el hecho, mientras los dadaístas declararon que "el trabajo de los viejos maestros es insignificante comparado con las necesidades del proletariado". La guerra de declaraciones llevó a los dadaístas a ser considerados "vándalos", en el contexto de una Alemania políticamente convulsa, entre los círculos culturales dominados por el expresionismo oficialmente respaldado, e incluso entre personalidades militantes de la izquierda vinculadas al mundo del arte (como Gertrude Alexander, miembro del Partido Comunista de Alemania).

Starr Figura et Peter Jelavich, *German Expressionism: The Graphic Impulse*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2011, pp. 47-49.

“arquitectura deconstructivista” puede ser vista sólo como parte importante de una etapa que delineó la carrera de estos siete y como un fenómeno más del reacomodo de la arquitectura como sistema en el mundo contemporáneo posterior a los estilos posmodernistas; una etapa que ha quedado atrás y que en la actualidad ha dejado sin presencia a dicha categoría, relegándola a los libros de historia de la arquitectura, a las nostálgicas revisiones de la crítica arquitectónica o a los remanentes que en los medios saltan ante eventos que rememoran otros momentos en el decurso de dicho momento cultural que –como señala Peter Eisenman- estaba imbuido por la deconstrucción. Sin embargo, su análisis es ineludible a la hora de realizar una indagación historiográfica de la arquitectura contemporánea.

Pese a todo lo expuesto, el nombre analizado como fenómeno es una puerta de entrada reconocible -un pretexto, una problematización abierta- que nos permite comenzar a deshilar el transitar por el tiempo de no sólo siete arquitectos, sino de aquello que llamamos arquitectura contemporánea. Queda claro que el discurso histórico que este trabajo piensa construir irá más allá del umbral que el nombre representa o de la deconstrucción que de él aquí se realiza.

1.2 ENTRE LAS CIENCIAS SOCIALES Y LA HISTORIA DEL ARTE: LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA EN LA ENCRUCIJADA

Una vez definido el objeto de estudio es necesario discutir la manera en que esta investigación propone historiar las transformaciones a las que nos hemos referido hasta ahora. Para ello se requiere –en primer término- preguntarnos cómo ha sido analizada y cómo se han constituido las narrativas históricas que tratan de dar cuenta del desenvolvimiento de la arquitectura a lo largo del tiempo, y al mismo tiempo analizar la validez de dichos caminos epistemológicos y metodológicos con respecto a las particularidades de las transformaciones de las cuáles la arquitectura es objeto por mano del deconstructivismo, para entonces poder constituir una perspectiva propia que sea

adecuada para abordar estos cambios, perspectiva que ya hemos comenzado a construir desde el apartado anterior en que hablábamos del tratamiento del nombre “arquitectura deconstructivista”.

1.2.1 La arquitectura vista por las ciencias sociales.

La arquitectura puede historiarse de incontables maneras, tomando como criterio cualquiera de los elementos que puedan codificarse a partir de sus dimensiones más fenoménicas. Muchas de esas historiografías recurren al carácter formal, al carácter técnico, al desarrollo gremial de la misma, por ejemplo; algunas otras, ante las fronteras de estos análisis, se posicionan de distinta manera y ven en los grandes procesos sociohistóricos causas de manifestaciones arquitectónicas específicas, autodenominándose “historia social”. Entonces ¿por qué poner en esta “encrucijada” la producción de un discurso histórico en torno a la arquitectura? Por una parte, primeramente, porque vincula el seno de la disciplina en la cual surge nuestro análisis: el de las ciencias sociales.

En este tenor, esta inclusión de las ciencias sociales se piensa a la luz de lo que pueden significar las aportaciones de un trabajo como éste a la disciplina que nos atañe, con el objeto de estudio específico que se está analizando. Y dentro de estas están la propia necesidad de romper con ciertas formas de interpretación de algunos fenómenos artísticos o arquitectónicos que guían las indagaciones de los científicos sociales en estos campos; por otra parte, las prácticas de configuración del espacio -y en específico la arquitectura- se conectan con otros rubros de los mundos de vida modernos, los cuales son fuertemente impactados por la manera en que la arquitectura como fenómeno social se configura; de esta forma, todo aquello que sucede en la arquitectura -sobre todo en la contemporánea-deconstructivista- tiene implicaciones políticas profundas que merecen analizarse; además, la arquitectura directa o indirectamente, expresa o implícitamente – como una posibilidad del análisis- invita a reflexionar y poner en duda categorías que

son objeto central de las ciencias sociales: el espacio, el poder, la política, la configuración de los sujetos, la intersubjetividad, la representación, las entelequias de la modernidad, la guerra, el espacio público, el mercado, el arte y lo que operativamente se denomina "cultura" por parte de Estados e instituciones, etcétera.

Las ciencias sociales se interesaron realmente poco por la arquitectura, decantando su estudio en elementos que la integraban. Copiosos son los estudios en torno al espacio y la ciudad, que sin embargo, muchas veces no detuvieron la mirada para hablar a fondo de la arquitectura y de sus implicaciones sociales profundas. Sin embargo, hay en Simmel, Benjamin, Halbwachs, Chombart de Lauwe, Lefebvre, Castells, Mumford, Foucault, entre otros, observaciones muy importantes que constituyen puntos de partida para la constitución de una analítica socio-histórica de la arquitectura. Ya se ha citado la inquietud de Foucault por la "historia de los espacios" como una "historia de los poderes" en los cuales la arquitectura es un elemento focal.

Empero, Foucault no fue el único que realizó aportaciones respecto a la arquitectura dentro de la sociología urbana, uno de los campos más prolíficos de las ciencias sociales. Walter Benjamin en el "Libro de los pasajes" parte de su experiencia concreta del espacio, del contacto directo con sus entornos y sus atmósferas, para analizar el siglo XIX parisino e indagar en sus implicaciones más profundas, desde las transformaciones al interior dentro del capitalismo hasta los cambios en la configuración del sujeto y su relación con la realidad. El punto de partida de la experiencia de la ciudad de Benjamin en las indagaciones del "Libro de los pasajes" es la arquitectura: los pasajes en París, en su cualidad de objeto arquitectónico, son el punto desde el cual el análisis comienza a desprenderse y sus argumentos y notas comienzan a proliferar y donde al mismo tiempo, éstas se transversalizan el objeto arquitectónico del que parten y el ambiente urbano que conforman junto con otros elementos arquitectónicos, objetos y prácticas sociales.

Se hace de suma importancia para esta investigación rescatar el uso analítico que le da Benjamin a la especificidad de una forma de hacer arquitectura comercial en una época determinada, dado que da una importancia que otros enfoques en ciencias sociales no tendrán, en tanto que estos ubican a la arquitectura únicamente como la consecuencia lineal de una serie de determinaciones a nivel macrosocial. En Benjamin la arquitectura no es un aditamento de la historia, la historia ocurre también en la arquitectura, se expresa en ella y al mismo tiempo permite hilarla, es una expresión. Al mismo tiempo, la arquitectura parece no agotarse en las formas que se asigna a las funciones, los sistemas constructivos y los objetos arquitectónicos, sino que se completa en el habitar de los espacios, en la reproducción o resignificación de su valor social y en las prácticas que los rodean, los vinculan, los transitan.

Posteriormente, el estudio del espacio se volcó en el análisis de la ciudad y la sociología urbana se volvió una de las ramas más consolidadas de las ciencias sociales. Los aportes de Lewis Mumford, Henri Lefebvre y Manuel Castells constituyen los pilares de esta rama, en que la ciudad se convierte en la expresión de la totalidad social. Es decir, la ciudad es una proyección de relaciones de poder y sus luchas, de relaciones económicas, de marcos morales, de instituciones, de configuraciones psicológicas incluso. Estas perspectivas sitúan en el centro de su análisis a las relaciones de poder que se ejercen a través de la ciudad, vista como un mecanismo que reproduce las estructuras de dominación, al mismo tiempo que exploran posibilidades de resistencia, reapropiación y producción social del espacio.

El papel de la arquitectura cambia en estas perspectivas, ya no se trata del medio por el cual acceder a las indagaciones que se puedan realizar sobre una configuración sociohistórica específica como en Benjamin, sino es un mecanismo hegemónico que permite reproducir las relaciones de dominación dentro de la ciudad, es una forma de colonizarla. Esta perspectiva termina simplificando el estudio sociológico de la arquitectura, en tanto que no permite ver la especificidad de las relaciones que reproduce

o la manera en que las reconfigura voluntaria o involuntariamente, ni la constitución histórica de las formas específicas que adquiere la arquitectura como fenómeno social. Pareciera que se hace de la arquitectura un factor subestimado dentro del análisis, supeditado a causalidades lineales, generalizaciones, procesos genéricos, categorías inamovibles, destinado ejemplificar y apuntalar *organa* de conocimiento.

Además, fuera de la sociología urbana, la arquitectura fue usada para ejemplificar ciertas afirmaciones en torno a otros temas. Por ejemplo, en el caso de Foucault el panóptico es una expresión de la sociedad disciplinar, enuncia una forma de constitución de la vigilancia y el control.

En parte por el hecho de que podemos interpretar a la colaboración entre Eisenman y Derrida como un parteaguas en que la arquitectura entra con un papel protagónico a la discusión de sí misma por parte de las humanidades y las ciencias sociales; éstas últimas comienzan a desenvainar su mirada en torno a la primera, y viceversa.

En este sentido Fredric Jameson, por ejemplo, analiza la arquitectura contemporánea en la concreción de su sentido formal, describiendo –como lo demuestra en el ensayo titulado “El posmodernismo y la ciudad”³⁰– la transición espacial experimentada en esos objetos arquitectónicos y las implicaciones que tienen los mismos en la experiencia, la representación, el ejercicio y la producción del espacio en la época contemporánea. A partir de este punto puede perfilar también la configuración de la ciudad contemporánea en sus especificidades, las relaciones que establecen los espacios que la componen y sobre todo la manera en que en su habitar, su deambular y su interactuar los sujetos se constituyen.

Jameson da a la arquitectura un papel activo. Demuestra que se puede partir de los objetos arquitectónicos concretos para hablar de la ciudad, de las relaciones sociales, sus antagonismos y sus sujetos en momentos históricos específicos. El rol que juegan la

³⁰ Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991, pp. 65-73.

ciudad, la arquitectura y el espacio mismo ya no se obvia, ni se interpreta desde generalidades, sino que se explora desde sus especificidades. Representa una postura a rescatar.

Aunada a ella, encontramos la perspectiva de Slavoj Žižek, quien ha abordado a la arquitectura en "Architectural Parallax. Spandrels and other phenomena of class struggle" o en la clase magistral "Architecture as Ideology: the Failure of Performance-Arts Venues to construct a Communal Space". En el primero³¹, el esloveno hace de su objeto de reflexión a la arquitectura contemporánea, abordando algunas obras de Koolhaas, Libeskind y Gehry, afirmando que en la arquitectura contemporánea se ven proyectadas las tensiones y contradicciones de las relaciones sociales modernas. Es decir, que al mismo tiempo que los objetos arquitectónicos siguen planteados y reproducen lógicas de marginación, exclusión, elitismo y antagonismos de clase... funcionan también como un *retorno de lo reprimido* en que se tratan de solucionar dichas circunstancias, y como el juego de ambos roles funciona para el mantenimiento de la hegemonía. Žižek mira este drama a nivel formal: en el pastiche o el rescate de arquitecturas históricas, en el amplio contraste entre los exteriores y los interiores, en la desvinculación de la forma y la función, en el juego constante de los espacios entre binomios (público-privado, abierto-restringido, popular-elitista, opacidad-transparencia, convencional-vanguardista, etcétera), en la presentación de la piel y la estructura. Al final, exhorta a la apropiación de los espacios intersticiales que incidentalmente producen los objetos arquitectónicos, dado que pueden ser el espacio de la utopía.

Como se ha visto en este sintético recorrido en torno a los enfoques que nutren este análisis, las ciencias sociales no son ajenas a la arquitectura y las perspectivas desde las cuales se le aborda son vastas, sin embargo es notable que hace falta una discusión más amplia y un espacio que permita profundizar aún más su reflexión. Benjamin lo hace

³¹ Slavoj Žižek, *Architectural parallax. Spandrels and other phenomena of class struggle*, Fuente electrónica: http://www.lacan.com/essays/?page_id=218, [Consulta: 2 de enero de 2016].

con el siglo XIX, en el caso de la arquitectura moderna también se ha escrito y se ha indagado incansablemente desde diversos frentes, logrando una amplitud y llegando a plantear desde ella una verdadera historia de la modernidad³²; pese a ello, la arquitectura contemporánea es un campo que apenas comienza a ser abordado dentro de las ciencias sociales, desde perspectivas bastante propositivas, además.

En este tenor, perspectivas como las de Jameson o Žižek indexan marcos epistemológicos a considerar en la construcción de una narrativa analítica de la historia de la arquitectura contemporánea a través de los arquitectos deconstructivistas. Incursionar reflexivamente en la arquitectura contemporánea nutrirá sin duda la manera no sólo en que se caracteriza el momento de la modernidad al cual asistimos, las formas en que el poder se ejerce (formas que distan bastante de aquellas que conocieron otros momentos más abordados de la modernidad), en que el espacio se configura, en que el capitalismo se constituye actualmente... sino también en la forma en que se hace conocimiento de todos estos tópicos centrales para las ciencias sociales.

1.2.2 La historiografía de la arquitectura como objeto de estudio sociológico.

En el centro de esta "encrucijada" podría encontrarse la propia historiografía de la arquitectura, sin embargo, "exponer las principales líneas de la historiografía sobre la arquitectura del siglo XX obliga, en primer lugar, a destacar los a veces borrosos límites entre historia y crítica [...] Los autores describen enfáticamente el movimiento de vanguardia, sin la suficiente perspectiva temporal –más crítica militante que verdadera historia-"³³.

Pese a ello, no se echa en saco roto la historiografía de la arquitectura, puede reflexionarse para constituir un discurso histórico en torno al desarrollo de la arquitectura,

³² "Form follows fiasco" de Peter Blake, el capítulo 4 de "The shock of the new" de Robert Hughes ("Trouble in utopia"), "Pornotopía" de Beatriz Preciado, son una pequeña prueba de ello.

³³ Ángel Isac, "La historia de la arquitectura del siglo XX. Modelos historiográficos", Fuente electrónica: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/29/03isac.pdf>, [Consulta: 2 de septiembre de 2015].

y constituye más que una perspectiva de análisis un valioso documento, una fuente para dar cuenta del desenvolvimiento de la arquitectura, dado que forma parte del objeto de estudio que interesa a esta investigación. La crítica arquitectónica y los discursos históricos que se le imputan a la arquitectura juegan un papel importante en su configuración socio-histórica, son parte del fenómeno a analizar en tanto que lo construyen.

Fue justamente esa crítica-historiografía la que acuñó el término "arquitectura deconstructivista" y dio una identidad a estos siete arquitectos, los insertó en un debate, les dio elementos para ser hablados y hablar, los hizo visibles... fue esa misma crítica-historiografía la que condenó anteriormente al funcionalismo (ayudando a evidenciar su propio agotamiento) y patrocinó otras prácticas arquitectónicas. Crítica e historiografía, en el caso de la arquitectura, tienen efectos de realidad sobre su desenvolvimiento histórico, forman parte del fenómeno que esta investigación trata de asir.

1.2.3 Historia del arte. Aportaciones de una disciplina dinámica.

Por otra parte se encuentra en otro extremo de esta "encrucijada", ni como opuesto, ni como antagónico, ni como punto antitético la historia del arte. La elección de la misma no es casualidad, el arte y su historiografía se han desencontrado con la arquitectura y su desenvolvimiento a lo largo de la existencia de la historia del arte como disciplina académica. Su inclusión o exclusión y su tratamiento han sido objeto de polémicas, reservas y asegunes en la metodología y en la constante reconfiguración de dicho campo de conocimiento. Sin embargo, los escollos que suponen estos tratamientos aportan nuevas perspectivas a la manera de visualizar y realizar tanto historiografía del arte como historiografía de la arquitectura. Debates que a partir de una reflexión pueden realizar aportaciones significativas a ambas disciplinas.

Además, es necesario añadir que la historia del arte como disciplina académica transita por una época de disyuntivas, que ha llegado a interpretarse desde la misma como una "crisis". Desde Arthur C. Danto a Donald Preziosi pasando por Hans Belting,

la idea en torno a las narrativas históricas sobre el arte y las metodologías para edificarlas han experimentado un agudo proceso crítico. Denunciando, entre otras cosas, la incompatibilidad entre “el curso” del arte y los relatos históricos en torno al mismo, así como la manera en que los mismos solían estructurarse; la incapacidad de encontrar anclajes analíticos –dada la propia dinámica del campo artístico- ya ni siquiera para hacer conocimiento historiográfico en torno al arte sino para definirlo y establecerlo como tal; la disolución y caducidad de la noción de “teoría del arte” y su asunción como crítica de arte, debido a las radicales puestas en duda de esta última institución. Como lo anuncia Belting, es una época de epílogos y distancias escépticas, que llevan a historiadores del arte como Preziosi a afirmar que hoy podemos asumir a la historia del arte como una teoría de la historia antes que como un relato histórico, a interpretaciones en torno a Danto que decantan en ideas sobre la necesidad de refundar un estatuto que defina el arte ante su fin inminente y que conciben a la historia del arte como mera “ficción”³⁴. Y ello sólo en el plano contemporáneo de la historiografía del arte, dado que en el de la filosofía personajes como Rancière, Baudrillard o Didi-Huberman han mantenido prolíficos debates en torno a dichas nociones.

Lo que aquí nos interesa de toda esta polémica es el hecho de que la historiografía del arte ante la propia dinámica de su objeto de estudio ha llegado a reconocer la propia equivocidad de sus estatutos epistemológicos, metodologías y del resultado de sus incursiones analíticas. Lo que aparentemente se ve como la crisis de una disciplina académica en realidad se vive como una época en que dichos criticismos agudos permiten barrer la rigidez de ciertas perspectivas que se habían enquistado en ella y generar nuevas perspectivas historiográficas. Como afirmaría Peter Krieger -en torno al discurso de Belting para la obtención de la cátedra de historia del arte en la Universidad

³⁴ *Vid.* Hans Belting, *Op. cit.*, pp. 17-56.

de Múnich sobre el “fin de la historia de arte”- “no fue un acto autodestructivo [...] sino fue un cuestionamiento estimulante a una disciplina petrificada y estancada”³⁵.

Efectivamente, esta distancia respecto de la propia finalidad de la historia permite historiar haciendo expresas las limitaciones que el historiador encuentra en sus propios planteamientos históricos e historiográficos, de la misma manera permite conocer la posición desde la cual el sujeto de conocimiento habla, cada producto de la tarea de historiar se vuelve una discusión y una reflexión epistemológica en torno a la historiografía, a las finalidades y el papel de las narrativas históricas y a la forma en que el objeto de estudio es aprehendido y representado.

Más que cualquier otra clase de discurso histórico o historiográfico, esto permite a la historiografía del arte liberarse de los remanentes de univocidad que aún existen en la historiografía de otros campos de estudio, los de las ciencias sociales, por ejemplo. Univocidad no expresa que sí existe en el ejercicio de metodologías bien consolidadas y su intolerancia a la crítica o a la introducción de otras historiografías y su desestimación. La historia del arte es potencialmente un campo que está haciendo de la discusión profunda de sus fundamentos epistemológicos una tarea recurrente si no es que obligada en un panorama caracterizado por objeciones, reticencias, polémicas y una serie de objetos de estudio con dinámicas que dejan de ser aprehensibles a partir de paradigmas y grillas de análisis estables, una serie de objetos de estudio que se desenmarcan de viejas lógicas de codificación.

Considero necesario a la hora de historiar la arquitectura contemporánea retomar los elementos que integran esta etapa en el desenvolvimiento de la historia del arte, dado que la transformación dentro de la arquitectura como institución de la modernidad protagonizada por el deconstructivismo no representa una transformación formal, antes que ser un cambio estilístico es un cambio axiomático, es decir uno que barre la propia

³⁵ Peter Krieger, “Hans Belting – facetas biográficas y perfiles conceptuales” en Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, p. 15.

lógica en que se representa, interpreta y ejerce la arquitectura. Uno que escapa de la forma en que los cambios son discernibles a nivel estético y se involucra con cambios que son discernibles a nivel histórico y social, transformando la forma histórica con la que la arquitectura se había venido configurando en momentos anteriores de la modernidad.

En el caso de la historia del arte, la inadecuación de los anclajes analíticos como el estilo, los géneros o la obra misma es una polémica que necesita del replanteamiento de los estatutos historiográficos de los que parte cualquier ejercicio investigativo en torno a los cambios del arte en la modernidad contemporánea. Es así como los géneros se disuelven y se hacen cada vez más indiscernibles y los marcos que antes conferían a una obra la posibilidad de considerarse arte se desestabilizan, haciéndose cada vez más arbitraria la manera en que ciertas manifestaciones entran a ser discutidas en dicha esfera o historiadas.

De la mano con la disolución de los géneros viene un cambio de papel de la obra en la representación y la historiografía del arte. La forma de la obra artística asumida por la modernidad clásica (aquella caracterizada por su singularidad, originalidad y necesidad para la experiencia estética) ya se venía minando desde el nacimiento de las vanguardias, es de esta manera como Duchamp, por ejemplo, a través del *readymade* sostenía que “la selección de estos *readymades* nunca fue dictada por el deleite estético [...] Otro aspecto del *readymade* es su falta de singularidad... La réplica de un *readymade* presentando el mismo mensaje; de hecho casi cada uno de los *readymades* presentados hoy en día no es un original en el modo convencional del término”³⁶; Joseph Beuys afirmando que los objetos son residuos y han dejado de ser importantes, porque la formación de la idea es ya escultura; los intentos de Lucy Lippard de luchar en contra de los objetos transformados en mercancía a partir de “una obra en que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata,

³⁶ Marcel Duchamp, *Apropos of readymades*, 1961, Fuente electrónica: http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf [Consulta: 2 de septiembre de 2015]

sin pretensiones o 'desmaterializada'"³⁷; Fluxus yendo más lejos disolviendo también la separación tajante entre artista y auditorio anclando la experiencia estética en el acontecimiento, la idea tras ella y/o las implicaciones de su proceso; Walter de Maria afirmando que "The Lightning Field" (1977) estaba realizando un objeto artístico inútil, obligado, invendible e inasimilable como una mercancía dentro del mercado del arte; Joseph Kosuth visualizando el arte objetual desde el renacimiento a la época en que escribe como "'residuos físicos' de la idea de un artista"³⁸ ; "en sus 'Pinturas de Fuego' y sus 'Antropometrías', Yves Klein, trataba de liberar al artista del perfil tradicional de la obra, al que culpaba de perpetuar el mismo viejo 'espectáculo'"³⁹, hasta desvanecerla en la no-exposición "Le vide" en 1958 y la venta de "Zones de sensibilité picturale immatérielle" en 1959; entre otras manifestaciones.

A pesar de que este agotamiento del perfil tradicional de la obra no escapó a su funcionalización por parte del mercado del arte o por las políticas de Estado, minó la forma en que el arte era ejercido y observado, abrió un debate por su caracterización, jerarquización, definición y -por supuesto- su historización. Kosuth, por ejemplo, concluía de esta crítica al objeto que "la única afirmación del arte es en torno al arte. El arte es la definición del arte"⁴⁰. Visión que parece apuntalar las perspectivas de Danto, Belting y Preziosi en torno a la veleidat del concepto de arte y el criticismo exacerbado a la historia del arte y su historiografía.

En estas controversias hay elementos que importan a la discusión en torno a cómo historiar la arquitectura contemporánea. Por una parte, como se mencionó antes, el cambio que protagoniza el deconstructivismo en arquitectura no es formal, si emprendiéramos la tarea de analizar las transformaciones estilísticas del

³⁷ Lucy R. Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p.8.

³⁸ Joseph Kosuth, *El arte después de la filosofía*, 1969, Fuente electrónica: <http://www.lasonora.org/pdfs/album1/elartedespuessedelafilosofia.pdf> [Consulta: 3 de septiembre de 2015]

³⁹ Hans Belting, *Op. Cit.*, p. 194.

⁴⁰ Joseph Kosuth, *Op. cit.*

deconstructivismo, advertiríamos en seguida que parece no haberlas, que estéticamente el deconstructivismo recicla elementos formales de arquitecturas pasadas, específicamente de los modernismos arquitectónicos (por alguna razón Jencks los llama neo-modernos), agrega y hace parte imprescindible del objeto arquitectónico la tecnología (el caso de Rem Koolhaas con las Prada Epicenter Stores) y que hay una reinterpretación y un cambio en la representación de ciertos materiales y recursos arquitectónicos. Formalmente, podríamos afirmar que el deconstructivismo no representa nada nuevo.

Sin embargo, debemos mirar más allá de los objetos, en el ejercicio de la arquitectura, y darnos cuenta que el papel del objeto arquitectónico ha cambiado. La arquitectura está sucediendo más allá de la obra arquitectónica. Como ejemplo ponemos el caso con el que la introducción a este trabajo abre la deliberación: el uso del discurso de Libeskind en la re-estructuración de la guerra urbana por parte del ejército israelí.

El discurso o el trabajo analítico en el plano de la filosofía que hace Libeskind, dentro de la dimensión profesional de la arquitectura, pasa desapercibido, constituye una excrecencia o una herramienta mercadotécnica para bastantes de los sectores que pertenecen a ese campo. Sin embargo, el discurso de Libeskind escapa de la arquitectura como campo profesional y es usado por terceros para diseñar máquinas de guerra eficientes, volviéndose no sólo importante, sino crucial en un conflicto del de la escala de Israel y Palestina.

Esta situación nos permite de alguna manera reconocer que el objeto arquitectónico no puede ser ya la piedra de toque desde la cual una historiografía de la arquitectura pueda sustentar un discurso histórico. El objeto arquitectónico es un momento más dentro de la totalidad de un fenómeno socio-histórico llamado arquitectura.

Se puede, incluso, ir más lejos y decir que la arquitectura ya no necesita fundar su ejercicio en la realización de un objeto concreto para llamarse arquitectura, al igual que en el campo del arte podríamos hablar de una transformación del rol del objeto arquitectónico. De los siete proyectos expuestos en 1988 en el MoMA, sólo dos habían

llegado a construirse, la arquitectura deconstructivista nacía con esbozos; por otra parte, la historiografía de la arquitectura podía situar el nacimiento de la arquitectura posmoderna a través de edificios materializados.

Si al principio, como Wigley lo afirmaba, “el objeto se convierte en el emplazamiento de toda inquietud teórica”⁴¹, dichas “inquietudes teóricas” no necesitarían ya de emplazamientos objetuales, una vez consolidados estos siete arquitectos, la reflexión incluso tomaría un rumbo independiente respecto del planteamiento y la construcción de objetos arquitectónicos. Ejemplos de ello, es el establecimiento de la Fondazione Prada, un hito en la gestión cultural privada, proyecto planteado por la división de investigación de OMA (Office for Metropolitan Architecture, firma arquitectónica fundada por Rem Koolhaas en 1975), AMO. Mismo que opera en “áreas que se encuentran más allá de los límites tradicionales de la arquitectura, incluyendo los medios, la política, la sociología, las energías renovables, la tecnología, la moda, la curaduría, la industria editorial y el diseño gráfico”⁴². Misma organización que también curó la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014, cuyos protagonistas –en el caso de los pabellones nacionales- fueron más las discusiones sobre los particularismos de la modernidad en diversos países, que los propios objetos arquitectónicos presentados. Más la idea que la obra.

Ante esto, si nos ocupásemos de historiar a la arquitectura sólo desde la objetualidad del objeto arquitectónico perderíamos de vista otros lugares en que la arquitectura está pasando, lugares que son vitales para comprender la actualidad de la misma como institución y fenómeno.

¿Qué puede ser entonces la arquitectura contemporánea? ¿Una industria que proyecta y construye? ¿Un mercado financiero que hace de las firmas arquitectónicas activos que juegan a su re-valoración constante? ¿Otra campo de construcción de

⁴¹ *Ibid.*, p.19.

⁴² *Vid.* OMA/AMO, Fuente electrónica: <http://www.oma.eu/oma> [Consulta: 4 de septiembre de 2015].

conocimiento y debate transdisciplinario que se ha institucionalizado? ¿Un nuevo actor dentro de las usuales discusiones académicas? ¿Un agente que realiza intervenciones en campos que tradicionalmente no pertenecían a la arquitectura? Es todo esto seguramente.

He aquí la importancia de retomar las discusiones en torno a la historiografía del arte, si la crisis de los géneros y la obra de arte vinieron de la mano con cambios en la forma de definir el arte mismo, y a partir de estos fenómenos se hizo necesario abrir los axiomas y estatutos epistemológicos de la historiografía del arte y acabar entonces con ideas como la de la autonomía del arte respecto de la historia, la transformación del papel de la obra de arte y la insuficiencia del estudio de su carácter formal (y la teoría y la crítica tejidos alrededor el mismo) para la constitución de un discurso histórico de la arte... en el plano de la arquitectura los fenómenos ya aludidos y que le son similares, deben llevarnos si no a re-definir lo que es la arquitectura hoy, sí a abrir a la misma como objeto de estudio y a las herramientas con que se da cuenta de ella y se le historia.

Hasta este momento, la historiografía de la arquitectura, así como la historiografía del arte o las ciencias sociales, si no hablaban de las transformaciones de la arquitectura a partir de elementos formales y sus respectivos discursos teniendo a la Historia como telón de fondo, como escenografía que en un grado insignificante o incluso nulo tenía conexión con el mundo arquitectónico; trataban a la arquitectura como la consecuencia unilateral de un contexto histórico específico, como una de las muchas objetivaciones periféricas de un *Zeitgeist*, como un fenómeno totalmente determinado y nada determinante respecto al momento de la historia en que "sucedió".

Lo que propone esta investigación es analizar los fenómenos en una complejidad que deje atrás las causalidades históricas simples, las taxonomías y jerarquías de las categorías que se han blandido en pos del análisis histórico, los procesos pre-escritos con que los fenómenos culturales como la arquitectura son analizados... y trate de capturar la riqueza fenoménica del acontecimiento que supone la arquitectura, la transversalidad de la misma en lo que podríamos llamar una totalidad histórica, el dinamismo, el carácter

complejo, diverso, antinómico, paradójico e incluso antagónico y la imposibilidad de definición rígida y la demarcación de los límites de aquello a lo que podríamos llamar "arquitectura".

Arquitectura, no es un concepto que se defina tajantemente en dos líneas, de manera definitiva, universalista y trans-históricamente. Desde una perspectiva historiográfica, este esfuerzo investigativo acepta que la arquitectura sólo puede definirse a partir de la complejidad de sus particularidades como parte de un decurso histórico específico. La arquitectura no es un concepto universalizable, no es un sustantivo; es un fenómeno sociohistórico, un relato histórico que se constituye desde sus singularidades fenomenológicas.

1.3 LA MODERNIDAD COMO EXPERIENCIA.

No hace falta decir que la modernidad es un fenómeno ampliamente abordado, sin embargo desde diversas ópticas se le ha tratado como una entelequia, como una positividad caracterizada por ciertas orientaciones lineales o características unívocas, como un gran monolito histórico que siempre supone las mismas consecuencias y las mismas implicaciones, como un factor determinado por procesos mutuamente excluyentes, como una serie de narrativas invariables (que en el "mejor" de los casos se piensa, se suceden en el tiempo), como un puñado de atribuciones automáticas. La modernidad se piensa más como un personaje cuyos actos parecen obedecer a la realización de una voluntad que como un proceso fenoménicamente complejo. Más como una mitología que como un objeto o herramienta de análisis (en parte la modernidad como fenómeno histórico tiene mucho de mitológico, carácter que el propio análisis podría ayudar a escandir).

La modernidad es al fin y al cabo el nombre que le damos a una experiencia del tiempo, es también el discurso con el que se le ha dado sentido, una mitología que es apuntalada y apuntala una serie de fenómenos de realidad, y que a nivel heurístico se le

han dado interiores y exteriores, discursos y objetivaciones, espacialidades y temporalidades, instituciones constituidas y actos constituyentes, ajenidades o propiedades, toda una serie de codificaciones consistentes a partir de las formas en las que la misma se experimenta.

Sin embargo, la modernidad ha probado ser contrastante, estar llena de contexturas, formas, diversidades, procesos excepcionales y particularidades, paradojas, antinomias, plagada de conflictos, ser aparentemente irónica o incluso antagónica en el seno de los procesos que la constituyen. Se habla, incluso, de la crisis de la modernidad, cuando pareciera en realidad que su propia ontogénesis constante es justamente la crisis, el conflicto, la inestabilidad, el cambio constante, la convulsión interna...

En este tenor, las características que damos a la noción de "arquitectura" líneas arriba, es decir, no hacer definiciones universalizantes e inobjetables que hagan de la totalidad de un decurso una taxonomía -una colección de entidades caracterizadas por su positividad- sino un relato histórico de muchos que sólo es caracterizable a partir de las especificidades fenoménicas de dicho decurso, guían también el tratamiento que esta investigación otorga a la noción de modernidad. Este esfuerzo se propone relatar y codificar la experiencia arquitectónica de la modernidad, la experiencia moderna de la arquitectura a los ojos de otra experiencia: la del análisis.

Esta intención encuentra sentido en el hecho de que no se puede hablar en términos globales de una modernidad, ningún modelo de representación heurística puede dar cuenta de sus devaneos sin tornarla genérica y perder de vista las singularidades de un fenómeno estudiado en el tenor de la misma. Sin embargo, dichas definiciones de la modernidad no deben descartarse, dado que el contrastar dichas visiones de lo moderno con perspectivas como la sustentada en esta investigación (esa búsqueda de cromatismos, matices, desenvolvimientos y contexturas) ofrece elementos que pueden hacer prolífico el debate y la reflexión en torno al estudio de la modernidad, y también de la arquitectura.

En esto tenor, podemos encontrar definiciones de lo moderno que pueden anclar nuestro análisis, apuntalar el ánimo de ver en la arquitectura una experiencia de la modernidad y hacer de la modernidad –más que una definición- un método que nos permita comenzar a historiar el desenvolvimiento de las transformaciones de ambas variables. Una de estas perspectivas nos la proporciona Saurabh Dube, para quien

La(s) propia(s) modernidad(es) ha(n) demostrado ser procesos contradictorios y contingentes de cultura y control, historias disputadas y abigarradas de significado y dominio, en lo que se refiere a su formación, su sedimentación y su elaboración. De esto también resulta que las cuestiones de la modernidad hayan podido escapar cada vez con mayor frecuencia de los límites del formalismo sociológico, rebasando los confines de una abstracción *a priori* y emergiendo como cuestiones de pasados particulares y atributos de historias concretas, definidas por los proyectos del poder y modeladas por las disposiciones del progreso.⁴³

La definición de Dube torna concreta la pretensión con la cual esta investigación se acerca al estudio de la modernidad desde la arquitectura. En primer lugar, más que definir, parece sugerir un abordaje que tiene como propósito buscar las especificidades históricas de procesos muy particulares dentro de la totalidad histórica que puede ser lo moderno y que enmarca lo moderno; en contraposición a las abstracciones universalistas de los sistemas de pensamiento del formalismo sociológico que interpretan a la modernidad como inventarios de características, procesos y fenómenos genéricos e incluso de carácter universalista.

Al mismo tiempo, Dube pinta a la modernidad, en tanto cúmulo de “procesos contradictorios y contingentes de cultura y control, historias disputadas y abigarradas de

⁴³ Saurabh Dube, “Cuestiones acerca de las modernidades coloniales”, en Saurabh Dube *et al.*, *Modernidades coloniales*, México, Colmex, 2014, p. 14.

significado y dominio”, como un proceso complejo y conflictivo de constatación e interminable constitución de lo social, de producción del mundo.

Esta búsqueda de procesos indecibles y de historias particularidades transversales que perfilan una totalidad histórica cimienta la idea que propone esta investigación: la de ver en la arquitectura una especificidad de la modernidad.

Empero, se debe tener cuidado, hablar de procesos particulares no exime al análisis de totalizar con el contenido de su indagación un proceso particular (es decir, de universalizar un particular). Un proceso específico se constituye en su sentido fenoménico y analítico por perspectivas de quienes están engarzados a él, ya sean sus múltiples protagonistas (en el caso de la arquitectura por una gama que transita desde las élites económicas, pasando por los arquitectos *rockstars*, los estudiantes de arquitectura de un país periférico, las personas que observan estos edificios en su vida cotidiana en algún medio... o los analistas que tratan de historiarla) u otros procesos ligados al mismo. Cada perspectiva, cada ruta que toma cada línea causal, cada interacción entre fenómenos, cada relación que tiene cada personaje con cada proceso, cada observación constituyen experiencias, una de las muchas que construyen el curso de lo que llamamos realidad.

Además, el relato que surge del análisis de una experiencia deja abierta la posibilidad e invita a la integración reflexiva y el debate continuo de otras representaciones, perspectivas o “experiencias” analíticas, redescubriendo con ello “contenidos históricos que fueron sepultados, enmascarados en coherencias funcionales o sistematizaciones formales”⁴⁴. Es ésta última es una de las definiciones que usa Foucault para lo que considera *saberes sometidos*⁴⁵.

Es en este punto en que llevamos más allá la definición de Dube, fincamos nuestra postura en torno a la modernidad y la manera en que incursionaremos en ella, haciendo al mismo tiempo justicia a las aportaciones que se han ido recogiendo a lo largo de este

⁴⁴ Michel Foucault, *Defender la sociedad*, México, FCE, 2001, p. 21.

⁴⁵ Foucault usa otras definiciones de “saber sometido” en este mismo texto para denotar otra clase respecto de la misma categoría, aquí sólo rescatamos ésta.

apartado teórico: el carácter dinámico de los objetos de estudio presentes en los análisis de Benjamin, Jameson y Žižek; la historiografía y los sustantivos como fenómenos sociales con efectos de realidad, y en tanto tales como fuentes a historiar; la discusión de nuestro objeto de estudio a nivel axiomático.

Tanto la modernidad, como la arquitectura son una maraña de relaciones sociales en constante dinamismo (antes que instituciones o estructuras enquistadas), esa cadencia de lo real es justamente lo que esta investigación busca capturar, su cometido es dar cuenta del movimiento, por eso sitúa su mirada en la transformación de la arquitectura y en la manera en que sus cambios desbordan la forma en la que se venía haciendo conocimiento de la misma.

Finalmente, regresemos al epígrafe que inaugura este capítulo “lo que emerge en la experiencia diferenciada es la Arquitectura como un índice de la relación entre lo que fue y lo que será”. Esta frase de Daniel Libeskind resume la posición historiográfica en torno a la modernidad que asume esta investigación. La arquitectura, en el marco histórico que es de interés a este análisis, es una experiencia que constituye a la modernidad, en que la misma se hace capilar, en que la misma es experimentada. Por ello es un índice de lo que fue y lo que será, y también de lo que se es, porque es parte activa del imparable proceso de reconfiguración de lo real, de –en términos de Baudrillard- su estado siempre iniciático. La arquitectura es un re-hilvanado complejo de relaciones que hace modernidad y que está atravesada por las demás relaciones de la totalidad histórica.

La arquitectura no es un gueto en que se encierre la actividad analítica, que suele diferenciar entre fenómenos micro y macro, no es un fardo al que constriñamos los objetivos de la investigación, es un punto de partida, una “experiencia diferenciada” de la modernidad que en última instancia nos puede hablar de la riqueza y la complejidad de la misma. Un punto focalizable en el cual podemos ver como la modernidad se ha

tejido, se continúa tejiendo y se tejerá a punta de procesos, relaciones, experiencias, fenómenos... movimiento.

Una vez establecido el carácter de la mirada analítica que abordará nuestro objeto de estudio, se hace necesario comenzar nuestra navegación, esperando nutrir la reflexión en torno a la historiografía del arte, la arquitectura y el estudio de ciertos fenómenos de esta índole por parte de las ciencias sociales.

CAPÍTULO II. LA ARQUITECTURA DESPUÉS DE LOS MODERNISMOS.

*El desigual horizonte de la ciudad
parece el trastornado encefalograma
de una crisis mental irresuelta*
J.G. Ballard, *High Rise*

Uno de los temas más tratados por la crítica y la historiografía de la arquitectura es sin duda el agotamiento de los modernismos arquitectónicos, específicamente del Estilo Internacional. El presente capítulo partirá de la discusión de tan ubicuo tópico y conectará y expondrá la configuración del panorama arquitectónico posterior a los modernismos, mismo que sentó el contexto del cual emerge la arquitectura deconstructivista.

Al mismo tiempo, la historia del advenimiento de los posmodernismos arquitectónicos es un espacio en el que se pueden rastrear los reacomodos del poder Estatal y del mercado, de los mecanismos del ejercicio del mismo constituyendo los objetos arquitectónicos, la ciudad, el campo de la arquitectura y las formas en que estas interacciones constituyen parte de lo que define a las sujetos que las atraviesan.

2.1 EL AGOTAMIENTO DE LOS MODERNISMOS ARQUITECTÓNICOS.

Numerosos obituarios se han escrito dentro del plano de la crítica y la historiografía arquitectónica en torno a corrientes y prácticas arquitectónicas específicas, sin embargo, ha sido el Estilo Internacional el objeto del mayor número de esquelas, el depositario del mayor número de críticas no sólo dentro del campo académico o profesional, inclusive desde planos tales como el de los movimientos sociales y el entretenimiento⁴⁶.

⁴⁶ Por ejemplo, Eldar Ryazanov comienza su filme *Ironía del destino* (URSS, 1975) con un preludio: una animación en la cual se observa a un arquitecto llevar el diseño de un edificio a través de diversas oficinas gubernamentales, en las cuales –a través del proceso de aprobación del proyecto– terminan despojándolo

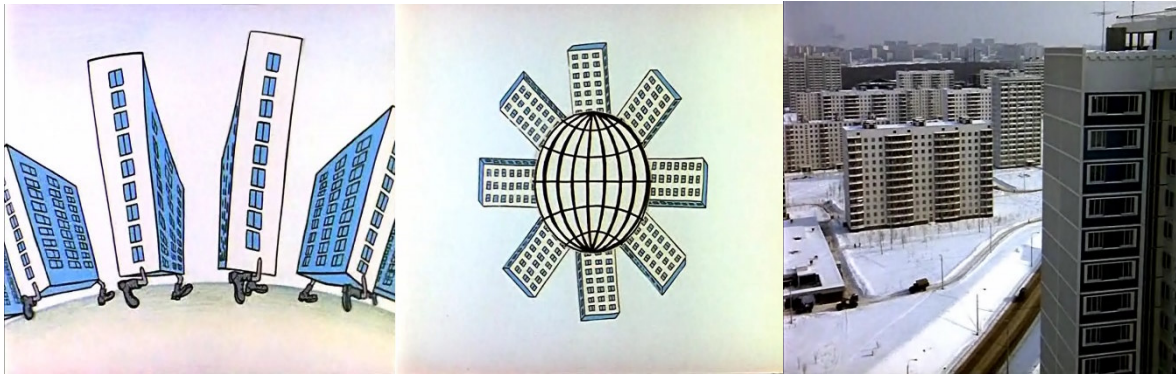


Figura 1. Fotogramas pertenecientes a la película *Ironía del destino* (URSS, 1975).

La crítica arquitectónica incluso le ha dado una fecha de defunción al modernismo: el 15 de julio de 1972 cerca de las 3.32 pm, con la demolición del complejo habitacional Pruitt-Igoe en St. Louis, Missouri –como vociferaba Charles Jencks-, año en que Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown publican lo que se podría considerar el manifiesto de la arquitectura posmoderna: *Aprendiendo de Las Vegas*, exigiendo una arquitectura definida por sus consumidores; o en enero de 1979 cuando la portada de la revista *Time* mostraba a Philip Johnson sosteniendo un modelo del edificio AT&T a construirse en Nueva York y en sus páginas a Robert Hughes examinando el posmodernismo y declarando a Johnson - primer ganador del premio Pritzker ese año- su máximo exponente⁴⁷.

Lejos de ratificar algunas de estas posturas –que brillan por su partisanismo-, deberíamos preguntarnos qué hace de la arquitectura modernista y sobre todo de su “agotamiento” temas tan ubicuos. Responder esta cuestión permitirá no establecer cortes

de toda ornamentación y convirtiéndolo en una “caja” de hormigón y cristal. Pronto, un ejército de estas “cajas” es repartida por toda clase de zonas alrededor del globo (Figura 1).

Posteriormente, el narrador introduce la comedia romántica denunciando la falta de diversificación arquitectónica en los barrios urbanos de la Unión Soviética, en los nombres de las calles que conforman los barrios, las puertas de entrada, las llaves de esas puertas y los muebles estandarizados. La trama de este filme se ancla en eso: un médico moscovita es confundido y enviado por sus amigos a Leningrado después de una borrachera de fin de año, al bajar del avión le pide a un taxi lo lleve a su domicilio - proporcionando su dirección-, llega a un departamento similar al suyo en Moscú (con la misma disposición de espacios, el mismo *set* de muebles e incluso la misma cerradura), se mete a la cama y duerme hasta que llega la verdadera dueña del departamento y con ello la comedia inicia su clímax.

⁴⁷ Vid. José María Ripalda, *De Angelis*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 53-54.

estilísticos en términos de cronologías tajantes, ni visualizar a las arquitecturas posmodernas como los némesis de los modernismos.

En este sentido, el modernismo arquitectónico terminó por colonizar espacios aún no colonizados y cada vez más íntimos de la vida social, incluyendo obviamente la esfera individual; tendencia propia del desarrollo de la modernidad.

Es decir, en el nacimiento del Estado moderno, las primeras monarquías nacionales encontraron en la arquitectura la forma de corporizar el carácter centralizado, indiscutible e indisputable de su poder soberano; así como la forma de abrir las ciudades amuralladas hacia el interior de una flamante capital, encarnación espacial del Estado. Para visualizar las contexturas de este fenómeno es preciso hacer una comparación: el Sacro Imperio Romano Germánico, cuya vida se extiende del año 962 hasta 1806, fracasó al ser una monarquía controlada por las presiones de los principados que lo componían, no poseían unas fuerzas armadas, idiomas, unidad monetaria unificada, jamás se realizó un proceso de centralización, conquista y delimitación estricta de territorios y avasallamientos militares y simbólicos que crearan una idea de nación, a la manera del Estado moderno. De la misma forma, las ciudades desperdigadas en el fluctuante territorio del imperio estaban amuralladas y entre sí todas eran equiparables, la idea de una capital o la investidura de la ciudad –no de un objeto arquitectónico específico- como una representación de un poder central o inspirada en una deontología del Estado –y no del príncipe- no existía.

La creación de la ciudad moderna, de la mano de la conformación y el desarrollo del Estado moderno, supone entonces un proceso de colonización rigurosa de los espacios en que dicho Estado ejerce su poder a través de la gubernamentalización galopante de los mismos. Si en un principio el Estado ordenó sus territorios y estableció las relaciones entre los mismos bajo su egida, debía también comenzar a ordenar instituciones existentes y/o generar otras nuevas.

Un claro ejemplo nos lo ofrece Robert Hughes en *La costa fatídica* cuando

menciona que Inglaterra no disponía de “una fuerza policial centralizada eficaz” hasta 1829 y en su lugar había figuras tales como vigilantes parroquiales o cazadores de bandidos⁴⁸.

Esta obra de Hughes nos presenta una investigación que se propone documentar el desarrollo histórico de Australia como colonia penal, describiendo las condiciones de la vida cotidiana en la Inglaterra georgiana hasta el final del sistema de deportación de reclusos a las antípodas. A lo largo de las páginas se va tejiendo al mismo tiempo una genealogía del sistema judicial británico que analiza elementos que van desde los marcos jurídicos hasta la constitución de construcciones de sentido como la justicia, la libertad, el delito, el castigo, la soberanía del Estado, la identidad, la autonomía, la independencia. Sin embargo, lo que nos compete aquí es dejar en claro el carácter escrupuloso de la centralización, la codificación y la gubernamentalización por parte del Estado moderno de los mecanismos más recónditos de sus instituciones, de esta forma los espacios que componen a las mismas no son la excepción y podemos establecer una comparación a través de la investigación de Hughes hablando de las cárceles. El autor australiano nos dice al respecto que

Las cárceles eran viejas. Habían cambiado poco desde la Edad Media. Su arquetipo en Londres era Newgate, que inició sus actividades en el siglo XII como edificación ajena a las puertas de entrada a la ciudad, reforzada para albergar presos [...] Los muros de Newgate tenían una anchura colosal y era prácticamente imposible atravesar su laberinto de celdas oscuras, pasadizos subterráneos y rejas tan gruesas como la muñeca de un jornalero [...] Ahí no se hacía ningún trabajo. La idea básica del sistema penitenciario victoriano tal como la expuso Bentham y como se puso en práctica por primera vez en Filadelfia (que la prisión debe ser un lugar de aislamiento, de disciplina y de castigo sistemáticamente graduado, aliviado por inyecciones precisas de esperanza), era algo completamente nuevo y que resultaba insólito en el reinado de Jorge III. El proyecto de

⁴⁸ Robert Hughes, *La costa fatídica*, Barcelona, Edhasa, 1989 p.54.

crear una sociedad presidiaria dentro del Estado, compuesta por condenados alimentados y alojados a expensas del erario público, que compensasen al mundo al que habían ofendido (aunque fuese nominalmente) con trabajos forzados, es decir, la idea del sistema penitenciario que se iría imponiendo a partir de 1820, habría sido absolutamente quimérica para los legisladores de la Inglaterra de finales del siglo XVIII. Las cárceles eran lugares de confinamiento y nadie se “reformaba” en ellas. Eran agujeros que permitían a la sociedad olvidarse un tiempo de los presos. Su objetivo no era la reforma, sino el terror y la sublimación. Pero estaban concebidas también para producir un beneficio.

Aproximadamente la mitad de las cárceles inglesas eran propiedad de particulares y estaban administradas por empresarios privados. La cárcel de Chesterfield pertenecía al duque de Portland, que se la subrentaba a un carcelero por dieciocho guineas al año. El obispo de Ely poseía una prisión, el obispo de Durham tenía la cárcel del condado de Durham, y la cárcel de Halifax pertenecía al duque de Leeds. Los carceleros no eran funcionarios estatales, sino pequeños empresarios (malévolos terratenientes) que obtenían sus beneficios a costa de los presos.⁴⁹

Observamos con ello la manera no sólo en que la “procuración de justicia” toma sus matices modernos, sino también la forma en la que lo hacen sus espacios. Si establecemos un contraste entre Newgate, donde hacia 1780 no se separaba o clasificaba a los presos y se les arrojaba a un pabellón común, y cualquier prisión basada en el panóptico de Bentham como Pentonville o Parramatta, encontraremos expresados en el espacio los procesos de centralización que requiere el ejercicio de la soberanía del Estado moderno, y al mismo tiempo, en la clasificación, la generación de individualidades que permitan definir la normalidad y la anormalidad. Elementos que ya Foucault había analizado⁵⁰.

⁴⁹ *Ibid.* pp. 63-64.

⁵⁰ “La ciudad apesada, toda ella atravesada de jerarquía, de vigilancia, de inspección, de escritura, la ciudad inmovilizada en el funcionamiento de un poder extensivo que se ejerce de manera distinta sobre todos los cuerpos individuales, esa es la utopía de la ciudad perfectamente gobernada. La peste (al menos

Newgate –como bien lo indica Hughes- era un “agujero negro”, jugaba con sus espacios intrincados, con sus pasadizos, con su falta de clasificación (que se realiza hasta 1800, con su remodelación), con sus rentas sobre el derecho a llevar menos grilletes o tener una cama de paja... a servir como un basurero, donde sus sujetos quedaban descodificados para la sociedad, el abono que hace florecer las ganancias de sus carceleros. Mientras tanto, en Pentonville, se siente el rigor del poder del Estado a través de la sobrecodificación del delincuente por medio del castigo, de la penitencia diaria, del trabajo forzado, de la clasificación interna y el juicio externo, de la disciplina intensificada, de su visibilidad constante por parte del celador, de la homologación por medio de comidas, [in]comodidades, uniformes y silencios, del paroxismo de la pertenencia del cuerpo de los sujetos a la comunidad política moderna: el Estado. Esta colonización del sujeto, esta sobrecodificación del espacio para el ejercicio de esta forma de poder es lo que indudablemente define a la modernidad.



Figura 2. *Prisioneros en Newgate, 1735.*

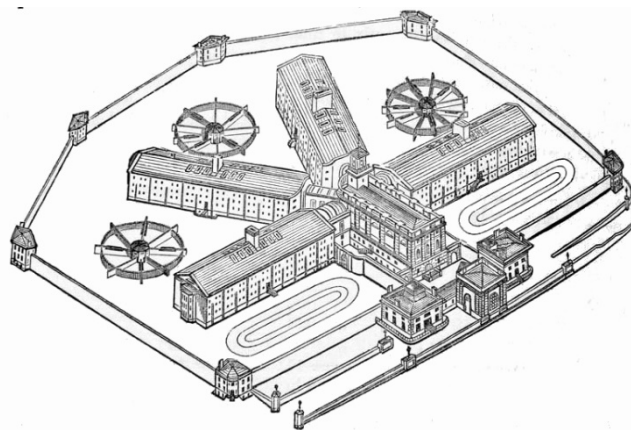


Figura 3. Dibujo isométrico de Pentonville, 1844.

Esta clase de procesos de generación y transformación de instituciones y mecanismos hacia formas intrincadas, extensivas y paulatinamente colonizantes de las esferas de la vida humana constituyen la historia de la producción de la modernidad. En

la que se mantiene en estado de previsión], es la prueba en el curso del cual se puede definir idealmente el ejercicio del poder disciplinario. Para hacer funcionar de acuerdo con la teoría pura los derechos y las leyes, los juristas se imaginaban en el estado de naturaleza; para ver funcionar las disciplinas perfectas, los gobernantes soñaban con el estado de peste” Michelle Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 182.

este sentido podemos pensar los modernismos arquitectónicos como el epítome de este proceso en que la modernidad va apelando a la gestión de espacios cada vez más íntimos de la vida de los individuos. Lanzar este vistazo retrospectivo adquiere sentido al situar el momento de la modernidad al que pertenecen los modernismos, y el significado del agotamiento de los mismos en la historia de la modernidad.

La arquitectura modernista resulta ser algo más que una revolución tecnológica que se concreta, adquiere sus dotes de universalismo estético-técnico y desencadena una galopante sucesión de corrientes a lo largo de poco más de un siglo, con la reconstrucción de la ciudad de Chicago después de ser devastada en 1871 por un incendio. Es entonces un proceso en que la modernidad se produce y adquiere las características que la distinguen en planos como el del ejercicio del poder, la construcción social del espacio, el delineamiento epocal de sus instituciones: desde la arquitectura como sistema experto hasta lo que Erving Goffman llamó instituciones sociales totales (la cárcel, la escuela, el hospital). Lugares en el que se da el "manejo de muchas necesidades humanas mediante la organización burocrática de conglomerados humanos indivisibles"⁵¹.

Dado esto último, la historia de la administración de la vida es una historia empatada con la del desenvolvimiento de los modernismos. De esta forma, los estilos historicistas de mediados del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX constituían la forma objetivada en que los órdenes políticos modernos representaban los puntales simbólicos que sustentaban la ficción de los flamantes o reformados Estados en que se inscribían: los mitos fundacionales, las historias de bronce (el Arco del Triunfo parisino es el paroxismo de este fenómeno), los héroes de la patria, etcétera. La arquitectura gestiona el pasado de la comunidad política en nombre del Estado.

⁵¹ Erving Goffman, *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 20.

Sin embargo, a diferencia de las arquitecturas historicistas, las arquitecturas modernistas nacieron para imaginar y construir la utopía, en los diversos, contrastantes e incluso antagónicos sentidos que se le puedan dar a la misma. Es así como, el Palacio de Cristal de Sir Joseph Paxton (Figura 4) se convierte en el ícono que representa no sólo a la Gran Exposición de 1851, sino a la idea de progreso que lideraba el Príncipe Alberto (principal promotor de éste evento), que tenía al desarrollo de la ciencia y la



Figura 4. El Palacio de Cristal desde el noreste en la Gran Exposición de 1851.

técnica como fundamento. Por otro lado, para Nikolai Chernysevsky, la misma estructura arquitectónica era la alegoría de la nueva sociedad tras la revolución socialista.

Veinte años después, con el gran incendio de Chicago, vuelve a aparecer otro tipo de arquitectura de hierro, ladrillo y cristal, pero esta vez como algo más que una atracción idealista de alguna feria internacional. El advenimiento de las propuestas de la Escuela de Chicago transformadas en directrices para la reconstrucción de la ciudad, devino en un estilo arquitectónico que traía detrás una noción moderna de la seguridad y la funcionalidad, que hizo extensiva una arquitectura hasta entonces considerada de mal gusto y usada sólo en la industria, que acercó a esta última a la arquitectura (llevando a ésta a realizar su propia interpretación del racionalismo moderno) y que incluso contribuyó a construir la idea de la “América industrial” patente desde finales del siglo XIX y principios del XX (que impactó en otros procesos, como el migratorio por ejemplo).

Sin embargo, el pináculo de la utopía encarnada por el modernismo es el constructivismo soviético. El entusiasmo que provocó en algunos sectores artísticos y culturales se hizo sentir, y la conformación de la flamante Unión Soviética conoció no sólo

una proliferación de propuestas artísticas, sino también la discusión en torno al papel del arte y la cultura en la nueva comunidad política y en la revolución que la construye, así como la relación y la imbricación entre la educación, el arte, la cultura y el Estado en este nuevo régimen.

Este contexto fue benéfico para la arquitectura, los arquitectos constructivistas pudieron ver materializados algunos de sus proyectos, de sus propuestas más utópicas para el naciente Estado socialista.



Figura 5. Izquierda: edificios Derzhprom de Sergei Serafimov, S. Kravetsy M. Felger,, Ucrania, 1925. Derecha: Club de Trabajadores Zuyev de Ilya Golosov, Moscú, 1926-1928.



Figura 6. Izquierda: Edificio Narkomfin de Moisei Ginzburg e Ignaty Milinis, Moscú, 1928-1932. Derecha: Garage GosPlan de Konstantin Melnikov, 1934-1936.

“El arte al servicio de la revolución” pensó en cada espacio de la vida en sociedad: en clubs para los trabajadores, aparcamientos (en plenos años veinte), naves industriales, fábricas de toda clase, depósitos de maquinaria y vehículos, casas comunales para estudiantes, edificios para usos específicos, antenas de radio... barrios

y ciudades enteras. El arte podía organizar e incluso proponer nuevos espacios para la sociedad en ciernes. Controlar la disposición del espacio, su significación y su función es también controlar la interacción y el tiempo de sus usuarios, sobre todo tratándose del establecimiento de un nuevo pacto social. Ante ello, no causa sorpresa que, por ejemplo, Nikolai Bogdanov –miembro fundador de *Proletkult*⁵² y entusiasta del taylorismo- estuviese interesado en la generación de una industria altamente racionalizada.

Evidentemente estos acercamientos a la administración del cuerpo, de su tiempo y movimiento a través de la disposición gestionada de sus espacios y de sus objetos más nimios no se pensaron como proyectos de domesticación, vigilancia y control. En cambio, desde la vanguardia se pensó como un acercamiento necesario del arte a la vida, desde sus procesos más grandes, como la revolución o la industria hasta sus procesos más subvalorados, la vida cotidiana. De esta forma, el futurismo se propuso cantar

A las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; [...] a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; [...] el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que saltan los ríos, relampagueantes al sol con un brillo de cuchillos; los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan en los raíles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.⁵³

⁵² Organización formada poco después de la Revolución de 1917, conformada por artistas y otros interesados en la definición del papel de la cultura y el arte en la revolución y su nuevo Estado proletario. Contó con figuras como Maximo Gorki, Aleksandr Bogdanov y Anatoli Lunacharski –primer Comisario de Educación de la Unión Soviética-. Como institución autónoma sobrevivió hasta 1920, año en que fue disuelta en el ministerio antes mencionado.

⁵³ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiesto futurista*, Fuente electrónica: <https://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manifutur1909.html>, [Consulta: 21 de febrero de 2016].

Sin embargo, el futurismo no fue la vanguardia que consolidó esta entrada del arte a la vida por medio de sus espacios o sus objetos, la Bauhaus -en cambio- lo hizo. A lo largo de sus tres periodos, de 1919 a 1933, llevó a la práctica el precepto que enarbolaría su primer director Walter Gropius "la forma sigue a la función". El programa de la Bauhaus proponía la integración de las disciplinas técnicas, artísticas y artesanales en la transformación estética de los objetos que hacen posible y pueblan la vida cotidiana de todas las personas, estética determinada por la funcionalidad de cada objeto.

Esta visión integral de las disciplinas, propugnaba una visión integral del sistema de objetos que permitía la vida cotidiana: vasos, platos, teteras, sillas, la tipografía del periódico, radiadores, perillas en puertas... edificios habitacionales, escuelas y fábricas fueron parte de todo un proyecto y una nueva forma de pensar el papel del arte en el mundo moderno. Con la Bauhaus se consolidan las bases del ordenamiento funcional del tiempo en términos de una ideología estético-industrial, el taylorismo sale de las fábricas y se inserta en el resto de la vida.

La idea de la funcionalidad estableciendo el desarrollo de la forma no alcanzó en la Bauhaus a desplegarse totalmente, dado el convulso contexto en el que siempre se desarrolló: el periodo de entreguerras y el encumbramiento del nazismo. Sin embargo, se exportó a través de la figura de su último director (1930-1933), Ludwig Mies van der Rohe, quien sería el máximo exponente del epítome de los modernismos arquitectónicos: el Estilo Internacional.

Sin embargo, simultáneamente a los esfuerzos de la Bauhaus, los constructivistas rusos y De Stijl, Le Corbusier desarrolla para la arquitectura un sentido integral de ordenamiento racional. Si para Mies el objeto arquitectónico impone la impronta estilístico-funcional que seguirán el resto de los objetos que sean transversales a él como en el caso del Edificio Seagram o la Nueva Galería Nacional en Berlín (figura 7), donde lo que realmente se expone es el edificio y no las obras, las cuales están destinadas a ser distribuidas en su sótano; para Le Corbusier las unidades ordenadoras son la ciudad

y la morada, dado que “una nueva época comienza y nuevos hechos sobrevienen [...] La morada y la ciudad resultarán del nuevo espíritu, del sentimiento moderno”⁵⁴. Y en este sentido la racionalidad que pueda imprimirle la arquitectura a través de la



Figura 7. Neue Nationalgalerie, Berlin, 1968.

geometría. La demanda de Le Corbusier se resume al hecho de que “la gran ciudad, fenómeno de fuerza en movimiento, es hoy una catástrofe amenazadora, por haber dejado de estar animada por un espíritu geométrico”⁵⁵.

El orden que defiende Le Corbusier es uno que se propone ver a la ciudad como un organismo, con sus flujos delimitados con sus espacios establecidos para cada función que la vida urbana requiera, la ciudad se transforma en una maquinaria y el principio de este maquinismo urbano es la vivienda. No es fortuito que ésta sea la piedra de toque desde la cual se desprenden proyectos tan emblemáticos del funcionalismo como *La ville radieuse* (figura 8).

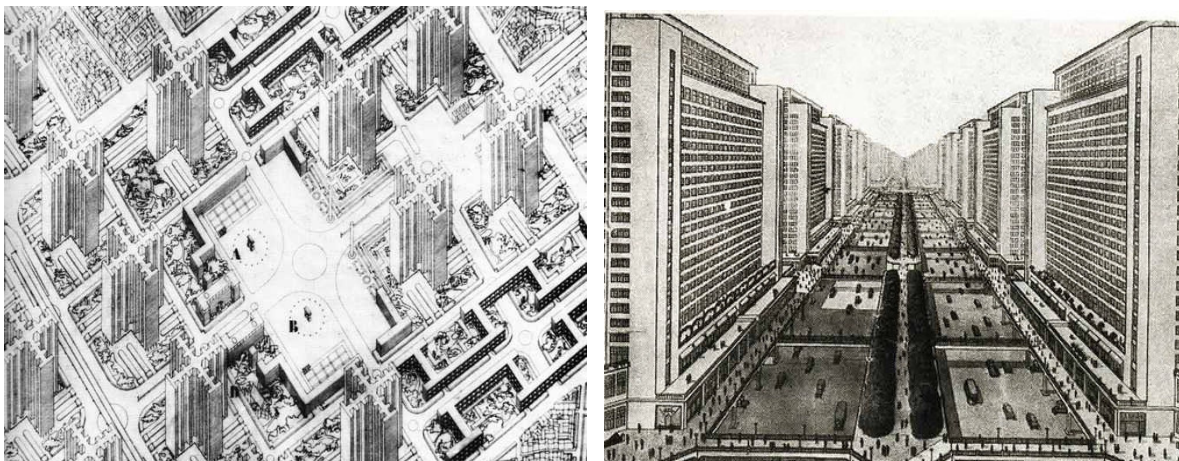


Figura 8. La ville radieuse.

⁵⁴ Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, Infinito, 1985, p.30.

⁵⁵ *Ibid.*, p.23.

Se hace necesario resaltar que dos esferas aparentemente tan disímiles, la íntima representada por la morada y la sociohistórica representada por la ciudad, sean pilares en el trabajo de Le Corbusier, no son extremos que se oponen, son elementos que pertenecen al proceso que hemos venido describiendo en estas páginas: el que centraliza el poder para su ejercicio y administra a la comunidad política transformada en mecanismo (a través de la ciudad moderna) y poder que simultáneamente se hace capilar al introducirse en las formas más íntimas de la vida de los individuos (otro constructo moderno), al re-ordenar la vida a través de los axiomas que orientan la transición espacial, condicionan el entorno y disponen los objetos que forman parte de la morada como relación y configuración social.

En este sentido no se hace fortuito que su proyecto de *La ville radieuse* se haya materializado en un ambiente político que requería de la centralización del poder, la objetivación cuasi-fetichista de la soberanía estatal y la “modernización” como estandarte de una nación que desea legitimarse como Estado, en la India de Nehru, con Chandigarh.

Chandigarh es un territorio administrado directamente por el gobierno federal de la India, en 1951 se encargó a Le Corbusier diseñar una ciudad que fuese insignia del proceso de modernización del naciente Estado hindú. Esta ciudad está dividida en 60 sectores, que a su vez son pequeñas ciudades que tienen espacios organizados que cumplen funciones administrativas, religiosas, educativas, mercantiles. Al mismo tiempo hay un sector que concentra los edificios gubernamentales, judiciales y administrativos de toda la ciudad de Chandigarh.



Figura 9. Vista aérea de Chandigarh con una sección de su plan maestro sobrepuesto.

Un ejemplo similar, es el de Brasilia: un Estado que requería trasladar su capital de la bulliciosa vida y el desorden que generan los puertos, en este caso Rio de Janeiro. El puerto no sólo es bullicio, es también una concentración de tránsitos que pueden poner en riesgo los bastiones de un Estado-nación: por él entran migrantes, nuevas lenguas, otras ideas... el puerto es un lugar configurado a través de la circulación, no sólo económica, sino social y eso desdibuja la visibilidad e incluso la efectividad del poder ejercido por el Estado.

En contraposición, Brasilia –convertida en 1960 en capital de Brasil y proyectada por Lucio Costa y Oscar Niemeyer-, nace como una ciudad administrativa en que los órganos del gobierno adquieren tangibilidad, visibilidad, iconicidad. En palabras de Teodoro González de León “el arquitecto inventa el mito que representa la institución”⁵⁶.

En este tenor, Chandigarh y Brasilia representaron la ambición modernizadora de

⁵⁶ Teodoro González de León, *Arquitectura y política*, El Colegio Nacional, Fuente electrónica: http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1998/11%20-%20Teodoro%20Gonzalez%20De%20Leon_%20Arquitectura%20y%20politica.pdf, [consulta: 3 de marzo de 2016].

los estados en cuyo nombre se erigieron, instituyeron su consolidación y la de su soberanía. Sin embargo, los modelos políticos se descartan y se convierten en museología, y a pesar del fracaso y el criticismo que ha pesado y pesa sobre ambos hitos, lo cierto es que el Estilo Internacional supo, parafraseando a González de León, representar la propia institución que sus objetos arquitectónicos son. Como ninguna otra estructura en la historia, los emplazamientos construidos por el Estilo Internacional sobreviven como íconos de sí mismos e incluso como fetiches de otras proezas retóricas frustradas (el mismo Estilo Internacional, el futuro, la utopía, el orden, la función): la casa Farnsworth, el edificio Seagram, *La ville radieuse*, Chandigarh, Brasilia, el pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona, los apartamentos Lake Shore Drive, la villa Savoye.

Tanto se ha hablado de las causas que precipitaron la pérdida de vigencia de los modernismos, en primer lugar siempre se habla del abismo que existe entre el orden que sus obras quieren imponer y la especificidad de la configuración social en que se insertan.

La construcción de New Towns en Gran Bretaña, o ciudades totalmente nuevas como Chandigarh en la India o Brasilia en Brasil... revelan un problema evidente para el arquitecto, el planificador y el ciudadano también: la nueva creación, sin importar lo imaginativa que sea, estaría sobresimplificada y carente de la complejidad de la vida y de la continuidad con el pasado que cualquier vieja y malograda ciudad, con todas sus fallas, posee.⁵⁷

Robert Hughes, para la realización de la serie de documentales basados en su libro *The shock of the new*, viaja en los años ochenta a Chandigarh para encontrar que sus habitantes han abandonado una ciudad a cuyo funcionamiento no están habituados, la ciudad insignia de Nehru se hundía en el abandono. Al parecer la utopía de los

⁵⁷ Matei Calinescu, *Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham NC, Duke University Press, 2003, p. 282.

modernismos muere con sus objetos.

Sin embargo, los sujetos sociales y sus espacios no son anacrónicos, se siguen desarrollando en el tiempo y muchas veces la forma en que se replantean sus relaciones se transforma dramáticamente, es el caso de Chandigarh, de Nonoalco-Tlatelolco, de la Villa Savoye. Los íconos también generan sentimiento de pertenencia, colectivos identitarios ligados a las particularidades de los símbolos bajo los que se desarrollan: los altos índices de bienestar, la alta tasa de alfabetización (97%), el hecho de ser declarada la ciudad más limpia de la India o con mayor cantidad de áreas verdes, de ser reconocida como una ciudad libre de tabaco, los lazos tejidos por sus habitantes y la forma en que ellos se reflejan en la obra fotográfica sobre la ciudad enfocada en la vida de sus individuos –y no tanto en sus edificios- o en los esfuerzos ciudadanos de interconectarse a través de redes sociales activas y otros *hubs* sociales en la internet^{58,59,60}. Los sujetos sociales tienen la capacidad, no de adaptarse, sino de resignificar y re-ejercer el espacio en formas que el programa de su diseño jamás previó, desbordar la codificación que trata de imprimirse en ellos a través del espacio es siempre una opción. La arquitectura no termina en el discurso y el código al que apela un objeto arquitectónico, son éstas cuestiones que voluntaria o involuntariamente los sujetos sociales objetarán, eventualmente. El criticismo en torno a las ciudades diseñadas por el Estilo Internacional habló acertadamente de sus creaciones, pero se quedó en una inmediatez que lo condenó al anacronismo; no vio esta clase de fenómenos paradójicos, irónicos, estas experiencias de inevitabilidad y reversibilidad.

La idea moderna de función, el idilio de la social transitando los espacios diseñados a manera de engranes de maquinaria, pierde sentido cuando lo social fagocita

⁵⁸ Vid. Chandigarh Metro, *Chandigarh, happiest city of India*, Fuente electrónica: <http://chandigarhmetro.com/chandigarh-happiest-city-of-india-lg-survey/> [Consulta: 3 de marzo de 2016]

⁵⁹ Vid. Jonathan Glancey, *Is this the perfect city?*, Fuente electrónica: <http://www.bbc.com/culture/story/20151211-is-this-the-perfect-city> [Consulta: 3 de marzo de 2016].

⁶⁰ Organización Mundial de la Salud, *Experience of Chandigarh as a smoke-free city*, Fuente electrónica: http://www.who.int/kobe_centre/publications/smokefree_case_study_chandigarh/en/ [Consulta: 3 de marzo de 2016].

los espacios que le son legados, ya sea de formas socialmente integradoras como el caso de Chandigarh pero también de formas trágicas como el caso de Pruitt-Igoe.

En este caso, la falla no se encuentra totalmente en el diseño, sino en los fundamentos de la idea de orden que objetiva, es decir, en la función específica de orden que da sentido a la obra.

Pruitt-Igoe es encargada por el gobierno de la ciudad en 1950, es diseñada por Minoru Yamasaki y entregada en 1955. Los motivos de su construcción tienen que ver con un



proceso de empobrecimiento de la ciudad y de migración de estamentos medios a otras ciudades, los barrios blancos y negros (segregados por ley hasta 1956) se expandieron haciendo decrecer el precio de los predios y propiedades cercanas al centro de la ciudad. En este contexto, puede verse que Pruitt-Igoe se construye y se planea como un *ghetto* en el que se coloca a miembros de la sociedad considerados social, política y económicamente peligrosos (Architectural Forum describió al proyecto como “vecindarios verticales para gente pobre”⁶¹), inclusive en un principio la obra se dividiría en dos secciones: Pruitt como un barrio negro, Igoe como uno blanco. La idea tras este complejo fue reproducir a través de nuevas formas la marginación, el abandono y el racismo en un contexto de depauperación de las clases sociales, lucha por los derechos civiles y abolición legal de la segregación racial.

La construcción probó ser deficiente, la ocupación de las viviendas jamás llegó a su totalidad dados los costos de las mismas y la reticencia de los vecinos a cambiar su residencia, el Estado destinó pocos recursos a su mantenimiento, tampoco garantizó servicios eficientes... la inseguridad, el crimen y la decadencia de los inmuebles fueron

⁶¹ William Ramroth, *Planning for disaster: how natural and manmade disasters shape the build environment*, Londres, Kaplan, 2007, p. 164.

la vida cotidiana de los vecinos de Pruitt-Igoe.

En términos políticos, este complejo como política pública parece sacado de la creencia de la aristocracia y la burguesía británica de la era georgiana en una “clase criminal” –como ya se había mencionado al hablar de Hughes- y de la necesidad de un agujero al cual pueda ser lanzada en beneficio de la paz de los “miembros respetables de la sociedad”. Pruitt-Igoe está planteado como un mecanismo de vigilancia y control, como una prisión premoderna.

El proyecto no sólo es una falta de visión de los procesos sociales, políticos y económicos por los que San Luis pasaba, sino una solución desesperada por parte del Estado a la transformación de un *status quo* y los miedos que ello provocaba. La forma en que la función es definida por la administración de la ciudad, para ser transformada por los proyectistas en una obra, choca con los fenómenos galopantes que componen el contexto en que se inserta.

Si las formas en que la función se define a través de los actores transversales a la arquitectura resultan ser ideas veleidosas que se disuelven, se transforman o fracasan en el desenvolvimiento y transformación de los contextos sociales en que comienzan a ejecutarse ¿en dónde pueden encontrarse las razones que precipitan el ocaso de los modernismos arquitectónicos?

En la transición de la hegemonía de los Estados al mercado. Como hemos visto hasta ahora, los modernismos se desarrollaron a la luz del nacimiento, la transformación fugaz y los procesos de consolidación del Estado. La construcción de obras icónicas del modernismo expresado en sus corrientes estuvo a cargo de él, y el mismo condenó al fracaso a corrientes y encumbró a otras (el estalinismo se inclinó por el realismo y dejó de lado al constructivismo, el nazismo le cerró el paso a la Bauhaus y a las prácticas que decantarían en el Estilo Internacional, el fascismo italiano dio cobi a una arquitectura historicista y al futurismo simultáneamente).

Por esta razón, los modernismos se enfocaron en remodelar ciudades o construir las

desde cero, en esculpir la imagen del Estado y sus instituciones oficiales a través de sus moradas espaciales, en transformarlo y en transformarse en un ícono, en traer el poder estatal de la abstracción que posibilitaba el escepticismo a la presencia que posibilita y garantiza su ejercicio, el Estado antes de pedir ser temido, legitimado, obedecido o antes de articular cualquier demanda pide ser mirado y reconocido sin posibilidad de confusión y para ello necesita corporizarse.

Pero el Estado no sólo fue el comitente de los modernismos, sino los modernismos y sus vanguardias llegaron a tener como objetivo la generación de un nuevo pacto social y la refundación de la comunidad política en ese momento de la modernidad (siglo XVIII- inicios del siglo XX) en que las formas del Estado y sus regímenes políticos aún no eran elementos estables, en que las naciones se producían y configuraban una y otra vez a través de revoluciones, levantamientos, segregaciones, guerras de expansión territorial. Los modernismos corresponden a un momento específico del desenvolvimiento histórico de la modernidad, al momento de la producción de sus instituciones principales, entre ellas el Estado moderno.

Como ya se ha dicho líneas atrás, la modernidad supone un proceso de centralización de los flujos de poder y de infiltración en los espacios más íntimos de la vida social. En un principio son los Estados-nación los que lideran este fenómeno, y el punto cumbre de este proceso llega con los totalitarismos y con el advenimiento del Estado benefactor, sin embargo este último posibilita la generación de economías basadas en un tercer sector de producción de bienes y servicios, en que el consumo se vuelve la parte vital y más acabada del ciclo económico. Contrariamente a lo que se piensa, el Estado de bienestar no se contrapone al crecimiento del mercado, lo incuba⁶². Y con ello, el mercado se fortalece, se especializa, se hace cada vez más grande, el resultado de todo esto es la generación de nuevas necesidades, la expansión de las mercancías, la

⁶² Vid. Noam Chomsky, "Democracia y mercados en el nuevo orden mundial", en Noam Chomsky y Heinz Dieterich, *La sociedad global. Educación, mercado y democracia*, México, Joaquín Mortiz, 1996, pp. 15-47.

colonización del mercado a cada rincón que pueda lucrar y la generación de nichos para hacerlo, el desarrollo de los procesos ligados a la distribución y el consumo: por ejemplo, la expansión, el desarrollo y la planeación cada vez más escrupulosa de los sistemas publicitarios y con ello de los medios.

La colonización galopante del mercado en la vida social lleva objetos y subjetividades a los espacios a los cuales el Estado no llegó, el papel ordenador del mercado parece total: hace 50 años ofrecía objetos (automóviles, Coca-Cola, papel celofán, etcétera) y la publicidad resaltaba o creaba discursivamente las propiedades y la identidad de las cosas para hacerlas atractivas al cliente (Figura 11), paulatinamente el tratamiento publicitario de las mercancías decantó en la construcción retórica de la identidad de los clientes que consumen objetos presentados como posibles propiedades ontológicas de sus consumidores (Figura 12).



Figura 11. Publicidad de Coca-Cola en 1939.



Figura 12. Publicidad de Coca-Cola en 2015.

Asistimos a una transformación en la forma en que el poder se ejerce y configura los diversos mundos de vida y ello impacta a la arquitectura.

El Estilo Internacional se desarrolla en este cambio de hegemonía, pasa de diseñar ciudades, edificios gubernamentales, complejos educativos y residenciales para el Estado, a diseñar edificios para corporativos, empresas e inmobiliarias. En un principio ello no afecta demasiado a la arquitectura modernista, el Edificio Seagram –

proyectado en 1954- y las torres de apartamentos en Lake Shore Drive –diseñadas en



Figura 13. Edificio Seagram.



Figura 14. Apartamentos Lake Shore Drive.

1949- de Mies van der Rohe son construcciones insignia del Estilo Internacional, más que hitos son íconos inconfundibles de la corriente en que se les coloca, del arquitecto que las proyectó, de las ciudades en que

se ubican (Nueva York y Chicago, respectivamente), de sí mismas. Cuando Robert Venturi con "Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica" – texto considerado un manifiesto inaugural de la arquitectura posmoderna- reprocha al Estilo Internacional estar plagado de metáforas y construir abstracciones que lo transforman en un elitismo inflexible para el comitente y sus usuarios y propone "edificios pato", es decir objetos arquitectónicos cuya forma literalmente representa su función, símbolos perfectos con significados unívocos e inconfundibles; no advierte esta capacidad de algunas obras dentro del Estilo Internacional que se entronizan también como símbolos e íconos inconfundibles, producto de un ejercicio no de ubicación en un campo semántico sino de significación de su arquitecto, de la institución que representan, de la ciudad, de sus propios motivos, del Estado, de sí mismos como obra, etcétera.

Volviendo al tema, cuando el comitente principal cambia, las cajas de cristal, hormigón y acero se reproducen clónicamente en las ciudades, cada corporación quiere su Mies, las inmobiliarias no conocen otra forma de construir complejos de oficinas que las que ofrece el funcionalismo, u otra forma de resultar atractivos a sus potenciales clientes en busca de residencias que la de apegar a la moda representada por el Estilo

Internacional. Al mismo tiempo, no se enseña otra cosa en las universidades a las nuevas generaciones de arquitectos que dicha versión del modernismo arquitectónico.

La replicación indefinida de diversas versiones de la misma caja de cristal evita que las obras construidas bajo la lógica del Estilo Internacional se vuelvan hitos espacio-temporales, los objetos arquitectónicos similares se hunden en una indiferencia perceptiva para los sujetos que transitan en los espacios en que se sitúan. El edificio pierde su facultad de ser un símbolo de algo, de volverse distinto (por ello, regresando a la película de Ryazanov, el protagonista ni siquiera puede advertir que se encuentra en una ciudad distinta a la suya o en un departamento que ni siquiera es el suyo).

Aunado a ello, las obras pertenecientes al Estilo Internacional al estar sumergidas y hacerse extensivas en la esfera mercantil son susceptibles a reapropiaciones y resignificaciones desde dicha esfera. El símbolo se transforma en significante y los significados diferenciales que se le asignan terminan por disolver su iconicidad.

Un ejemplo de la arquitectura de Estilo Internacional resignificada es el que expone Beatriz Preciado en *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en 'Playboy' durante la guerra fría*.

Playboy no es simplemente una revista de contenido más o menos erótico, sino que forma parte del imaginario arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX [...] Como el arquitecto Reyner Banham señaló en 1960, *Playboy* había hecho más por la arquitectura y el diseño en Estados Unidos que la revista *Home and garden*. Casi cada número de *Playboy* desde 1953 había incluido un reportaje en color sobre arquitectura, reportajes para los que la revista había creado sus propios proyectos de diseño y decoración interior. Mientras las revistas locales como *Ladies Home Journal* y *House Beautiful* habían emprendido durante la posguerra una cruzada contra la arquitectura de Mies van der Rohe o Le Corbusier, considerándola ajena a las tradiciones autóctonas americanas, *Playboy* publicaba elogiosos artículos sobre Mies van der Rohe, Walter Gropius, Philip Johnson, Frank Lloyd Wright o Wallace K. Harrison, y utilizaba sus páginas

como soporte de “diseños simples, funcionales y modernos” de los Eames, Saarinen, George Nelson, Harry Bertioia, o Knoll y de otros diseñadores y arquitectos vinculados directa o indirectamente con el ‘International Style’. Durante la guerra fría, Playboy se había convertido en una plataforma de difusión de la arquitectura y el diseño como bienes centrales de consumo de la nueva cultura popular americana.⁶³

De esta forma, un apartamento en Lake Shore Drive en los sesenta pudo simbolizar para los consumidores americanos una de las obras insignia del Estilo Internacional o de Mies van der Rohe, el espacio soñado por el *playboy* de entre 25 y 35 años, una morada de buen gusto para un hombre blanco de clase alta por encima de sus 45 años, la idílica aspiración de muchos integrantes de la clase media americana, el deseo *snob* de quienes pueden y no permitírsele, etcétera. En la polivalencia del significante y en su reproducción *ad infinitum* se vuelve indiferente e incluso tedioso, desaparece, aburre.

Simultáneamente, en la copia y la replicación sistemática el objeto que se clona también se transforma, así lo ha demostrado la experiencia contemporánea de la cultura *shanzhai* en China. *Shanzhai* es la cultura de la imitación-piratería china, que en un principio se dedicó a clonar tecnología (smartphones, computadoras, automóviles, etcétera) y ahora también comienza a hacerlo con arte y otros productos culturales. Sin embargo, la cultura de la copia ha decantado en una cultura del *hackeo* donde “gente ‘shanzhai’ se apropia de tendencias y nueva tecnología, pero agrega nuevos elementos al original o lo deconstruye con nuevos métodos [...] shanzhai es un buen paso para un producto original”⁶⁴.

De manera similar, para 1960 Sigfried Giedion advertía la transformación del Estilo Internacional a partir de la adición de nuevos componentes:

⁶³ Beatriz Preciado, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010, pp. 15-16.

⁶⁴ Lisa Movius, *Why China’s tradition of copying is becoming a creative force*, The Art Newspaper, Fuente electrónica: <http://theartnewspaper.com/reports/abhk-2016/the-good-the-bad-and-the-blatant-knock-offs/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2016].

En un simposio celebrado en el Metropolitan Museum de Nueva York en la primavera de 1961 se debatió la cuestión 'La arquitectura moderna, ¿muerte o metamorfosis?'. Como indica este título, algunos consideran que la arquitectura contemporánea es una moda y –como expresó un arquitecto norteamericano- muchos proyectistas que habían adoptado los rasgos en boga del Estilo Internacional descubrieron que esa moda se había pasado y que estaban inmersos en una orgía romántica. Lamentablemente, esa moda –con sus fragmentos históricos escogidos al azar- infectó a muchos arquitectos de talento [...] Se puso de moda una especie de arquitectura *playboy*: una arquitectura tratada como los *playboys* tratan la vida, saltando de una sensación a otra y aburriéndose rápidamente de todo.⁶⁵

El mercado trató de llevar al modernismo a donde el Estado no pudo llevarlo, a las zonas más íntimas de la vida individual (literalmente en el caso de *Playboy* hasta la alcoba) a través del consumo. Sin embargo, en economías terciarizadas la comercialización requiere que el producto que se vende se innove -objetiva y/o discursivamente- para producir continuamente ganancias. De esta forma podríamos leer la cama giratoria de *Playboy*, como una adición a un estilo arquitectónico que siempre prestó un cuidado escrupuloso por el mobiliario que habitó sus obras.

Estos procesos precipitaron la decadencia del Estilo Internacional en particular y de los modernismos en general. El contexto sociohistórico era incompatible con el desarrollo de los modernismos en los términos en que estos comenzaron a plantearse. El Estilo Internacional se desarrolla en una encrucijada contextual que lo transforma (aquella en que el mercado se convierte en el principal articulador de la vida social), lo lleva a su límite y lo agota, agotamiento que se vería reflejado en el exhaustivo criticismo por parte de todos los frentes imaginables antes mencionados (disciplinas académicas, arquitecturas disidentes, movimientos sociales, medios de comunicación...), una nueva

⁶⁵ Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, Reverté, 2009, p.17.

configuración de la modernidad requería de una “nueva arquitectura”. Sin embargo, ello no representa el fin de los modernismos, como se verá en el próximo capítulo.

2.2 POSMODERNISMOS.

Hasta aquí, las condiciones en que se desarrolla y entra en declive el Estilo Internacional, sientan las bases para las así llamadas “arquitecturas posmodernas”, incluso, siguiendo la evidencia que pone Giedion sobre la transformación del Estilo Internacional en los años sesenta, encontramos que “esa orgía romántica” que supone la inclusión de “fragmentos históricos elegidos al azar” habla incluso de la mutación paulatina del Estilo Internacional en el posmodernismo arquitectónico, con su explotación de motivos sacados de los distintos imaginarios históricos de los arquitectos. Ello puede encontrarse en algunos de los edificios icónicos del posmodernismo: el ya citado edificio AT&T –hoy edificio Sony–, con su lectura del renacentismo reminiscente de su frontón y de su entrada en arco, el abandono del muro cortina y la preferencia por la insinuación de columnas, así como el uso de granito rosa.



Figura 15. Maqueta del edificio AT&T

Sin embargo, si se quiere rastrear la transformación paulatina del Estilo Internacional en algo más a partir de la adición de elementos que no le son propios, es necesario remitirse a la casa Douglas en Michigan (Figura 16), construida entre 1971 y 1973 y diseñada por Richard Meier. Esta obra posee todos los elementos que identifican al modernismo, sin embargo está construida con madera y es reivindicada como una obra posmodernista, su modernismo queda rebajado a un historicismo a través del corto circuito lógico que otorga el material

con el cual está construido.

Contrariamente a lo que se piensa, se puede afirmar que formal e históricamente el posmodernismo no se opone más que en el discurso a los modernismos. Los posmodernismos no surgen como una antítesis de los modernismos, sino como una transformación envuelta en complicidad, dicho de otra forma, el Estilo Internacional es un modernismo de Estado, los posmodernismos son modernismos de mercado.

Ello no debe animar lecturas de contraposición entre la esfera estatal y mercantil

o de exclusividad en la construcción de obras -como se dijo líneas arriba- sino como lógicas que predisponen flujos de poder que configuran el desarrollo de elementos de la vida de la comunidad política: por ejemplo, la arquitectura.

Esta lectura de los posmodernismos como la objetivación en la arquitectura modernista de la radicalización de las condiciones de ciertos contextos de la modernidad⁶⁶, empata con posturas -como la de Giddens- que sitúan a la posmodernidad como una modernidad radicalizada⁶⁷. No hay discontinuidad, ni en la modernidad, ni en la arquitectura (entre los modernismos y los posmodernismos), a pesar de los enconos discursivos, a pesar de los cambios profundos en los actores sociales y en el reacomodo



Figura 16. Render y vista de la casa Douglas

⁶⁶ Por ejemplo, la expansión del mercado como un proceso que encuentra entre sus causas los apoyos del Estado benefactor a privados a través de concesiones reguladas, el control y el estímulo al crecimiento de un mercado interno, etcétera.

⁶⁷ Para Giddens, "las consecuencias de la modernidad se están radicalizando y universalizando como nunca" y entonces "la trayectoria del desarrollo social nos está alejando de las instituciones de la modernidad y conduciéndonos hacia un nuevo tipo de organización social", "una serie de acontecimientos que no logramos comprender del todo y que en gran medida parecen escapar de nuestro control", que están provocando "la generalizada sensación de estar viviendo un periodo de marcada disparidad con el pasado", la cual es traducida en una visión "descontinuista" de la historia y el encubramiento de la categoría "posmodernidad". Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1994, 166 pp.

de la modernidad como sistema. Lo que hay es el desenvolvimiento dramáticamente transformador de sus configuraciones.

Siendo así ¿qué es lo que se obtiene –en términos arquitectónicos- en un contexto caracterizado por procesos simultáneos y paulatinos como la reducción del Estado, la expansión del mercado, el inicio de su desregulación y la expansión global de ciertos actores económicos?

La implantación de modelos de política económica neoliberal y sus consecuencias esculpieron esta transformación de la esfera arquitectónica en términos estéticos, en términos constructivos, discursivos y axiomáticos, transformaron a la arquitectura como institución en términos tales como su propia visualización y la visualización del arquitecto. Las arquitecturas posmodernas son las expresiones de las contradicciones, los reacomodos y las formas que el mercado adoptó tras su fortalecimiento. Asumir esto no es aceptar un determinismo de lo macrosocial con respecto a la esfera de la arquitectura, sino resaltar la pasividad de las arquitecturas posmodernas respecto de su contexto con respecto a las arquitecturas modernas con el suyo.

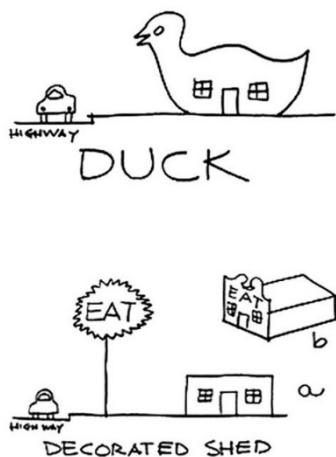


Figura 17. Diagramas de "Aprendiendo de Las Vegas" en que se explica en qué consisten el "pato" y el "tinglado decorado".

La prueba, tanto de una arquitectura perteneciente a una época caracterizada por la ubicuidad galopante del mercado como de la pasividad de la arquitectura respecto a su contexto, se encuentra en uno de los manifiestos inaugurales de las arquitecturas posmodernas, el ya mencionado *Aprendiendo de Las Vegas*, donde los modelos que propone Venturi para reorientar las prácticas arquitectónicas que le son contemporáneas (los "edificios pato" ya referidos anteriormente y los "tinglados decorados"⁶⁸) constituyen ya no propuestas para la

⁶⁸ Un "tinglado decorado" es un edificio que supone un volumen genérico y un rótulo o una fachada que deje en claro su función, objetivo o significado.

vivienda, para la organización de la ciudad contemporánea, ni siquiera esa literalidad del edificio como símbolo que no deja lugar a dudas sobre lo que representa se apega a lo que el Estado busca para sus edificios institucionales; sin embargo, estos dos modelos se apegan perfectamente al mundo del mercado: el “pato” está basado en edificio con forma de pato en que se vendían –efectivamente- patos y huevos de dicha ave, el tinglado decorado está basado en restaurantes y hoteles. Ambos modelos se hacen símbolos del servicio que ofrecen, ello transforma a los objetos arquitectónicos en publicidad que se habita.

En esta tónica, es necesario advertir y ver más de cerca el “tinglado decorado”: es la misma caja de zapatos genérica, indistinta en sus métodos y materiales constructivos, en la que lo único que parece importar es la manera en que el rótulo o la fachada le dotan de personalidad, la manera en que la escenificación que se monta es lo que dota de trascendencia al objeto arquitectónico, y el “tinglado” sobrevive como mera tramoya. Dicha trascendencia es meramente publicitaria, se basa en la forma en la que el objeto comunica su función o su giro, para llamar la atención de su potencial usuario (cliente), no es fortuito que este esquema esté planteado desde la forma en que en Las Vegas es experimentado el espacio: la calle es una pasarela desde la cual se despliegan marquesinas, anuncios en luces neón de todas formas y tamaños imaginables, edificios de todas clases que juegan a representar y escenificar algo (el hotel Paris Las Vegas con sus réplicas a escala de la torre Eiffel, la Plaza de la Concordia, el Arco del Triunfo y sus fachadas copiando el Museo del Louvre y la Ópera Garnier; el Venetian con sus canales y sus edificios imitando el Palazzo Ducale, la Piazza San Marco, la Piazzetta di San Marco, etcétera; y así el New York- New York Las Vegas; el Caesars Palace, entre otros⁶⁹), en Las Vegas los objetos arquitectónicos se despliegan como publicidad que confiere características a un producto comercializado (el juego, el espectáculo, el hospedaje, el matrimonio, etcétera).

⁶⁹ Estos edificios son patos.

Las Vegas no sólo es una “arquitectura del espectáculo”, es un ejemplo de la transformación de la arquitectura en relación con las transformaciones del mercado. Tomemos como ejemplo el Hotel Sahara, en 1960 era un conjunto vacacional construido en los términos del modernismo, para 2011-fecha de su cierre- los edificios se habían llenado de almenas en su azotea, así como un rótulo luminoso con el nombre del hotel en la cima del edificio de habitaciones más alto transformando así –con esa operación tan simple- la caja de zapatos modernista en un “tinglado decorado” posmoderno, se había construido un minarete en medio de un “oasis” de palmeras, así como acondicionado los interiores y la cartelera con una temática “árabe”.

El Sahara es el ejemplo, primero, de la continuidad –y no del supuesto antagonismo- entre las arquitecturas posmodernas, es el ejemplo de la modernidad “posmodernizada” por la expansión de un sector específico dentro de una zona con una economía terciarizada: el del entretenimiento y el espectáculo. Expansión y transformación posibilitada por el propio desenvolvimiento de la modernidad a través de procesos como la diversificación mercantil, el advenimiento de las economías post-industriales, la regulación escrupulosa del tiempo de trabajo y el tiempo de ocio, el desarrollo tecnológico, etcétera. Dicho de otra forma: de la radicalización de las implicaciones de la propia modernidad.

En segundo término, en el cambio del Sahara también se avista una transformación en la axiomática del edificio a partir del cambio de la lógica con la que se plantea la mercancía que ofrece. El primer Sahara es un hotel genérico, lo que pudiese representar el nombre no está expresado en el volumen, el edificio entonces es un medio para cumplir funciones: hospedar, albergar el juego, encontrar esparcimiento. En el segundo caso, el objeto arquitectónico es un símbolo, es parte de la marca Sahara, es más –literalmente-

un anuncio colosal que un edificio, publicidad y espectáculo que se habita.



Figura 18. El Hotel Sahara, en 1960 y en 2011 respectivamente.

Se puede pensar que la arquitectura posmoderna es la arquitectura moderna transformada por “la sociedad del espectáculo”. Se puede pensar a Las Vegas como el epítome del proceso que Beatriz Preciado encuentra en *Playboy*: es decir, la arquitectura modernista se transforma en uno de los símbolos de los que se compone el estilo de vida como mercancía producida, publicada y consumida, orientada a las masas.

En este sentido, el estilo de vida, la vida misma del *playboy*, es una escenificación más televisiva que teatral, tanto así que ha dado material para diversos *reality shows* desde 1959 alrededor de la marca construida por Hugh Hefner, con la estética modernista siendo también el escenario de sus tramas. El modernismo es re-significado y re-ejercido, es parte de una mercancía o es una mercancía por sí misma, es publicidad, es espectáculo y esa relación lo transforma hasta contraponerse a su propio origen; ha dejado de ser el encargo por parte de un Estado o una corporación (al estilo de la Seagram) durante la modernidad clásica, esa relación aún tenía ligeros tintes de mecenazgo renacentista (como en el caso de Nehru y Le Corbusier o del Estado Mexicano y Pedro Ramírez Vázquez), y también ha cesado de ser la propuesta voluntaria de un arquitecto para una utopía o para un proceso de cambio social.

El modernismo adquiere ese carácter histriónico, escénico, teatral, espectacular, publicitario que pensaríamos sólo puede verse en Disneyland, *Playboy* o Las Vegas; llega

a los edificios que no tienen que ver de una manera tan directa con la industria del espectáculo, del esparcimiento o del consumo masivo. El historicismo del posmodernismo, puede leerse como una puesta en escena, el objeto arquitectónico se transforma en un actor que se personifica a través de la adopción de una historia estereotipada y cuyos simbolismos construyen un personaje. Un ejemplo es la torre Taipei 101, con su excesivo simbolismo planteado por sus proyectistas: la referencia a la tradición a través de los segmentos que recuerdan viejas pagodas, los símbolos *riuji* encontrados en la torre que significan prosperidad, plenitud, celestialidad, sus alusiones al número 8 y las connotaciones modernas y rituales antiguas, sus referencias al tiempo y la perfectibilidad, incluso las luces amarillas que salen de su cima están pensadas para hacerla parecer una antorcha, con las implicaciones semánticas que ello tenga para el edificio como discurso, como personaje (Figura 19).

Sin embargo, no es sólo esta teatralidad posmoderna es aplicable a la esfera privada, llega también al Estado. Un ejemplo interesante es el edificio del MI6 (la agencia de inteligencia secreta exterior del Reino Unido) con su edificio apodado *Legoland*, su diseñador Terry Farrell afirmó haberse inspirado en las industrias *art déco* existentes en Londres, como la Battersea Power Station, y en los templos mayas y aztecas (Figura 20).



Figura 19. Taipei 101



Figura 20. Sede del MI6

Legoland, irónicamente parece representar formalmente lo que constituye un servicio de inteligencia: un espacio laberíntico, intrincado y kafkiano como cualquier burocracia,

en especial las encargadas de la seguridad del Estado; sus volúmenes parecen estar en una constante lucha, una lucha intestina, que trae a colación los conflictos entre espionaje y contraespionaje y las intrigas dentro de los servicios de inteligencia, sobre todo en el plano internacional y en el contexto de una nación protagonista en este ámbito como lo es Gran Bretaña; al mismo tiempo estas características lo ubican como una fortaleza de la que nada escapa y a la que nadie puede vulnerar; las referencias a la industria sugieren el carácter maquinal, racional, eficiente, pesado de dicha institución, es el símbolo del trabajo que realiza para la nación y las referencias a los templos de dos sociedades teocráticas la inobjetabilidad, la necesidad, el carácter inamovible de la inteligencia como pilar ineludible del Estado. Encargado en 1989, es el síntoma de la paranoia y aversión thatcheriana respecto al bloque comunista.

Del otro lado del Atlántico, los cuarteles originales de la CIA en Virginia, terminados en 1961, son un complejo modernista que bien pudo haber sido una universidad o un hospital, el objeto arquitectónico sólo habla del carácter burocrático de la institución. Comparando el carácter de dos edificios pertenecientes a dos agencias

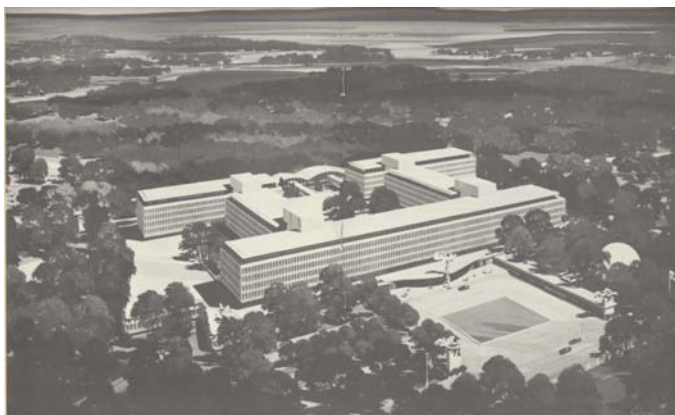


Figura 21. Cuarteles de la CIA, 1961.

que se dedican a lo mismo a una escala similar, el histrionismo de *Legoland* es innegable. En este caso, el inmueble se transforma en el actor que representa un papel: el de la institución, y la institución sale al espacio de la *polis* como una puesta en escena.

CIA y MIÓ representan dos momentos distintos de la modernidad, dos formas distintas en que la institución se encarna, se objetiva, hace del espacio un lugar a través de objetos arquitectónicos, dos formas en que sale a la vida pública y se desenvuelve frente al cuerpo social. Se hace evidente a través de este tratamiento de su aparición en

la *polis* un cambio en la política: los cuarteles de la CIA nos hablan de una agencia de seguridad que sólo responde a los objetivos de su institución o de quienes están al frente de ella, sin importar la opinión pública, su modernismo indiferente oculta lo que sucede tras sus muros: las pugnas internas de los grupos de poder al interior, las operaciones oficiales y extra-oficiales, la información sumergida en el más profundo secreto; *Legoland* sigue ocultando lo mismo tras sus muros y respondiendo ante las mismas autoridades, sin embargo, en una sociedad donde la expansión de los medios de comunicación es un proceso constante que alimenta el crecimiento y la actividad de la opinión pública y la conecta⁷⁰, sobre todo tras los cambios (y descontentos) provocados por la gestión de Thatcher (el recorte al gasto social, las privatizaciones, el –según Hobsbawm- “holocausto industrial”⁷¹, los nuevos esquemas tributarios, los conflictos con los trabajadores mineros y los sindicatos, etcétera), el Estado y sus gobernantes se vuelven un blanco del escrutinio público, especialmente en un contexto social y políticamente tan convulso como el de la Gran Bretaña de los años ochenta el manejo de la forma en que el gobierno aparece en la opinión pública es de vital importancia para conservar el poder o no perturbar la “paz”. La política, particularmente en este contexto, caracterizada por la expansión de los medios de comunicación, la presión de la opinión pública, la manera en que el panorama socio-político es volátil con respecto de la misma se vuelve paulatinamente espectacular, afina la forma en que aparece ante los medios, actúa, trata de generar y alimentar emociones, oculta, muestra y enfoca los ojos de los televidentes y los criterios de su auditorio a ciertos asuntos manejados de cierta forma, sus actores e instituciones se disfrazan, representan papeles, en una especie de *talk show*. Parte del disfraz, parte de la escenificación, parte de la actuación recae también en los espacios: objetos arquitectónicos histriónicos para una política del espectáculo.

⁷⁰ Hablo de las décadas de los ochenta y los noventa, cuya configuración del sistema de medios de comunicación permitía un ambiente no tan saturado de información, un análisis más profundo, una duración más prolongada de los asuntos públicos en las agendas de la opinión pública y formas de conexión distintas entre diversos actores sociales.

⁷¹ Eric Hobsbawm, *The age of extremes*, Londres, Abacus, 1994, p.304.

A ello juega *Legoland*: una Gran Bretaña caracterizada por los conflictos intestinos necesita reavivar la imagen de un enemigo externo, por eso tiene sentido el enraizado sentimiento anticomunista thatcheriano, dentro de este montaje la visibilidad y la percepción que se tenga al interior de la agencia de inteligencia exterior es importante, pues es el dique que protege –en el discurso- de la amenaza externa y que al mismo tiempo ayuda a mantener la legitimidad o mostrar la fuerza de los organismos de seguridad del Estado. *Legoland* muestra una nueva forma de configurar el espacio, una que crea performativos políticos, que se traducen en estrategias que buscan el ejercicio efectivo del poder.

Ejemplos de este histrionismo en edificios representativos de la arquitectura posmodernista aplicada al Estado hay demasiados, el centro cívico (ayuntamiento) de Mississauga en Ontario, Canadá (que asemeja una granja, rememorando los orígenes de dicho pueblo) es uno de ellos. Sin embargo, la arquitectura de la mayoría de los edificios de los Estados consolidados en la posguerra es de un estilo surgido en Gran Bretaña, pero ampliamente explotado en América Latina y el bloque comunista: el brutalismo.

El brutalismo, surgido en los años cincuenta a partir del uso de concreto desnudo en algunas obras de Le Corbusier, explotaba más allá de la caja de zapatos del Estilo Internacional formas del modernismo de vanguardia (por ejemplo, del constructivismo) mostrando la consistencia de las materiales de construcción *en bruto*, particularmente del concreto.

Visualizar las obras de gobierno brutalista, sirve para establecer este contraste entre una política de posguerra que quiere mostrar la solidez solemne, estática, inexpugnable y autorecursiva de sus instituciones y por el otro lado, las arquitecturas posmodernistas, que establecen la entrada de la arquitectura a una videopolítica, a una política del espectáculo donde las instituciones son siempre re-evaluadas, re-representadas, donde su forma de parecer y aparecer se ha transformado en algo más

que una tarea, se ha convertido en una industria que ocupa un papel central en cualquier administración gubernamental.



Figura 22. Palacio de Justicia Federal, Ciudad de México.

Un ejemplo de arquitectura brutalista es el Palacio de Justicia Federal diseñado por Teodoro González de León (Figura 22). Aquí se nota ese cambio de lógica entre lo solemne y lo espectacular. El edificio representa, como los edificios de la modernidad clásica, esa clase de arquitectura que –recordando las palabras de Teodoro González de León– “inventa el mito de la institución”.

Esto es muy significativo, como indica Levi-Strauss,

El valor intrínseco atribuido al mito proviene de que [...] acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro [...] Nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. Tal vez ésta no ha hecho más que reemplazar a aquel en nuestras sociedades contemporáneas.⁷²

La institución política funciona como una estructura permanente, define el pasado, el presente y el futuro, establece con su discurso una deontología de la sociedad a la cual no sólo codifica, sino ordena, dispone, significa, ejerce y objetiva⁷³. El mito supone trascendentalidad, en el caso de las arquitecturas modernas aplicadas a las instituciones estatales podemos encontrar ese anhelo, leer el carácter permanente, inmutable, indiscutible que a través de un inmueble la institución trata de darse.

El Palacio de Justicia Federal fue terminado en 1993, pero no es un hito que

⁷² Claude Levi-Strauss, *Antropología Estructural*, Barcelona, Paidós, 1995, p.232.

⁷³ Este ordenamiento de lo social es lo que Rancière llama *policia*.

permita ubicar o imaginar una forma objetiva de la institución que representa, a pesar de su monumentalidad, del carácter inescapable a la vista de su concreto cincelado y la textura de sus superficies... está sumido en la indiferencia, parece no representar nada o a nadie, no mover ninguna imagen clara. Incluso las fotografías de archivo del inmueble son escasas.

El Palacio de Justicia Federal está desfasado, es una anacronía lógica construida en una época de política-espectáculo. Las instituciones han dejado de aspirar y ser leídas desde la trascendencia, la ubicuidad, el carácter estático, la inobjektividad de un mito, o al menos estas características han dejado de traducirse en una forma efectiva de ejercer el poder por parte del Estado. El espectáculo mundaniza el mito de la institución, lo hace prosaico, lo reinterpreta, transforma sus implicaciones y lecturas, le cambia la forma continuamente... el espectáculo transforma a la institución, ésta ya no es un mito, es un personaje en un drama interminable y en esta clase de performatividad el ejercicio del poder por parte del Estado sí encuentra efectividad⁷⁴.

En esta nueva forma de ejercer el poder, la arquitectura de este momento de la modernidad (estatal o comercial) –tergiversando la frase de González de León- no “inventa el mito de la institución”, contribuye a montar la actuación de la institución.

Sin embargo, el brutalismo es un puente entre la transformación del alto modernismo en arquitecturas posmodernas, y como tal también fue parte de una puesta en escena política. La opinión pública en una sociedad de masas se encuentra enmarcada en un sistema político cuyo axioma es el sistema electoral. Como indica Lynsey Hanley, las torres de apartamentos –de estética brutalista- en el Reino Unido fueron construidas para atraer votantes, la apariencia futurista de las mismas trataba de hacer pasar por cumplidas las promesas electorales de los elegidos en los urnas⁷⁵.

⁷⁴ Irónicamente, en una obra del mismo arquitecto, de la misma estética y del mismo material predominante (concreto cincelado) sí se conforma un hito: el Auditorio Nacional. Es justamente el espectáculo –en su forma más literal- el que transforma a este inmueble en un ícono.

⁷⁵ Lynsey Hanley, *Estates: an intimate history*, Londres, Granta, 2012, p. 104.

Esta actitud por parte del sistema político y sus actores es la misma actitud que defiende *Aprendiendo de Las Vegas*, es la actitud que el mercado suele adoptar con respecto a los consumidores: Venturi se pronuncia por una arquitectura que no caiga en el elitismo económico y simbólico, así como el abstraccionismo que alcanzaron los altos modernismos (el Estilo Internacional, el organicismo, el neofuturismo...); propone una arquitectura planteada desde la perspectiva del cliente, es decir del comitente y de los usuarios futuros. El populismo usado por el mercado para atraer a más consumidores, para insertar un producto en nuevos nichos de consumo, es el populismo arquitectónico que Venturi demanda: una arquitectura "amigable al usuario", una arquitectura que hable el "idioma" de su deambulante, una arquitectura que no desconcierte, que no haga sentir extrañeza o rechazo, cuyo convencionalismo invite a no a usarse, sino a ser mirada, a ser reconocible y entonces pueda comunicar el símbolo que representa: la marca, la corporación, la compañía, el servicio que presta, el producto que ofrece. Es una arquitectura para lo que Lefebvre llamó "sociedad de masas de consumo dirigido", nótese el componente mercantil y no estatal del concepto, incluso se les da un tratamiento mercantil a los tributarios del Estado en los asuntos del Estado.

Lo que se transforma en insignia aquí ya no es el edificio, ni el arquitecto... es la marca, la corporación, el producto, el partido. Este fenómeno tiene bastantes implicaciones: se retrae la figura del arquitecto, pareciera que éste paulatinamente es visto como un técnico más, equiparable a otros profesionales vinculados a la configuración de espacios; la arquitectura en el contexto de esta expansión global y conquista de la hegemonía por parte del mercado está totalmente subsumida a dicha esfera, deja de plantear una utopía en términos sociales y políticos, inclusive en términos estéticos, no imagina otro orden de las cosas, sólo versiona el existente; la arquitectura deja entonces de discutir los grandes tópicos de la modernidad: el futuro, el tiempo, el orden, el desorden, la función, la historia, el arte, la trascendencia, la ciudad... abandona los debates que abrió durante el resto de la modernidad que ya recorrió, a

manera de síntoma está el hecho de que Venturi considera esta retórica uno de los elementos elitistas del alto modernismo.

El esquema caracterizado por el egotismo teatral de la marca está vinculado también a que el axioma desde el cual se plantea la arquitectura pase de ser el diálogo en el cual el objeto se integre con la ciudad, a ser el objeto arquitectónico que no dialoga con ella, que la descarta, que la repele, que más que negarla la forcluye. La ciudad se articula a partir de la forma en que el mercado se configura, a partir de lo que sucede en el escenario (en términos dramáticos) que el mismo representa. Cada objeto arquitectónico posmodernista parece un ghetto simbólico, de sentido, de clase, ritual, de consumo, de función, de identidad cultural, comercial, corporativa, política, laboral, habitacional, estética, profesional.

En términos más amplios, pareciera que dicha segregación es fractal. No es sorpresa que al mismo tiempo que van surgiendo estas arquitecturas también surjan y se desarrollen las políticas identitarias. El modernismo se fragmentó tras su transformación, las prácticas posmodernistas ya no son cosmopolitas como el Estilo Internacional o cualquier otra vanguardia modernista, estas arquitecturas son "aldeanas", hablan desde la particularidad contextual en que surgen tras estas transformaciones y sus consecuencias tan disímiles. Son "localismos arquitectónicos", tal como las marcas, las corporaciones, los productos, las empresas lo son en su planteamiento, en su definición, en su ejercicio mercantil, a pesar de la consolidación de un mercado global acelerado.

En estas arquitecturas ningún arquitecto se pronuncia o identifica con un membrete que sugiera una corriente o una adscripción. Las adscripciones y las corrientes existen en el lenguaje de los críticos, los teóricos o los historiadores de la arquitectura. Sólo hay nombres, sólo hay firmas, sólo hay estilos que suceden en la cosidad del espacio y no se nombran.

Finalmente, el contexto de la transversalidad de estos procesos políticos, sociales, económicos, técnicos, profesionales, estéticos e históricos será el caldo de cultivo que

conozca el surgimiento y desenvolvimiento de los deconstructivistas.

CAPÍTULO III. LA GENERACIÓN DECONSTRUCTIVISTA.

Si alguien me hubiera preguntado hace veinte años si pensaba que la deconstrucción podría interesar a personas en campos que me eran ajenos, tales como la arquitectura o la ley, mi respuesta hubiera sido que sí, que era absolutamente indispensable, pero al mismo tiempo nunca hubiera supuesto que llegara a suceder.

Jacques Derrida, *Las artes del espacio*.

Todos los procesos de cambio anteriormente mencionados -que son procesos de infiltración de los flujos de poder no sólo a los espacios de la historia, las grandes configuraciones sociales o la política operativa, sino también a los espacios privados e íntimos de la vida de ese constructo moderno llamado "individuo"- generaron también formas de -como las llama Foucault- "rechazo o rebelión en potencia"⁷⁶.

En términos arquitectónicos, el lapso que abarca del auge del Estilo Internacional a la entronización y el desenvolvimiento de los modernismos representa el contexto en que los arquitectos considerados "deconstructivistas" encontrarían su periodo formativo, que determinará en gran manera su forma de incursionar en el panorama internacional de la arquitectura, que pondrá sobre la mesa sus posicionamientos políticos y estéticos tempranos, que representará el punto de partida de un nuevo capítulo en la historiografía de la arquitectura, caracterizado por una generación y sus referencias, que sin embargo carga las implicaciones de procesos sociohistóricos más longevos y de fenómenos que les son contemporáneos que revelan pistas profundas sobre el desenvolvimiento de la modernidad contemporánea.

Empero, las consecuencias de estos orígenes no son las mismas y la forma de posicionarse de estos actores respecto a su horizonte histórico, así como su papel se transforma. Como se vio antes, ni los sujetos, ni los objetos que crean permanecen

⁷⁶ Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990, p.140.

estáticos y tienen características sociohistóricas inmanentes, son elementos que se siguen “ejecutando” *ad infinitum* y se reconfiguran y son reconfigurados. Probablemente, el contrapoder del que habla Foucault no es sino la forma diferencial en que el ejercicio del poder se replantea, se configura y se ejerce u otra forma en que la especificidad lógica de los flujos de poder se desenvuelve.

Este capítulo habla de los horizontes sociohistóricos de esa generación, es una genealogía de los orígenes de las construcciones de sentido con las cuales emergieron a la visibilidad de la esfera global de la arquitectura, de los puntos de partida de sus prácticas arquitectónicas. Al mismo tiempo y de manera inevitable, de los procesos que hacen posible su trayectoria, leído todo en clave sociopolítica. La arquitectura se muestra entonces como una cartografía sociotemporal no sólo de sí misma, sino de la totalidad social que y en qué se desenvuelve.

3.1 CRÍTICA DE LA SOCIEDAD DE MASAS Y ARQUITECTURA.

Todos los cambios de los que se ha hablado hasta ahora dentro del panorama sociohistórico y dentro del panorama arquitectónico decantaron también en posturas críticas sobre las implicaciones de los mismos. La década de los sesenta fue el epítome de tan aceleradas transformaciones y de tan airados posicionamientos y fue además el caldo de cultivo de quienes después serían llamados “deconstructivistas”.

La injerencia de los proliferantes medios de comunicación en la vida cotidiana, sus implicaciones psicológicas, políticas y sociales; las diferencias de clase cada vez más marcadas en economías en vías de post-industrialización, debido a factores como la diversificación y expansión de un mercado de consumo que no sólo proporcionaba satisfactores sino que fue adoptado como mecanismo de diferenciación social, aunado a la alta movilidad social; el carácter burocratizante y funcionalizador ya no sólo de las instituciones del Estado sino del entero de los mecanismos que sirven de marco a la vida cotidiana; y el poder centralizado y centralizador de los gobiernos, entre otras cosas,

fueron los principales puntos a partir de los cuales se articuló la crítica de mediados del siglo XX, misma que se objetivó en planos que van desde las vanguardias artísticas hasta los movimientos sociales.

El criticismo de estas iniciativas se centraba en los elementos visibles y las instituciones concretas que disponían el arreglo de la vida cotidiana del individuo: el Estado, el gobierno, el sistema educativo, el sistema judicial, el sistema médico, los medios de comunicación, así como también a instituciones como el museo, el arte, sus axiomas y sus lógicas y –por supuesto- la ciudad y la arquitectura.

En este último sentido fueron justamente el arte y la academia los campos que comenzaron a estructurar corpus y prácticas críticas en torno a la ciudad y la arquitectura y a formar la agenda de posteriores agrupaciones y posicionamientos estético-políticos y movimientos sociales metropolitanos, mismos que articularon idearios que abrevaron a las prácticas posteriores e incluso sirvieron de relato inaugural para algunos deconstructivistas y de subtextos para algunos de sus ejercicios arquitectónicos.

De esta manera, el problema de la transformación de la ciudad y sus objetos en sistemas pragmáticos producidos a partir de un modelo y su impacto en la transformación del sujeto y la vida no sólo política y económica sino intersubjetiva de la ciudad, ya comenzaba a resonar en los estudios de Lewis Mumford sobre las conformaciones históricas de la ciudad. Posteriormente, esta perspectiva se hizo cada vez más importante, y los postulados de Henri Lefebvre no sólo constituían un mapa crítico sobre la ciudad del siglo XX y el futuro de la misma, sino también un manifiesto para la reivindicación del sujeto a través de la reivindicación del espacio que habita. El cual se transforma en un gradiente político colonizado por la dinámica comercial, tecno-científica y burocrática. El mecanismo cibernetropico por excelencia. Entonces la lucha del sujeto por el espacio es la lucha por su autonomía ontológica: no sólo por sus condiciones materiales de existencia, sino por la relación del individuo con los otros, con el entorno y con la totalidad sociohistórica en que está inmerso. Por el paso de lo cotidiano a lo trascendente, siendo

el sujeto el centro del que parte la disposición y el proyecto de construcción de su realidad.

El pensamiento de Lefebvre en torno a las repercusiones ontológicas y políticas del espacio, que desde la primera parte de su *Crítica de la vida cotidiana* en 1947 se hizo visible hasta el auge de sus posteriores estudios e indagaciones sobre los sujetos, la ciudad y el espacio, apuntaló y dio fuerza a movilizaciones sociales que reclamaban el espacio para la transformación social y la emancipación del individuo. Por ejemplo, el movimiento psicogeográfico, surgido del lettrismo. Cuyos planteamientos sobre la ciudad y el espacio fueron adoptados por el situacionismo para realizar una crítica sobre la configuración generalizada de la realidad en turno: *la sociedad del espectáculo*.

El situacionismo tiene sus orígenes en el *lettrismo*, un movimiento literario fundado en 1945 por Isidore Isou, que recogía las ideas del dadaísmo enfocadas en la poesía. Posteriormente, este grupo sufrió diversas escisiones, las mismas dieron origen en 1952 a la Internacional Lettrista conformada por Guy Debord. Para ese entonces, el movimiento ya no sólo congregaba poetas, sino cineastas, músicos, pintores, literatos de toda clase, pensadores y activistas; simultáneamente el papel de la Internacional Lettrista dejó de ser meramente artístico y comenzó a ser abierta y principalmente político.

Uno de los principales intereses de la I.L. era la ciudad y la manera en que la misma disponía y moldeaba las percepciones, las emociones y los comportamientos, y constituía en el momento en que le es contemporáneo al lettrismo un mecanismo burocratizado que reproducía la efectividad del poder.

Para 1957 la I.L. se une al Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista, fundado en Italia por Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio y Piero Simondo, a partir del criticismo de Jorn hacia Max Bill, cuando éste se disponía a crear la Hochschule für Gestaltung en Ulm, Alemania, rescatando sólo los principios formales del hacer artístico de la Bauhaus, teniendo como timón la idea de funcionalidad surgida de la misma.

Jorn se opone al carácter extremadamente técnico de la escuela de diseño

fundada por Bill. Aunque no se reconoce, en él existe el conflicto mencionado en el capítulo anterior: ese ímpetu de la Bauhaus de llevar el diseño estético y racional a cada rincón de la vida cotidiana de los individuos que puede decantar en la disposición, la funcionalización, la burocratización y el afianzamiento del poder por parte de las entidades que retomaron sus fundamentos, en menor medida los Estados, en mayor medida el mercado.

La Bauhaus Imaginista se opone a esa reducción del arte y el diseño a una mera colección de tecnicismos socialmente indiferentes, y propone integrar un elemento que considera perdido de la tradición de la Bauhaus: la imaginación, la fantasía, la utopía, la creatividad extratécnica.

La Internacional Situacionista nace también de la integración del movimiento CoBrA (Copenhague, Bruselas, Ámsterdam), antecesor de la Bauhaus Imaginista fundado en 1948 y disuelto en 1951. Fue un grupo más numeroso, activo, extenso e influyente que la B.I., dado que sus miembros no sólo se desempeñaban en las ciudades que conforman su nombre, sino también se extendió a Alemania, Francia, Islandia, Noruega y Suecia. Además de ello, se ha reconocido a los situacionistas como una de las principales influencias ideológicas del Mayo Francés, así como un papel activo a lo largo del movimiento y específicamente en la ocupación de la Sorbona y el acercamiento a los obreros para el apoyo de la huelga general, exhortándolos a organizarse de manera autónoma. Fue hasta 1972 que Guy Debord, su fundador, decide acabar con la Internacional Situacionista, dado el número de adeptos que comenzaba a ganar el movimiento pero también la amenaza de caer en el sectarismo, inactividad, cooptación y otros usos narcisistas dados a la afiliación del movimiento⁷⁷.

CoBrA asumió la forma de un movimiento artístico con preocupaciones sociales e históricas (muchos de sus miembros eran comunistas que rompieron con las prácticas

⁷⁷ Ken Knabb, *The situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006, pp. 476-477.

de los partidos comunistas de sus propios países, y en términos estéticos obviamente detestaban el realismo socialista), oponiéndose a la frialdad, mecanicismo, funcionalismo y gubernamentalización con que leían el arte de su contexto. Veían en ella a una institución anquilosada en elitismos técnicos, perceptivos y estéticos, una disciplina domesticada por sus propias tradiciones, prejuicios e instituciones (el museo por ejemplo, representaba el lugar en que el arte se vuelve inofensivo, pierde su contexto, sus demandas, se entroniza como tótem, se le impone una lógica inescapable: la de la mirada). Por el contrario, reivindicaban al surrealismo, el folklore, la fantasía de la tradición nórdica, el expresionismo, el *art brut*.

Dentro de CoBrA resaltan dos figuras importantísimas para el desarrollo del pensamiento arquitectónico crítico de las corrientes funcionalistas y crítico –posteriormente– de las llamadas corrientes posmodernas: Aldo van Eyck y Constant Nieuwenhuys. Ambos denuncian el carácter insípido, mecánico, políticamente ordenador, segregador, alienante, aburrido, marginalizante, homogenizador, pasivo y poco motivador de los racionalismos arquitectónicos. El primero se enfoca en un grupo desplazado del pensamiento y las prescripciones de la arquitectura modernista: los niños. Se propone realizar una arquitectura humanizante y tendiente al intercambio, la comunicación, el descubrimiento, la diversidad y la comunidad.

Tal vez van Eyck vio en la infancia que crece en esta clase de espacios una estrategia para la conformación de un nuevo hombre que replantee las relaciones sociales que establece y con ello trascienda el entero de su momento histórico. Se enfocó entonces en la creación de espacios públicos y destinados al ocio, en particular parques.

Su proyecto más representativo es tal vez el Orfanato Municipal de Ámsterdam (Figura 23), construido entre 1950 y 1960 a las afueras de la ciudad. El edificio consiste en un complejo horizontal construido a partir de un módulo replicado y distribuido de manera irregular sobre el terreno. El mismo módulo, con un techo cupular (en algunas ocasiones rematado por un tragaluz), se configura diferencialmente como un espacio

abierto, cerrado o cubierto. De esta manera, los tragaluces, la distribución asimétrica de los espacios, la aleatoriedad de los tipos de módulo, de los muros opacos y de los muros-ventana juegan todo el tiempo con la iluminación, el entorno, el ambiente, la transición espacial y con ello con las actitudes de los habitantes (un universo de sujetos entre unos meses de edad y los 20 años), las necesidades sociales que permiten la relación con y la habitabilidad del espacio y de las implicaciones de la vida de los otros individuos.

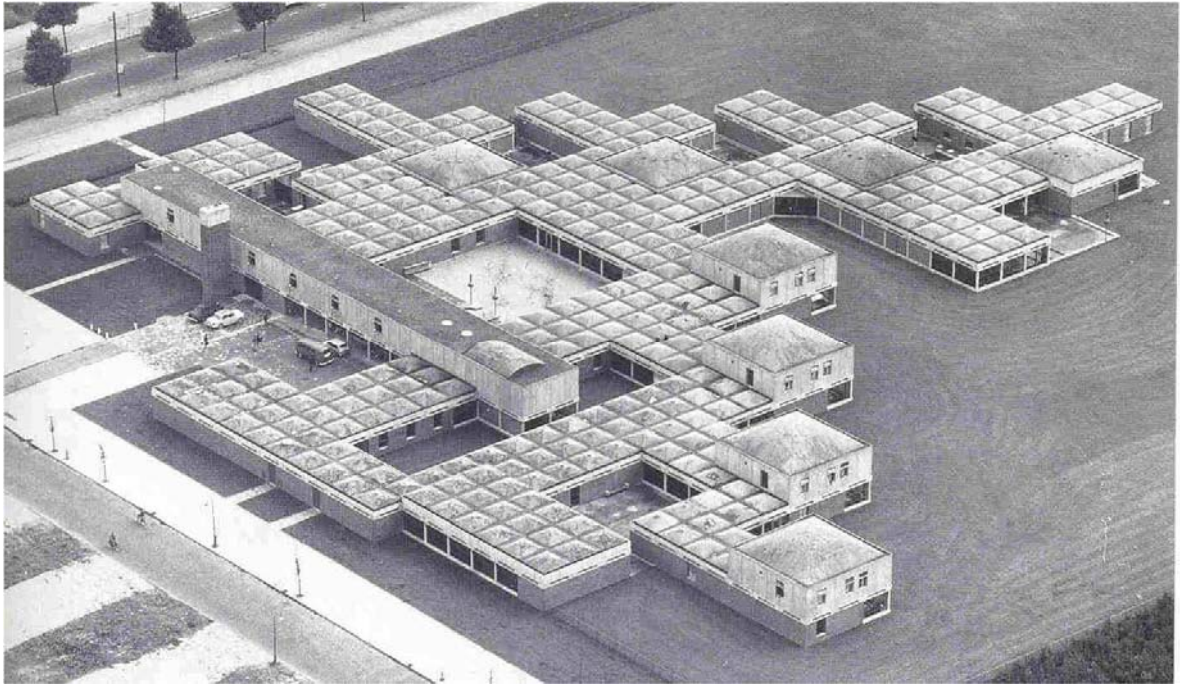


Figura 23. Orfanato Municipal de Ámsterdam

El espacio siempre es distinto, a toda hora del día, se transforma, desdobra su materialidad y su visualidad, son espacios que exigen ser apropiados, colonizados y significados por sus habitantes directos (los huérfanos) y al mismo tiempo ser recorridos, fomentar su circulación y encararse con los demás mundos, rompiendo así la clasificación y la segregación por edades (que en el caso de los niños muchas veces provoca prejuicios, exclusiones y violencia). El tedio, la costumbre, la homogeneidad, el sinsabor, el aburrimiento fueron los enemigos que el situacionismo encontró en la experiencia de la ciudad en particular y de la vida en general a través de las determinaciones de “la economía desarrollándose por sí misma”, del “*modelo* presente de la vida social

dominante”, de lo que denominaron “una *Weltanschauung* que ha llegado a ser efectiva, a manifestarse materialmente”: la sociedad del espectáculo⁷⁸; y lo que este manejo estructural del espacio se proponía permitir a través de todas estas implicaciones estructurales de su diseño. Odio al tedio que trascendió al situacionismo y llegó a las calles del Mayo Francés: “No queremos un mundo donde la garantía de morir de hambre se compensa con la garantía de morir de aburrimiento”.

Es importante hacer notar también que las llamadas “áreas comunes” (gimnasio, comedor, lavanderías, etcétera) tenían un diseño diferente al modular y se ubicaban en la parte superior del complejo. Estableciendo que no son las necesidades objetivas el espacio en el que la comunidad debe crearse, sino en el resto de la vida, en el espacio más íntimo del sujeto, esa parte que no requiere de la formación o adscripción obligada de una comunidad, ese mundo que se define en los deseos, las aspiraciones, el ocio, la realización. En términos situacionistas la comunidad no se hace en el “sobrevivir” sino en el “vivir”, “vivir contra sobrevivir” rezaban los muros de Nanterre.

Además, es reveladora la ubicación de la autoridad del orfanato, elevada sobre pilotis por encima del complejo en una estructura continua de diseño contrastante y sobrio respecto a los módulos de la planta principal, alejando a la autoridad de la comunidad, en un ejercicio que parece querer fomentar prácticas autogestivas entre sus habitantes directos. Van Eyck declara que la casa debe ser una “ciudad pequeña”, y es lo que está logrando en este proyecto, agregando como surplus la posibilidad de entregar el poder de determinación a un conglomerado humano que comienza a formar sus habilidades sociales.

Otro de los movimientos que integra la fusión que dio origen a la Internacional Situacionista es el Comité Psicogeográfico de Londres, cuyo interés por el urbanismo es la piedra angular de su conformación. La *psicogeografía* consistió en una serie de

⁷⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Fuente electrónica: <https://reexistencia.files.wordpress.com/2011/01/la-sociedad-del-espectaculo1.pdf>, [consulta: 10 de marzo de 2016].

prácticas orientadas a la reflexión y la trascendencia de los efectos políticos, sociales y emocionales de la disposición específica de las ciudades. Específicamente las situaciones objeto de la crítica y la intervención por parte de la psicogeografía eran el aburrimiento, el tedio, la alienación, la monotonía que provoca la experiencia del espacio urbano, dispuesto como un mecanismo de control –desde la lectura situacionista-. Su escrito inaugural, del cual devienen conceptos importantes para ella como *urbanismo unitario (UU)*, *situación* o *deriva*, es el “Formulario para un nuevo urbanismo” de Ivan Chtcheglov (firmado bajo el seudónimo “Gilles Ivain”) publicado en 1953.

Chtcheglov habla por los adeptos de la psicogeografía al decir:

No prolongaremos las civilizaciones mecánicas y la fría arquitectura cuya meta es el ocio aburrido. Nos proponemos inventar nuevos escenarios móviles [...] La arquitectura de mañana será un medio para modificar las condiciones actuales de tiempo y espacio, un *medio de conocimiento* y un *medio de acción*. El complejo arquitectónico será modificable. Su aspecto cambiará parcial o totalmente siguiendo la voluntad de sus habitantes.⁷⁹

El *urbanismo unitario* consistía en esto, en la generación de ciudades lúdicas y participativas, en el empleo y el ejercicio de las viejas ciudades y la construcción de las nuevas, en el desenvolvimiento de la deriva como forma de explorarlas y de transformar la existencia de sus habitantes, en el aprovechamiento de los mecanismos generados por el funcionalismo y sus agendas para trascender sus propias problemáticas y formalmente en el rechazo y la superación de toda ortogonalidad, en el desbordamiento del espacio euclidiano... en construir el ambiente que “sea el escenario de la ensoñación”.⁸⁰

⁷⁹ Gilles Ivain, *Formulario para un nuevo urbanismo*, Fuente electrónica: <http://www.sindominio.net/ash/is0109.htm> [consulta: 16 de marzo de 2016].

⁸⁰ _____, “Unitary Urbanism at the end of the 1950s”, *International Situationniste #3*, Diciembre de 1959, Fuente electrónica: <http://www.notbored.org/UU.html> [consulta: 18 de marzo de 2016].

El *urbanismo unitario* no es una doctrina del urbanismo sino una crítica del urbanismo. Nuestra participación en el arte experimental es una crítica del arte, y en la investigación sociológica debería ser una crítica de la sociología. Ninguna disciplina aislada en absoluto puede ser tolerada por sí misma, nos estamos moviendo hacia la creación global de la existencia.⁸¹

Sin embargo, independientemente de sus postulados teóricos, la psicogeografía desplegó un inventario de prácticas específicas bastante amplio o al menos proyectos de intervención y experimentación de la ciudad. Incluso el día de hoy, la psicogeografía subsiste como fuerza viva, después de un periodo de desaparición que comenzó con el fin de los movimientos del 68 en todo el mundo.

A partir de los años noventa, diversos colectivos autodenominados psicogeográficos comenzaron a aparecer e incluso publicar investigaciones y experiencias correspondientes a la agenda psicogeográfica, principalmente en Gran Bretaña. Entre los más destacados se encuentra The Workshop for Non-Linear Architecture. La *deriva* se convirtió en una práctica generalizada en los grupos que reivindican a la psicogeografía, la misma consiste en la suspensión de los motivos por los cuales usualmente los sujetos transitan el espacio y en el uso del deseo, la intuición y el cálculo de las posibilidades de los nuevos trayectos que sean generados. Sin embargo, la deriva –tal como se ha practicado– consiste en el redescubrimiento y la búsqueda de nuevas formas de experimentación y sensibilización del espacio sin metodologías únicas detrás. Bien puede desarrollarse *deriva* desde el deseo de transitar por lugares que mueven la curiosidad del peatón o por métodos que rozan el azar y el capricho como el leer el tránsito dentro de una ciudad a partir del mapa de otra.

Al mismo tiempo, el rechazo a la separación del arte y su departamentalización en su propia institución y en el espacio urbano a través de galerías y museos, ha sido un

⁸¹ *Id.*

elemento retomado por prácticas artísticas emergentes que combinan el estudio de la urbe y la generación de productos artísticos, generando elementos de diálogo entre el arte y la ciudad; así como también por prácticas de re-ejercicio y de recuperación de estructuras arquitectónicas e incluso barrios (elementos que irónicamente en algunos casos decantan en procesos de *gentrificación* que terminan por reinventar la segregación, el desplazamiento e incluso la desposesión, más que ofrecer un panorama emancipatorio); además de prácticas artísticas basadas en la intervención física del espacio.

De la misma manera, el entrecruzamiento de las nuevas tecnologías y los medios de difusión de contenidos. La masificación del acceso a sistemas GPS y mapas, así como las redes sociales basadas en el monitoreo de trayectos, la publicación de reseñas y de materiales multimedia basados en tecnologías de geolocalización ha llegado no sólo a transformar las cartografías sino las dinámicas enteras de barrios, y dentro de ello la psicogeografía también ha sido un nicho explotado: basados en el concepto de la *deriva*, se han lanzado algunas aplicaciones para smartphones que componen, gestionan, permiten compartir y generar productos en torno a esta práctica. Por ejemplo, la aplicación *Drift* lanzada por Broken City Lab. Un "colectivo de investigación creativa interdisciplinaria liderado por artistas y organización no-lucrativa" orientado a la exploración y el ejercicio creativo de espacios para un cambio cívico.

Regresando al contexto formativo de los deconstructivistas, estas detracciones y críticas del urbanismo y la arquitectura modernista terminan por integrarse a las propias narrativas y prácticas arquitectónicas. Con van Eyck había ya un ejercicio claro de preocupaciones sociopolíticas objetivadas en obra construida, sin embargo es con una generación de arquitectos franceses con quienes se concreta y se hace extensiva la influencia de todo este ideario que se cocina dentro de pequeñas vanguardias artísticas, madura cuando éstas se transforman en movimientos políticos y se hacen prácticos cuando su influencia llega a los movimientos sociales, a los diversos 68 en términos específicos.

En este tenor, Claude Parent, (miembro del lettrismo, el situacionismo, la Bauhaus imaginista y reivindicador de los elementos políticos y formales del constructivismo soviético) en colaboración con Paul Virilio, escribe *La función oblicua*, una crítica a los fenómenos psicológicos, políticos, históricos y sociales de los espacios verticales y horizontales. Entonces, ante las problemáticas señaladas por los movimientos anteriormente mencionados, ambos autores sugieren la necesidad de un espacio oblicuo como un espacio continuo que interconecte todo, emancipe al cuerpo en su total fluidez y en el planteamiento de su propio decurso: el ser humano como transporte, el ser humano en sí mismo como espacio, y permita abolir los compartimentos clasificadores, fronterizos

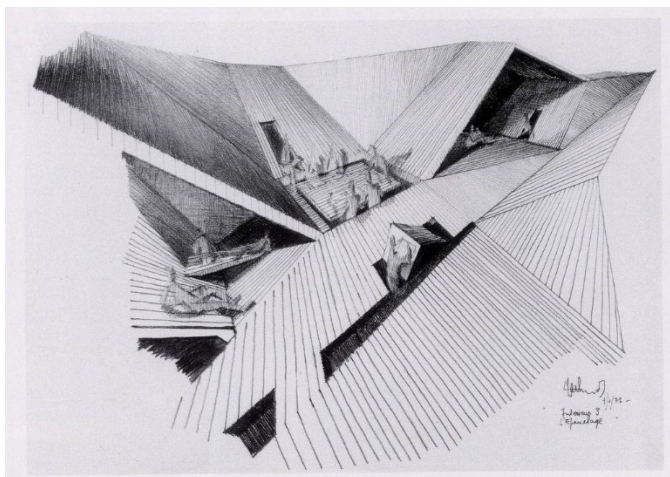


Figura 24. Imagen de *Vivir en lo oblicuo*, 1963.

y limitantes de la vida en sociedad, para una asequibilidad, vinculación e influencia de los sujetos sin distinciones en los espacios que representan no sólo elementos de la vida cotidiana, sino también instituciones trascendentes, fraguadas al calor de la historia y el poder.

El espacio oblicuo desestabiliza, hace considerar la gravedad, la posición, el desplazamiento, la corporalidad propia, hace perder el suelo para replantear el sentido del espacio en sus implicaciones físicas y en sus implicaciones sociales. “Hay que hallar una manera de empujar a las personas. Si se los coloca sobre una pendiente, se sentirán desestabilizados, se tocarán y empezarán a pensar de forma distinta en sus cuerpos y sus relaciones”⁸².

La idea de la oblicuidad nace con el interés de Virilio por la muralla atlántica, un

⁸² Álex Vicente, *Claude Parent, padre de la arquitectura oblicua*, El País, 29 de febrero de 2016, Fuente electrónica: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/29/actualidad/1456782330_015137.html [consulta: 1 de marzo de 2016].

complejo de bunkers construidos por los nazis a lo largo de la costa francesa. Algunas de esas grandes estructuras complejas de hormigón armado habían sido tragadas por la arena o arrastradas por la fuerza del mar, esa recolocación que hizo perder la horizontalidad y la verticalidad a las estructuras inspiró a Parent.

El ejercicio de ambos es deconstructivo, mientras en su obra posterior Virilio analiza las implicaciones sociales e históricas del sistema militar, Parent se dedica a desmontar la función asignada y el estilema tan cargado de significación política que representa un bunker de una fuerza de ocupación en la propia patria y lo vuelve a montar para fines totalmente opuestos: el de la circulación constante, el de la descodificación de un panorama –como el doméstico– en que la compartimentación de los espacios impone roles, funciones, jerarquías, clases, esquemas de normalización, de representación y de reproducción de las relaciones sociales.

No es fortuito que Parent realice este ejercicio con simultaneidad a la lógica de las prácticas de *détournement* realizadas por los situacionistas, donde objetos culturales, generalmente mediáticos, producidos en el seno de contextos hegemónicos son reutilizados, resignificados, alterados o recontextualizados para producir nuevas lecturas críticas contrahegemónicas a partir de ellos. El arquitecto francés no retoma imágenes propias del cine, la televisión, la radio, la publicidad, los medios impresos, la pictórica de la cultura popular o la propaganda política, toma un objeto material y simbólicamente imponente y megalítico en el escenario de su fracaso –en plena guerra fría– y lo plantea como un *objeto crítico*, inclusive sin dejar fuera su estética militar, como puede notarse en la primera estructura construida bajo estos principios: la iglesia de Sante-Bernardette du Banley en Nevers, Francia, construida entre 1963 y 1966 (Figura 25).



Figura 25. A la izquierda, ruinas de un bunker alemán perteneciente a la barrera atlántica en las costas de Francia. A la derecha la iglesia de Sante-Bernadette du Banley, en Nevers, Francia en 1966.

Las agendas analíticas de las guerras del siglo XX más que nunca se han enfocado en la domesticidad trastornada por estos conflictos: el periodo de entreguerras posterior a la primera guerra mundial conoció airados análisis que van desde las mutilaciones y deformaciones sufridas en el campo de batalla hasta el nacimiento de un nuevo tipo de padecimiento psicológico nunca antes visto: las flamantes neurosis de guerra documentadas por Freud, fenómeno que llevó al psicoanalista ante el Ministerio de Guerra Austriaco para determinar la forma de legislar a los individuos aquejados por este padecimiento⁸³; la segunda guerra mundial llevó a los analistas a pensar en la transformación de los roles de género, en la reconstrucción de países enteros devastados como nunca antes en la historia; la guerra fría, donde la domesticidad se convirtió en el frente prioritario y la industria militar llegó a disponer los universos de vida de los ciudadanos, a configurar sus mundos cotidianos, a codificar su imaginario y estimular el contenido de sus emociones, a hacer de la asunción de un modo de vida una forma inconsciente de luchar, a controlar los flujos y contenidos de la información, a volcar sus energías en la seguridad interna y los mecanismos de control y vigilancia que supone. Este modelo de aseveración ya era vislumbrado por Foucault al hablar del Estado como una "relación de guerra permanente [...] que [...] continúa librándose de formas

⁸³ Peter Gay, *Una vida de nuestro tiempo*, México, Paidós, 1989, pp. 375-376.

aparentemente pacíficas”⁸⁴, y sería Paul Virilio quien ahondaría en el carácter configurador de la guerra en el mundo contemporáneo. En este sentido, el ejercicio de Parent no consiste sólo en deconstruir esta característica de la guerra, sino resignificar y re-ejercer uno de los símbolos de su literalidad para la transformación de las relaciones que se dan en la domesticidad de la vida civil.

En este último sentido, después de su primera obra, Parent transforma su propia casa y experimenta a través de ella el argumento de la transformación de la domesticidad. La casa permite el acercamiento de sus miembros en su dinámica de tránsito constante y habitable, al mismo tiempo que su carencia de muebles con funcionalidades definidas permite una apropiación y un ejercicio creativo de la misma, con la supresión de los objetos definidos también comienzan a suprimirse los anclajes de las relaciones y la departamentalización de la familia, se dirimen los conflictos ocasionados en sus posiciones.

Pensemos el caso de los niños: el hogar, la materialidad del espacio y la forma en que interactúan con él es uno de los pilares más importantes en la formación de los marcos con los cuales representan, construyen, ejercen y se ejercen en la realidad. Los objetos demarcan el significado y el uso del tiempo, la enseñanza de su uso por parte de los padres establece jerarquías y dinámicas de aprendizaje y obediencia, que bien pueden hacer de la niñez un estadio pasivo caracterizado por el apego a un orden establecido, que puede ir desde la enseñanza de la inobjetabilidad del arbitrio de los padres y con ello de la frustración de todo aprendizaje basado en la propia experiencia y la exploración del infante, hasta la transmisión y la naturalización de órdenes sociales a través de la disposición de la vida cotidiana en sus objetos: dinámicas de jerarquización social y de generación de roles establecidos a partir de la reproducción de taxonomías como la clase, la raza, el género, la edad, etcétera.

Una casa que se describe como un paisaje volátil, con la descodificación por la

⁸⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 86.

supresión de sus ejes y la prohibición del mobiliario descodifica el espacio, desancla las relaciones y las representaciones en que se cimentan y transforman al espacio en un significativo vacío que invita a ser tomado, colonizado, inventado, reinventado, ejercido. La hija de Parent indica en una entrevista que “lo extraordinario se volvía cotidiano. Siendo niña era emocionante para mí. Ya no pertenecía al mundo burgués, en el cual tú heredas muebles clásicos y valiosos de tus ancestros y comes en una mesa rodeada por seis sillas altas. Comíamos acostados en una mesa pequeña y plana, bajo la cual también podías acostarte”⁸⁵. Es una forma simple de ver las implicaciones de la oblicuidad, pero deja ver los puntos a los que nos hemos referido anteriormente, tan sólo, dentro de la misma línea de pensamiento en la enseñanza que recibe un niño sobre cómo usar un comedor o qué no hacer con él ¿cuántos dispositivos de control son desplegados? Desde la intensidad diferencial de una orden dada por el padre o la madre que refuerza una jerarquía y levanta prohibiciones que se hacen extensivas hacia otras formas de experimentar el espacio, el desplazamiento y el ejercicio de las cosas y condicionan otros comportamientos a futuro, hasta la definición del gusto en el niño y las implicaciones socioculturales que el mismo tiene.

Si la Bauhaus había puesto las bases de regímenes de normalización, colonización y codificación de la vida de los sujetos en sus lugares más intersticiales a través de la traducción de la funcionalidad y la integralidad más escrupulosas en objetos sistemáticamente diseñados, Parent desmonta esa dinámica, arrancando al sistema de los objetos su facultad configuradora para intentar dársela a sus usuarios, en un ejercicio de resistencia con respecto a la modernidad como proceso de pulimiento y expansión de sus mecanismos de poder, justamente el proceso explorado en el capítulo anterior.

Sin embargo, cuando la oblicuidad sale del ámbito doméstico y llega al ámbito comercial los resultados son distintos, la oblicuidad se transforma en un medio de

⁸⁵ Niklas Maak, *Claude Parent: the supermodernist architect*, 032c, Issue 20, Invierno 2010-2011, Fuente electrónica: <http://032c.com/2011/the-supermodernist-architect-claude-parent/>, [Fecha de consulta: 26 de abril de 2016].

normalización de estructuras y dinámicas sociales más amplias, por ejemplo, el consumo en el marco del mercado.

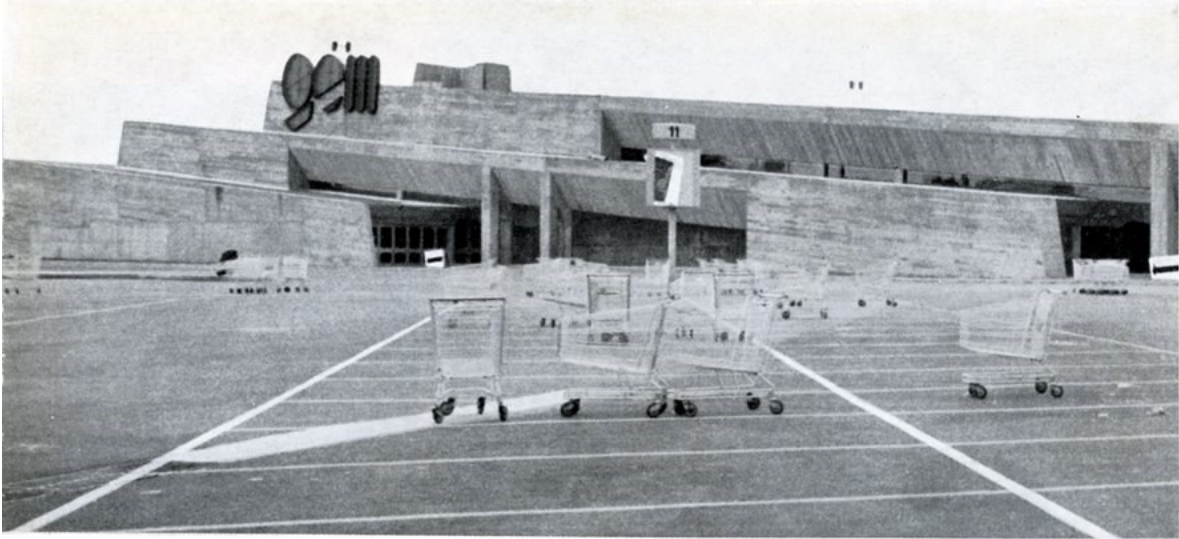


Figura 26. Tienda G.E.M., Sens, Francia, 1970.

En 1970 se termina la tienda G.E.M. de Sens en Francia (Figura 26), comisionada a Parent, la misma está construida bajo los términos de la oblicuidad. Con la llegada de la oblicuidad al mercado, se reinventa y revitaliza el consumo en lo que podríamos visualizar como la llegada de la psicogeografía a dicho sistema. Es decir, el psicogeógrafo busca nuevas formas de experimentar la ciudad teniendo como sistema de navegación su capricho y su deseo, busca encontrar la aleatoriedad y la diversidad en medio del dispositivo normalizador que es la ciudad y disfrutar de la exploración de sus espacios ignotos; de la misma manera la pérdida de la ortogonalidad en la propuesta de Parent proporciona esa aleatoriedad e indecibilidad de la experiencia de los sujetos en el espacio, llama a la exploración, a la apropiación, al desplazamiento caprichoso fincado en el goce, en la intuición, en la corazonada, en el ocio y la diversión incluso... en el caso de la psicogeografía el fin es la experiencia, en el caso de los centros comerciales la oblicuidad como medio permite desburocratizar –en un sentido clásico– (esta novedad se transforma en la nueva burocracia de los lugares de consumo) el tránsito por los espacios para el consumo, la finalidad de la *deriva* en las grandes tiendas es

también la experiencia, pero construida, significada y monopolizada por la dinámica de la compra-venta y las prácticas que constituyen esta interacción (la mirada, la apropiación simbólica de la mercancía, la definición ontológica en el imaginario construido en torno al consumo, etcétera).

Con Parent y Virilio, conformantes junto con el pintor Michel Carrade y el escultor Morice Lipsi del colectivo Architecture Principe, comenzamos a ver una serie de prácticas y un perfil que caracterizarán a la mayoría de los arquitectos deconstructivistas y que los diferenciará de sus contemporáneos "posmodernos". La transversalidad entre la arquitectura y la filosofía, el uso de la arquitectura como una metodología para historiar, para no sólo hacer-realidad sino también de dar cuenta de lo real... Virilio deconstruye a través de su trabajo filosófico a la guerra –entre otros elementos- como institución moderna, como sistema que se transforma estructurando con ello a la sociedad; lo que realizó Parent con lo oblicuo no fue tanto un acto de deconstrucción sino de *desmontaje* y posterior *détournement*, fue una deriva de carácter semiótico a nivel de los objetos y sus relaciones con los órdenes de sus instituciones como mecanismo.

Tal vez después de Architecture Principe Parent no volvió a hacer un ejercicio de este tipo, incluso sus allegados le reprochan el haber colaborado con el gobierno francés al diseñar las plantas de energía nuclear de Cattenom y Chooz durante los ochenta. Sin embargo, la nueva generación en arquitectura que Parent pareció representar en algún momento quedó marcada y muchas de sus prácticas hasta antes del diseño de ambas centrales energéticas se convirtieron en verdaderos *modus operandi* para la generación "deconstructivista", desde aspectos formales hasta "costumbres epistemológicas" con las cuales la arquitectura desmonta la constitución de algunos dispositivos sociales que sirven de marco a su desenvolvimiento profesional.

Encontramos el caso de Daniel Libeskind, donde el uso de estructuras oblicuas es más que notable, como lo evidencía, por ejemplo, el proyecto con el que Mark Wigley lo presentó como deconstructivista: *City Edge*, para Berlín, en 1987 (Figura 27).



Figura 27. Maqueta de *City Edge*, Daniel Libeskind, Berlín, 1987.

City Edge consiste en “un conjunto residencial y de oficinas en el distrito de Tiergarten en Berlín. Es una enorme barra que se levanta formando un ángulo sobre el suelo, de manera que uno de sus extremos flota a diez plantas de altura, mirando por encima del Muro de Berlín”⁸⁶. El discurso que presenta a la obra recoge algunas herramientas de Parent y al mismo tiempo elementos discursivos de Virilio y la Internacional Situacionista en torno a la ciudad, narrativa fincada en la oblicuidad no sólo externa, sino interna del cuerpo principal de la misma.

Respecto a los interiores, encontramos “un revoltijo de planos plegados, formas cruzadas, relieves, movimientos giratorios y formas retorcidas”, apareciendo en ellos los espacios multiutilizables de Parent: las rampas, las cavernas, las estructuras que forman parte del suelo pero se levantan como el paisaje terrestre.

El objetivo de la obra, en términos de sus propia discursividad, no es solamente

⁸⁶ Philip Johnson y Mark Wigley, *op. cit.*, p. 34.

vislumbrar un objeto arquitectónico en la ciudad de Berlín, sino crear una lectura de la ciudad, problematizarla y posicionarse ante ella. En estos términos, el primer elemento que se discute es “la violenta partición de un territorio” que supone el muro de Berlín, “la barra es una abstracción del muro, atravesando la ciudad, partiendo fragmentos de la vieja estructura urbana. Pero a la vez invierte la lógica del muro al levantarse y crear una nueva calle pública bajo él: se convierte en un mecanismo para eliminar las divisiones más que establecerlas”⁸⁷. Simultáneamente, la barra como representación del muro es desestabilizada y “desmembrada” por una serie de estructuras que la atraviesan, por el entregirado de sí misma, por el corte y la puesta en competencia con su propia sombra. Este juego formal busca “una nueva lectura del desorden existente en la ciudad misma, una lectura que aparece cuando la autoridad de las paredes que definen su estructura se ve minada”⁸⁸.

Igualmente, “la superficie [de la barra] no es una pantalla neutral que divide la retorcida geometría interna de la barra de la retorcida geometría externa de la ciudad: es sólo el efecto secundario producido por el diálogo entre ellas”⁸⁹. La barra explota el desorden estético de la ciudad, lo desmonta y reacomoda con el fin de “alterar la ciudad”, el proyecto se propone comprometerse con la ciudad y al mismo tiempo ser ajena a ella.

Encontramos en esta forma de concebir la superficie del edificio un cambio sustancial respecto a los arquitectos posmodernos, el historicismo era en éstos una forma de aislar al edificio respecto de la ciudad, de contenerlo dentro de la propia representación que el objeto arquitectónico montaba para sus usuarios, de no hacerlos escapar de su propio histrionismo como experiencia ofrecida a sus concurrentes. En otra clase de edificios, los vidrios reflectantes establecían esa barrera infranqueable entre la ciudad ominosa y el microcosmos y el sentido totalizador y autorreferente de la estructura

⁸⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 34.

arquitectónica posmodernista, misma que quedaba convertida en un soliloquio que atrapaba en su representación a su auditorio.

En cambio el proyecto de Libeskind representa más que un muro, una dinámica en que el caos urbano se va domesticando en la representación que el edificio hace de él y al mismo tiempo se va reordenando a partir de su propia estética, a pesar de que la funcionalidad del objeto arquitectónico es igual de convencional que la de cualquier otro edificio: ser el espacio de oficinas y residencias.

El proyecto de Libeskind sintetiza, por una parte, la propuesta de Parent al fincar en la oblicuidad sus objetivos: el descentramiento del espacio arquitectónicamente planteado, la disolución de la compartimentalización del objeto arquitectónico y al inscribirse en una retórica de la liberación de una ciudad determinada por una estructura que demarca y establece rígida y terminantemente lugares y tránsitos, no sólo a nivel físico sino también a nivel político y macrohistórico, como lo era el muro de Berlín.

City Edge trata de desmantelar simbólicamente el muro y su lógica montando del otro lado del mismo la imagen de una ciudad liberada incluso de la ortogonalidad de los ejes que determinan las estructuras que habitan sus ciudadanos; ante una guerra cuyo principal protagonista es una pared que separa dos proyectos de historia, dos formas de construir la vida y el futuro, la definición de la seguridad y la definición de la libertad, ante el escenario (Berlín) en que la caída del socialismo real y el reacomodo del sistema mundial no sólo se ensayó sino que se decidió, y en que el muro era el símbolo en disputa, la moneda al aire, el puntal de dicha tensión política... ante ese contexto, Libeskind propone una estructura que abole las paredes volatilizándolas en sus interiores, y en el exterior, al igual que Parent, el polaco de nacimiento toma un símbolo político lo desmonta lógicamente y lo recontextualiza como un espacio habitable, como un mirador desde el cual Berlín Oeste puede mirar y juzgar al Berlín oriental, vulnerando sus propios diques... al mismo tiempo erigiendo un símbolo enorme que a diferencia de su contraparte ideológica no evita que la ciudad hable, sino que estructura un habla de la ciudad, es

City Edge el significante que cliva y encumbra un *imago* político para el Berlín capitalista; convirtiéndolo, al igual que el francés hizo con los bunkers, en un dispositivo que descarrila la lógica originaria en la que los objetos son dispuestos dentro de una disputa por el reacomodo de las relaciones sociales y los sistemas políticos. El propio Libeskind en una entrevista habla sobre “la fiera competencia entre el Este y el Oeste [que] condujo a [la planeación y realización] de muchos proyectos ambiciosos. [En que ciertas cuestiones estaban en juego:] ¿Qué lado podría alcanzar más temprano que el otro un futuro más luminoso? ¿Cuál era la mejor versión del futuro?”⁹⁰, siendo él también una persona proveniente del bloque comunista.

Regresando de nuevo a la lectura retroactiva de *City Edge*, encontramos también en la exaltación de la ciudad (y no su anulación o su ausencia como en el caso de las arquitecturas posmodernas) y específicamente de su condición caótica el deber ser de la experiencia urbana en los fundamentos del urbanismo de la Internacional Situacionista. El orden de las estructuras, la discontinuidad, la interrupción, la irrupción de otros objetos arquitectónicos dentro de la barra principal, la disposición casi caprichosa de las demás estructuras que componen la obra de Libeskind remiten a la cualidad lúdica y desarreglada del espacio urbano deseado por el letrismo y el situacionismo, esa capacidad de asombrar, de sacar del tedio, de invitar a la exploración, de mover la curiosidad, de deambular, de descubrir tras cada espacio un nuevo microcosmos intersubjetivo (presente en el proyecto en la cualidad cambiante e inestable de los interiores), la propia superficie de la estructura principal sirve como una cartografía no expresa en clave cartográfica de la parafernalia de expresiones que conforman la ciudad, como evocando el ejercicio psicogeográfico de recorrer París con un mapa de Londres o de hacer deriva a partir del deseo como voluntad de exploración, del gusto que entra por los ojos al hincar la mirada sobre el paisaje urbano ignoto, el visitante que

⁹⁰ Florian Heilmeyer y Sophie Lovell, “Radically modern in 60s Berlin. Interview with Daniel Libeskind”, *Uncube*, 1 de Agosto de 2015, Fuente electrónica: <http://www.uncubemagazine.com/blog/15835479>, [consulta: 19 de marzo de 2016].

contemplase *City Edge* podría ver en su piel la ciudad sin tener que localizarse en ella, movido por el interés, por la curiosidad, por el golpe visual que podría incitar una experiencia fascinante en una obra paradójica que por un lado inspiraría en el transeúnte la necesidad de romper su papel pasivo y explorarla, y por el otro lado evocaría la imagen inamovible y ritual de un monumento, de una escultura, de un tótem urbano que define a la ciudad respecto a los extraños, respecto a quienes están del otro lado del muro, de quienes llegan del “mundo libre” a comparar regímenes a través no de su politicidad oficial sino de la cotidianeidad de su vida, y éste aspecto es un estilema que se aprehende primeramente en las ciudades que no son sólo el epítome de un régimen, sino que son una disputa por la supremacía global.

Libeskind parece rescatar o aludir a la psicogeografía en bastantes de sus proyectos posteriores, es decir, parece plantear cada uno como una cartografía existencial que determina la circulación por la historia, por la experiencia y por las implicaciones que están más allá de la materialidad de los emplazamientos que su hacer arquitectónico se plantea, ejercicio que evoca de manera radical la topografía existencial psicogeográfica. Ejemplos de ello pueden visualizarse para un proyecto similar a *City Edge*, *Out of line*, proyecto que propone en 1991 para la reconstrucción de la Potsdamer Platz en el contexto de la reunificación alemana. Libeskind basa su participación en esta empresa no en lo que el presente del proceso político en que se encuentra su emplazamiento pueda revelar respecto a las intenciones del proyecto político que con el proceso de reunificación alemana se esgrima, es decir, el símbolo de la flamante república alemana formalizado en una estructura perteneciente al aquí y al ahora, en un hito temporal que anule con su monumentalidad cualquier otra discursividad y temporalidad que haya colonizado Potsdamer Platz. Sino que se basa en un bosquejo llamado “Illuminated Muse Matrix”, el cual pretende ser una cartografía de la memoria de dicho emplazamiento a través del tiempo, representada desde nueve diferentes perspectivas delineadas a partir del nombre de cada una de las nueve musas, más una

En este esquema, los objetos arquitectónicos dispuestos por todo el espacio representan episodios de un discurso histórico que se entrecruzan y son transversales al ordenamiento que la grada temática representada en las musas dispone. *Out of line* crea la ciudad que busca la psicogeografía, una transformada en un arreglo de diversidades sobre las cuales el ciudadano puede transitar, un ejercicio de descubrimiento no sólo del lugar como espacio concreto sino de la ciudad como espacio abstracto representada en sus afectos, en su memoria, en su historia, en sus ausencias, pero también en sus posibilidades marcadas por una parte en la indeterminación de lo inesperado, y por la otra en la conciencia de una larga traza histórica que permanece en ese sitio como un herida abierta. La obra de Libeskind es una que pone como su tópico principal la memoria y la circulación de los tributarios de sus espacios en ella, es una que indexa cualidades contenidas en la relación espacio-tiempo de los emplazamientos de sus construcciones, generando o apuntalando un discurso histórico; sin embargo, no logra estos objetivos sólo objetivando una representación del pasado en los objetos arquitectónicos como monumentos solemnes –como solía hacer la modernidad-, sino principalmente transformando el ejercicio y la deambulación de sus usuarios en una práctica de inscripción de un discurso, de una narrativa, de una representación del tiempo que busca asumirse como verdad histórica. En Libeskind, la prescripción del urbanismo letrista de Chhtcheglov se hace realidad: “el estadio barroco del urbanismo considerado como un medio de conocimiento”⁹¹.

Y efectivamente, los siete arquitectos, algunos más que otros, heredan el lenguaje, las formas, los objetivos, las problematizaciones que esta generación de movimientos sociales, vanguardias, prácticas artísticas, fenómenos sociales, contextos localizados hilvanan entre sí. He ahí el sentido de leer retroactivamente el surgimiento y el encumbramiento de los deconstructivistas, pues su horizonte formativo más que ser el

⁹¹ Gilles Ivain, *op. cit.*

anclaje desde el cual construir su posible decurso es también una metodología y un hilo narrativo que nos permite reconstruir todo lo que hay en juego en este momento histórico de occidente: los mecanismos del poder, la representación de la utopía, los objetos programáticos de sus polémicas, sus estrategias, la forma en que se reacomodan las lógicas y directrices del poder y con ello de la sociedad a lo largo de los más de 50 años que nos separan de dicha generación.

En este sentido podemos encontrar al mismo tiempo la realización del urbanismo letrista de Chtcheglov en prácticas como las de Libeskind y esa visión de la arquitectura como un dispositivo de conocimiento, un elemento ya pulido en uno de los discípulos de Parent, reconocido como una de las grandes influencias del deconstructivismo: Jean Nouvel.

Para éste la arquitectura es un “marco mental” y además de ser un ejercicio mediado por el poder, y específicamente por quienes detentan la hegemonía, también puede

tratar de buscar cada vez una especie de placer del lugar, tomando en cuenta cosas que no fueron consideradas con anterioridad, que a menudo son del orden del azar, e inventar estrategias de valorización, una poética de las situaciones, evaluar elementos completamente aleatorios y decretar que es una geografía: “es bello. Y se lo voy a revelar...”. Es una estética de la revelación, una forma de tomar parte en el mundo y decir: “me lo apropio y lo brindo para ser visto de otra forma”.⁹²

Nouvel muestra en este comentario presente en sus charlas con Jean Baudrillard la herencia del situacionismo, al ver en la arquitectura “una poética de las situaciones”, dejando también ver en su papel como ejercicio de revalorización una práctica de *détournement*.

⁹² Jean Baudrillard y Jean Nouvel, *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 33.

Al mismo tiempo el acercamiento de Nouvel a Jean Baudrillard y a Michel Foucault, mismos a quienes reconoció como sus influencias en su discurso de aceptación del premio Pritzker en 2008, sentó un precedente en la colaboración entre arquitectos y filósofos alrededor de un lenguaje común, de una agenda epistemológica e incluso política similar, alrededor de un debate y de un objeto de disputa; precedente que alcanza su zenit con la colaboración entre Bernard Tschumi y Peter Eisenman con Jacques Derrida, en el diseño del Parque de La Villette en 1982, quedando vinculados por primera vez la arquitectura y la filosofía a través del adjetivo deconstructivista, haciendo expresa mediante ella, por primera vez, una práctica epistemológica y una forma de ejercer la arquitectura que llevaba décadas realizándose.

3.2 DECONSTRUCTIVISMOS.

La designación “deconstructivista” que se ha asignado a y se han auto-asignado algunos de los siete arquitectos que son objeto de este estudio ha sido fuertemente criticada, con argumentos que van desde la denuncia del cariz publicitario del término y de su carácter de moda intelectual que ayuda a encarecer a esa mercancía llamada arquitectura, hasta –tomándoles la palabra- acusarlos de una “mala” lectura de la deconstrucción derrideana o incluso una falta de lectura de la misma. La propia tesis doctoral de Mark Wigley, quien acuñó el término arquitectura deconstructivista y estableció una narrativa sobre dicha etiqueta, llamada *Derrida's Haunt* concluía en que la arquitectura deconstructivista poco tenía que ver con la deconstrucción derrideana.

En este último sentido, el propio Derrida al hablar de los arquitectos deconstructivistas sostendrá que

En la discusión teórica sobre su obra él [Eisenman] formula a menudo un discurso sobre la negatividad demasiado fácil: habla de la arquitectura de la ausencia, de la arquitectura de la nada. Y yo soy escéptico frente a los discursos de la ausencia y la negatividad. Esto también lo aplico a otros arquitectos, como Libeskind. Comprendo lo que motiva sus

observaciones, pero no son lo suficientemente cuidadosas. Hablando de sus propias obras se inclinan demasiado a hablar de vacío, de negatividad, de ausencia, con un tono a veces teológico, incluso judeo-teológico. Ninguna arquitectura puede ser denominada judaica, por supuesto, pero la suya se apoya en un tipo de discurso judaico, elabora una especie de negatividad teológica en relación a la Arquitectura.⁹³

Derrida jamás condena a los arquitectos por hacer una "malinterpretación" de sus postulados, incluso el hacerlo sería una manifestación de *logocentrismo*, circunstancia histórico-cultural contra la cual el franco-argelino esgrime la reflexión contenida en "De la gramatología". Es decir, interpreta al *logocentrismo* como un "etnocentrismo que tuvo que dominar siempre y en todas partes, al concepto de escritura"⁹⁴, esta "metafísica de la escritura fonética [...] en un mismo origen dirige: el concepto de escritura, [...] la historia de la metafísica [...] y] el concepto de la ciencia"⁹⁵. El *logocentrismo* se refiere a un orden que "asignó al logos el origen de la verdad en general: la historia de la verdad, de la verdad de la verdad"⁹⁶.

Sin embargo, este término así como toda la obra de Derrida ha sido interpretado de muchas formas, no sólo distintas sino contrapuestas y antagónicas, la inextricable escritura del filósofo es una de las razones que generan la propia polémica no sólo en torno a su trabajo sino también a su persona. De esta manera, los adjetivos que se le imputan conocen una gama que va de la genialidad a la charlatanería; y el carácter de los ejercicios que se hacen en nombre de su sistema filosófico han sido tan prolíficos y contrastantes como descentrados del carácter nominal de la propuesta derrideana.

Por ello, en innumerables ocasiones Derrida tuvo que desmarcarse de dichos lecturas y ejercicios en torno al pináculo –y base- de su sistema de pensamiento: la

⁹³ Jacques Derrida, *Las artes del espacio*, Fuente electrónica: <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2015/10/derrida-j-las-artes-del-espacio.pdf> [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2016]

⁹⁴ Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986, p. 7.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

deconstrucción. El caso de las afirmaciones en torno a la deconstrucción à /a Libeskind o à /a Eisenman, es sólo un ejemplo. Entre esas intervenciones el carácter mismo de la deconstrucción derrideana se fue perfilando.

Las interpretaciones más simplistas y extendidas ven el sistema filosófico de Derrida como un "omnilingüismo", "panlingüismo" o "pantextualismo"⁹⁷, incluso como una "teoría literaria". Sin embargo, en estas lecturas está la verdadera lucha que el filósofo libra a través de la *deconstrucción* como medio y en donde el *logocentrismo* se devela como enemigo:

Yo comencé protestando contra la autoridad de la lingüística y del lenguaje y del logocentrismo. Siendo que para mí todo comenzó, y ha continuado, por una protesta contra la referencia lingüística, contra la autoridad del lenguaje, contra el "logocentrismo" —palabra que he repetido y recalcado—, ¿cómo puede ser que se acuse tan a menudo a la deconstrucción de ser un pensamiento para el que sólo hay lenguaje, texto, en un sentido estrecho, y no realidad? Es un contrasentido incorregible, aparentemente.⁹⁸

A partir de aquí es un poco críptico definir la deconstrucción, interpretando a Derrida, tal vez lo menos oportuno sea definirla, pero sí pensar en los pasos que se dan para ejercerla. El filósofo se basa en el concepto *destruktion* de Heidegger para erigir el concepto de *deconstrucción*.

La obra del alemán gravita alrededor de la historia de la metafísica, discutiendo los "conceptos fundadores de la ontología"⁹⁹. La importancia de esta discusión estriba en que la definición del ser que construye la metafísica occidental se filtra y da pie a interpretaciones que capilarmente sustentan la forma en que se habita el mundo, en que

⁹⁷ Jacques Derrida, "¿Qué es la deconstrucción?", *Le monde*, 12 de octubre de 2004, Fuente electrónica: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/05/jacques-derrida-que-es-la-deconstruccion/> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2016].

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ Jacques Derrida, *Tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A, 1997, p.23.

se estructura la realidad. "La interpretación metafísica del ser funciona como suelo para una serie de interpretaciones más particulares que a través del influjo de la ciencia moderna llegan a condicionar incluso el modo cotidiano de enfrentarse al mundo"¹⁰⁰.

Heidegger se propone entonces superar la metafísica, entendida como la historia del olvido de la diferencia ontológica, es decir del encubramiento del ente como ser a lo largo del desarrollo de la filosofía occidental, dejando al ser como el asunto siempre desatendido de la misma. La *destruktion* es la operación que lanza Heidegger para comprender la lógica con que se estructura diferencialmente la noción de ser, o en palabras de propio Derrida "una operación relativa a la *estructura* o *arquitectura* tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental"¹⁰¹.

Derrida retoma el sentido de esta operación para una tarea homóloga a la de Heidegger: desmontar arquitecturas lógicas, ya sea la del *logocentrismo* en *De la gramatología* o la del concepto de amistad en *Políticas de la amistad*, por ejemplo. Incluso el exergo de la primera recuerda a la pregunta por el *sentido del ser* al principio de *Ser y tiempo* en Heidegger. Aquí nace la *deconstrucción*.

Sin embargo, a pesar de haber en las obras de ambos autores formas homólogas en la construcción de un problema o en su presentación e incluso en las estrategias para tratar de superarlos, la deconstrucción derrideana se ubica en un contexto distinto: el de la cúspide del estructuralismo y entabla un debate con él, se puede considerar que este gesto es el comienzo del delineamiento de la consistencia de la deconstrucción. En este sentido, usando las palabras de su autor:

Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, "logocéntricas", "fonocéntricas" –pues el estructuralismo estaba,

¹⁰⁰ Hernán Candiloro, "'Pobreza de mundo'. Una indagación sobre el humanismo y el mundo de la vida en el pensamiento de Martin Heidegger", *Revista de filosofía*, volumen 70, Santiago, noviembre de 2014, Fuente electrónica: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-43602014000100002&script=sci_arttext [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2016].

¹⁰¹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 23.

por entonces, dominado por los modelos lingüísticos de la llamada lingüística estructural que se denominaba también saussuriana-, socioinstitucionales, políticos, culturales y, ante todo y sobre todo, filosóficos) [...] Pero deshacer, descomponer, desedimentar estructuras, movimiento más histórico, en cierto sentido, que el movimiento "estructuralista" que se hallaba de este modo puesto en cuestión, no consistía en una operación negativa. Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un "conjunto" y, para ello, era preciso reconstruirlo [...] más una derivación genealógica que una demolición [...]

En cualquier caso, pese a las apariencias, la deconstrucción no es ni un *análisis* ni una *crítica* [...] No es un análisis, sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el *elemento simple*, hacia un *origen indescomponible*. Estos valores, como el análisis, son, ellos mismo, filosofemas sometidos a la deconstrucción. Tampoco es una crítica, en un sentido general o en un sentido kantiano. La instancia misma del *krinein* o de la *crisis* (decisión, elección, juicio, discernimiento) es, como lo es otra parte de la crítica trascendental, uno de los "temas" o de los "objetos" esenciales de la deconstrucción.

Lo mismo diré con respecto al método. La deconstrucción no es un método y no puede ser transformada en método [...]

No basta decir que cada "acontecimiento" de deconstrucción resulta singular o, en todo caso, lo más cercano posible a algo así como un idioma y una firma. Es preciso, asimismo, señalar que la deconstrucción no es siquiera un *acto* o una *operación*. No sólo porque, en ese caso, habría en ella algo "pasivo" o algo "paciente" [...] No sólo porque no corresponde a un *sujeto* (individual o colectivo) que tomara la iniciativa de ella y la aplicaría a un objeto, a un texto, a un tema, etc. La deconstrucción tiene lugar; es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera de la modernidad. *Ello se deconstruye*. [...]

Para ser muy esquemático, diré que la dificultad de *definir* y, por consiguiente, también de traducir la palabra "deconstrucción" procede de que todos los predicados, todos los conceptos definitorios, todas las significaciones relativas al léxico e, incluso, todas las articulaciones sintácticas que, por un momento, parecen prestarse a esa definición y a

esa traducción son asimismo deconstruidos o deconstruibles, directamente o no, etc. Y esto vale para la palabra, para la unidad misma de la *palabra* deconstrucción, como para toda *palabra*.¹⁰²

Este panorama que Derrida propone para su deconstrucción suena incluso como una proeza paradójica, se niega a decir que es una *operación* o un *acto*, pero su descripción la trata como tal y la dibuja además como un fenómeno. Sin embargo, en la carta de la cual se extrae esta definición, el filósofo indica a su colega japonés que “lo mejor para (la) ‘deconstrucción’ sería que *se encontrase o se inventase* en japonés otra palabra (la misma y otra) para decir la misma cosa (la misma y otra), para hablar de la deconstrucción y para *arrastrarla hacia otra parte*, para escribirla y transcribirla”¹⁰³.

Ello debe llevarnos a otra de las implicaciones de la deconstrucción: no sólo es una operación de desmontaje que permite visualizar la estructuración de un fenómeno. La deconstrucción es también una traducción, ésta es vista por Derrida como la construcción de un nuevo texto, como un acto de escritura. Este último concepto también es clave en sistema de Derrida, en *De la gramatología* exige una apertura del mismo y significaciones que, dado el logocentrismo como circunstancia sociohistórica, permita – primeramente- sacarlo de las dicotomías habla-escritura, texto-escritura, texto-realidad. De la misma manera en que en sus innumerables entrevistas, al ser acusado de pantextualismo, conminaba a sus interlocutores a “expandir” y reinventar el concepto de texto no sólo en términos de su contenido –de su significación- sino remitiéndose a una cuestión de fondo: su estructuración como fenómeno histórico. En este tenor, la deconstrucción es algo más que una operación meramente literaria o lingüística, es un posicionamiento respecto a la realidad, si trata de ejercerse o se le traduce como una práctica epistemológica, conforma conocimiento que se sabe partisano de la voluntad del sujeto que la lleva a cabo –en caso de que el sujeto la lleve a cabo- y en el caso de

¹⁰² *Ibid.*, p. 23-27.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 27.

deconstrucción sin sujeto, conforma un acontecimiento que desborda el carácter estático que el conocimiento como habla y/o escritura (la codificación –si se quiere buscar un término que denote mayor amplitud-) asigna a lo real. Una condición que implica deshacer cualquier *te/os* que se cierna sobre la axiomática y la forma en la que *escribimos* la realidad. Ambas opciones implicarían un conocimiento que no es sólo observador, sino que ayuda a constituir no sólo su objeto –que también puede ser sujeto de deconstrucción y traducción- sino la totalidad en que se engarza y en la que se desenvuelve, en la que se configura y a la cual configura; un conocimiento activo, que no se engaña en la ilusión de neutralidad o asepsia de prenociones, de realidad, de “sentido práctico”, de partisanismo, de verdad, de razón, de idoneidad, etcétera. Como, algo acartonadamente, indicaría una entrevistadora de Derrida, Carmen González-Marín, “una vez que la deconstrucción comienza a operar ya no es posible seguir concibiendo la actividad filosófica como la búsqueda de certeza, sino más bien como una estrategia de lectura-escritura”¹⁰⁴.

Es importante señalar lo que implica la deconstrucción, es un acto político en tanto que como existencia coloniza lo real, le da forma, constituye realidad, termina con la dicotomía conocimiento-realidad, pasividad-actividad, sujeto-objeto, configurador-configurado. Y este sentido puede encontrarse en muchos de los ejercicios que se adjetivan o que son adjetivados como deconstructivistas: inclusive en la arquitectura, como se irá dilucidando a lo largo de este texto.

Una vez establecido aquello que constituye la deconstrucción derrideana, es preciso indicar que dado que la deconstrucción es un ejercicio de traducción-escritura, el caer en representaciones puristas constituye una postura que paradójicamente iría en contra de la forma en que nominalmente la deconstrucción derrideana fue planteada. En este sentido, no se puede juzgar a los arquitectos deconstructivistas como “desvirtuadores”

¹⁰⁴ Jacques Derrida, “Jacques Derrida: leer lo ilegible”, *Revista de occidente*, Madrid, 62-63, 1986, p. 160.

o como “no-deconstructivistas” en su emergencia en el panorama internacional de la arquitectura, en los años que podríamos denominar formativos.

Aunado a ello, la deconstrucción no es algo que nace con Derrida, como él mismo indica es algo que se venía haciendo desde tiempo atrás. “Lo que hoy se denomina deconstrucción estaba operando hace mucho tiempo en el campo de la filosofía o de la cultura occidental bajo otros nombres”¹⁰⁵. De esta forma, lo que se ha venido genealogizando en el presente capítulo es una serie de ejercicios deconstructivos al interior, no de la filosofía, sino de la arquitectura. Es, si se quiere, una microhistoria de la deconstrucción –en un sentido amplio-, en tanto que se acota a la arquitectura como fenómeno histórico.

Regresando a la discusión, podemos entonces hablar de un momento deconstructivista, en que los ejercicios deconstructivos parecen ser una constante, un momento histórico en que se encuentra occidente, como diría Eisenman, un fenómeno, un furor, una moda también. Ello nos permite hablar de una “generación deconstructivista”. Recapitulando el relato histórico que esta investigación ha venido articulando, el capítulo anterior habla de un momento en que lo que hemos codificado como modernidad comienza a producirse, a través del surgimiento de sus instituciones, de la transformación de la configuración de las anteriores instituciones y de su funcionamiento, a través de las lógicas que replantean el poder y su ejercicio, la producción de sujetos, el contenido discursivo de sus mecanismos.

En este panorama se inscribe la historia de los modernismos arquitectónicos, como una producción de lo moderno y un ajuste de sus transformaciones, una producción de disposiciones de realidad que se encarnan en la lógica de la verdad y de la razón, del carácter necesario de sus disposiciones con respecto a la realidad, como elementos ineludibles en su construcción, y con construcción nos estamos refiriendo al cumplimiento de sus proezas, a la auto-recursividad de sus narrativas y sus recursos: el progreso, la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 160.

modernización, etcétera. El surgimiento de los autodenominados posmodernismos, entonces, no es sino el síntoma de una modernidad que transforma y consolida sus mecanismos de poder, a sus hegemones y sus lógicas de producción de su propio sistema, al mismo tiempo que sobre dichas lógicas va perfeccionando y afinando sus mecanismos de poder, he ahí que esta investigación vea en lo que se denomina posmodernidad una hiper-realización de lo moderno. Esquema que epistemológicamente corresponde con lo que se afirmó en el primer capítulo: que la realidad desborda sus codificaciones y que ese desbordamiento puede hacer irreconocibles a la forma nominal que le damos a la misma a través del conocimiento.

No hay que ver estos momentos como estadíos sino como fenómenos simultáneos, si estuviesen en una sucesión lineal no existirían conflictos no sólo epistemológicos o narrativos, sino políticos en su forma más concreta y operativa, con nombres y apellidos con denominaciones de proyecto, con prácticas características. Por ejemplo, las disputas entre facciones que abogan por un proteccionismo económico y una re-liberalización de la economía desde la posguerra hasta la actualidad, no son sino una expresión de esta simultaneidad.

En este sentido, el momento deconstructivista es contemporáneo a estos momentos, a estas configuraciones, les es -más que contemporáneo- transversal. Es la expresión de un conflicto generado por los cambios descritos en el capítulo anterior, es un entremedio más que entre una serie de momentos y configuraciones, en un conjunto de fenómenos, de transformaciones en su sentido más descodificado, pertenece a una totalidad, aunque retóricamente se nos presente como opuesta a la misma.

Es tan perteneciente a una totalidad histórica que el *détournement*, además de ser en un momento específico una respuesta emancipadora, puede también constituirse como la base del turismo urbano contemporáneo. Cada restaurante, cada cafetería, cada bar, cada barrio, cada librería, cada tienda de lo que sea es planteada hiper-codificadamente bajo la lógica de que, antes que ofrecer un satisfactor o mercancía y agotarse en el

intercambio, venda una experiencia; y para vender una experiencia es necesario que el espacio se constituya humor, emoción, historia, estilema, pastiche... experiencia. Ello nos recuerda a los psicogeógrafos moviéndose en la ciudad guiados por el deseo de sensibilidades, por la diversidad emocional, histórica, estética de un espacio urbano que se codifica y con ello se controla y se domestica a partir de la generación de atmósferas. La psicogeografía decantó en la lógica contemporánea de la *gentrificación*. Misma que transforma los barrios, los lee desde sus representaciones más arquetípicas y exagera las mismas hasta transformarlos en estilemas, contruidos por la exaltación y la articulación escrupulosa de dichos arquetipos como discursos históricos y/o identificatorios apuntalados en la estética y discursividad de objetos, espacios, modos de aparecer de los sujetos (vestido, habla, gusto, consumo, etcétera). Esto nos recuerda a Chtcheglov y su nuevo urbanismo, en que la arquitectura se transforma en una construcción de situaciones y con ello la ciudad se divide en barrios que se constituyen como experiencias (él hablaba del "barrio bizarro", del "barrio siniestro", del "barrio histórico", del "barrio útil". Con la excepción que el derecho a la *deriva* lo otorga la adscripción simbólica y el dinero.

Esta situación en que una estrategia y un proyecto emancipatorios (políticos) se transforman en el pilar del sistema político, económico, cultural contra el que -en su planteamiento inicial- intenta acabar, es un ejemplo de lo que Derrida afirma cuando dice que *ello se deconstruye*. El fenómeno situacionismo, letrismo, psicogeografía se deconstruye en su propio desenvolvimiento como realidad, se desmonta, se traduce... en términos simples se transforma en su propio decurso.

Sin embargo, en su momento, estos movimientos sociales y artísticos constituyeron prácticas deconstructivas: el situacionismo y su *détournement* serían el ejemplo por excelencia, así como la colaboración entre Parent y Virilio en todo el proceso que llevó a la construcción, la formulación y la puesta en práctica de las arquitecturas oblicuas. En ambos, y en los otros ejemplos citados a lo largo de este apartado, existe el desmontaje

traductivo de una práctica social y la escritura en la misma a partir de su redistribución, de su jugueteo, de su ejercicio diferencial, de su reinención o de la generación de axiomáticas distintas que reconstituyan o destituyan aquello que es deconstruido.

Es necesario notar esta relación, los ejercicios deconstructivos de esta clase, codificados en una tónica similar son parte de algo más grande que una simple historia de las ideas, son un entorno cultural. Derrida sólo bautizó una tendencia de larga data, que iba adquiriendo su forma con Heidegger y Sartre, por ejemplo, que ya estaba puesta en práctica con estas vanguardias que en su propia constitución llevaban a la deconstrucción borrando y cruzando continuamente las barreras de lo que puede ser definido como un movimiento social, un movimiento artístico o una postura dentro de un campo del conocimiento como el urbanismo o la arquitectura. Las instituciones de la modernidad son retomadas, son reapropiadas y re-ejercidas, la misma modernidad se transforma en una herramienta destinada a transformarse, deviene un ejercicio de reinención. Tendencia que era más evidente en la historia de la filosofía y que conforma una de sus corrientes más consolidadas (si no es que la más consolidada): la escuela francesa, los post-estructuralistas, etcétera.

Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, el ya mencionado Virilio, Pierre Clastres, Jacques Rancière, Bruno Latour son los nombres más citados dentro de este panorama de la historia de las ideas filosóficas. Sin embargo, se deben evitar confusiones, ellos no son deconstructivistas, en el sentido nominal que la filosofía pudiese otorgar, de hecho Latour rehuiría de ser tildado como deconstructivista. El hecho de designarlos aquí como parte de una "generación deconstructivista" tampoco implica que ambos manejen las mismas semánticas, estén de acuerdo en los mismos posicionamientos o incluso tengan los mismos objetos de investigación específicos; en cambio, en este plano "generación deconstructivista" se refiere a un debate, donde los objetivos del conocimiento y la lógica tras las formas de proceder en su construcción presentan similitudes: todos tratan de desmontar una estructura y dar cuenta de la estructuración de

los objetos, las instituciones, las prácticas que son objeto de su análisis, al mismo tiempo dejan propuestas en el aire con las cuales, en derrideano, "escriben" en esos fenómenos.

De esta forma, en Deleuze, por ejemplo, encontramos toda una analítica de la ontología, que trata de hurgar en sus dinámicas y mecanismos, que trata de dar cuenta de sus cambios, que finalmente propone una forma de estructuración del sujeto en el *rizoma*, y todos estos procesos en sus detalles más nimios constituyen política, en tanto que dan luz continuamente, escriben, al mundo humano habitable... En Deleuze la realidad es una guerra cuya táctica es la existencia, y esta última es innegablemente política.

De la misma manera, en Jean Baudrillard hay un trabajo de reconstrucción de una estructura en términos genealógicos dentro de sus tres órdenes del simulacro que pueden traducirse como relaciones estructurantes de la realidad en momentos específicos de la modernidad, estos tres órdenes son alegorías de su constitución en su representación: el orden de la imitación, de la producción y de la simulación, que corresponden a formas de representación y construcción de la realidad en los momentos clásico, industrial y contemporáneo (a Baudrillard) de la modernidad. Serían la simulación y la hiperrealidad los baluartes bajo los cuales se estructuraría la mayor parte de su obra. Nuevamente, se encuentra en él un ejercicio de desmontaje, de traducción, una operación que descarta cualquier carácter universal que pueda darse a un discurso, institución, objeto, trata de leer la lógica constitutiva de lo que está analizando y reconstituirlo en una nueva narrativa que permita re-visualizarlo y re-ejercerlo.¹⁰⁶

Clastres, intenta desmontar una concepción en *La sociedad contra el Estado*:

"no nos parece que evidente que coerción y subordinación constituyan la esencia del poder político *siempre y en todas partes*. De tal forma que se abre una alternativa: o bien el concepto clásico de poder es adecuado a la realidad por él pensada, en cuyo caso

¹⁰⁶ Vid. Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980, 272 pp.

debe dar cuenta igualmente de la realidad del no-poder en aquellas partes en que se le constate; o bien es inadecuado y es necesario entonces abandonarlo y transformarlo".¹⁰⁷

El análisis de Clastres, que parte de su trabajo antropológico en Sudamérica, lo lleva a desmitificar una serie de mitos en su campo de conocimiento: la idea evolucionista de que todas las sociedades tienden al Estado, de que toda relación política es una relación de coerción, de que toda carencia (de escritura, de tecnología, de mercado) sea representada como un arcaísmo. Al igual que Derrida, Clastres se enfrenta contra otro etnocentrismo: el de la idea naturalizada, interiorizada, normalizada del Estado¹⁰⁸. El antropólogo concluye que

"lo que nos muestran los Salvajes es el esfuerzo permanente para impedir a los jefes ser jefes, es el rechazo a la unificación, es el trabajo de conjuración del Uno, del Estado. La historia de los pueblos que tienen una historia es, se dice, la historia de la lucha de clases. La historia de los pueblos sin historia es, diremos por lo menos con igual grado de verdad, la historia de su lucha contra el Estado".¹⁰⁹

Sin duda, el caso más característico es Foucault, es posible encontrar similitudes entre él y Derrida, recordemos que éste afirma en la cita anteriormente hecha en razón de la deconstrucción, que ésta es más una "derivación genealógica" que una destrucción. La genealogía en el sentido foucaultiano tiene que ver con la deconstrucción en gran parte. El trabajo de Foucault, sobre la clínica, sobre la locura, sobre los mecanismos de vigilancia y control, sobre el poder... se desprenden de la genealogía como operación y de la arqueología como su método.

Foucault habla de genealogía y arqueología a partir del reconocimiento de este acontecimiento (lo que hemos llamado en este apartado "generación o momento

¹⁰⁷ Pierre Clastres, *La sociedad contra el Estado*, Caracas, Monte Ávila, 1978, p.12.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 192.

deconstructivista”). En 1976 Foucault declara que “desde hace diez o quince años, lo que se manifiesta es la inmensa y proliferante criticabilidad de las cosas, las instituciones, las prácticas, los discursos; una especie de desmenuzamiento general de los suelos, incluso y sobre todo de los más conocidos, sólidos y próximos a nosotros, a nuestro cuerpo, a nuestros gestos de todos los días”¹¹⁰. Se refiere en específico a una serie de investigaciones, cita a la anti-psiquiatría, a la fenomenología antropológica, a *El anti-edipo* de Deleuze y Guatari, etcétera.

Para Foucault este fenómeno, caracterizado por el surgimiento de investigaciones de carácter crítico, constituyó una serie de *retornos de saber* o “la insurrección de *saberes sometidos*”. Por *saberes sometidos*, Foucault entiende dos cosas: “contenidos históricos que fueron sepultados, enmascarados en coherencias funcionales o sistematizaciones formales”¹¹¹ y

toda una serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel de conocimiento o de la cientificidad exigidos [...] esos saberes de abajo, [...] no calificados y hasta descalificados: el del psiquiatrizado, el del enfermo, el del enfermero, el del médico –pero paralelo y marginal con respecto al saber médico–, el saber del delincuente, etcétera –ese saber que yo llamaría, si lo prefieren, *saber de la gente*¹¹².

Para Foucault, el momento crítico del que estamos hablando saca a flote esta clase de conocimientos, los revisita, les da una perspectiva distinta a la que su sistematización y formalización ha apelado en un ejercicio del poder, estructurando con ello una crítica en torno a las instituciones, los mecanismos, los procesos y los actores partícipes de esta

¹¹⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 20.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹¹² *Ibid.*, p. 21.

operativización.

En esta dirección corre la *genealogía* de Foucault, la cual es el engarzamiento y la articulación, de estos *saberes de la gente* en conjunto con los saberes históricos sepultados, en una crítica. El “acoplamiento de los conocimientos eruditos y las memorias locales, acoplamiento que permite la constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de ese saber en las tácticas actuales”¹¹³.

Para todas las perspectivas abordadas aquí, aquellas que van de los movimientos sociales y artísticos a la generación de conocimiento social y humanístico, justamente el conocimiento se reconoce como un valor táctico en el plano de la constitución de lo social y de su transformación. Es la apuesta de la deconstrucción como traducción, como reconstrucción genealógica y al mismo tiempo como re-organización del espacio des-sedimentado. En este aspecto las propuestas de Derrida y Foucault –y no sólo de ellos– se tocan a través de la *genealogía* como propuesta estratégica de Foucault, de la cual la *arqueología* se erige como su método. Para éste,

la genealogía, sería entonces, con respecto al proyecto de una inscripción de los saberes en la jerarquía de poder propia de la ciencia, una especie de empresa para romper el sometimiento de los saberes históricos y liberarlos, es decir, hacerlos capaces de oposición y lucha contra la coerción de un discurso teórico unitario, formal y científico [...] En dos palabras yo diría lo siguiente: la arqueología sería el método propio del análisis de discursividades locales, y la genealogía, la táctica que, a partir de esas discursividades locales así descritas, pone en juego los saberes liberados del sometimiento que se desprenden de ellas¹¹⁴.

El apelativo *generación deconstructivista* se refiere a este fenómeno crítico, a esta ola que no sólo se produjo en el campo de la producción del conocimiento a través de

¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

la institucionalidad académica sino a partir de otros campos ya mencionados. El deconstructivismo es el re-ejercicio táctico de un acontecimiento social, bajo -más que su previo análisis y desmontaje-, su deglución y metabolización. Deconstruir, como lo deja claro esta percepción amplia -que incluso puede llegar a contravenir la visión derrideana de la deconstrucción- es un acto político.

Sin embargo, así como Derrida afirma que el término *deconstrucción* es intercambiable e incluso descartable (y que de hecho, por la vía de su propia deconstrucción debe serlo), también el término *generación deconstructivista* -para efectos de esta investigación- es intercambiable a la hora de hablar de este fenómeno en la historia de las ideas y más que de ésta, en la historia de las prácticas políticas, de la tónica de constituir realidad. Es decir, podemos nombrar a este acontecimiento de mil maneras.

El fenómeno al que se refiere Foucault y al que aquí tratamos de aludir, fue al mismo tiempo una época de intercambio, de apertura de un debate con objetivos similares entre los detentores de estas posturas, no es una tendencia fortuita. De esta manera, la militancia política de Baudrillard, Deleuze, Clastres, Debord, Derrida, Rancière y Foucault, que llegó a su punto más álgido durante *les événements de Mai 1968*, nutrió a la academia de argumentos y operaciones epistemológico-políticas y al mismo tiempo ésta nutrió a los movimientos sociales y las vanguardias artísticas: el material crítico elaborado por el situacionismo -y llevado a la práctica- adoptó el lenguaje y las referencias de la academia, inscribió en la academia la forma de entrar en un debate por lo social, en líneas anteriores ya se ha explicado su peso en el Mayo francés; por otra parte, muchos grupos anarquistas retomaron el pensamiento de Clastres como puntal para el sostenimiento de la idea de la comunidad política sin Estado, y del poder más allá de la coerción; entre otros.

Terminadas las jornadas de efervescencia social en las calles, la crítica no fue un trabajo que se paró abruptamente, tan abruptamente como Debord liquidó a la

Internacional Situacionista en su momento de mayor popularidad, sino que subsistió dentro de las entidades académicas, así como el poder ejercido por las instituciones modernas se reticulariza, de la misma manera este legado se transversalizó y se reticularizó en quienes fueron partícipes y testigos del movimiento, e incluso a quienes siempre fueron escépticos o incluso se posicionaron en algunas ocasiones en contra de las narrativas de la movilización social, como es el caso de Rem Koolhaas, de quien se hablará más adelante.

En términos más aterrizados, la *generación deconstructivista* puede ser también la generación que a pesar de que el fin de *les événements de Mai 1968* les supiese a fracaso, rescataron el potencial analítico, crítico y táctico de dichos movimientos -ya sea que hayan surgido en la movilización social o en la academia- y tras ese acontecimiento, pudieron experimentar esas propuestas en el seno de las instituciones en que después se insertaron: la filosofía, la sociología, la antropología, la literatura, el periodismo, las artes, entre ella la arquitectura. Con respecto a esta última, ya se ha tocado el caso de Libeskind, Eisenman, Tschumi, Virilio y Parent, van Eyck, etcétera.

Independientemente de las reformas a nivel de la política operativa que se desencadenaron a raíz de los diversos 68 en todo el mundo, la repercusión más grande de estas movilizaciones se encuentra en la maduración de los procesos críticos que desde mediados del siglo pasado venían hilándose, maduración y reforma lógica profunda que redispuso las diversas instituciones de la modernidad. Es decir ayudó a reconstituir las instituciones formales, como la arquitectura o la política estatal, pero también aquellas instituciones que toman la forma de prácticas, como los mecanismos de poder y su lógica constitutiva; y con ello la modernidad como totalidad histórica.

Sin embargo, este texto no se sitúa con las posturas que encumbran cuasi-nostálgicamente un discurso, en este caso el del momento llamado aquí *deconstructivista*. Sino por el contrario situar la forma en que estas transformaciones de carácter estructural se fueron desarrollando ayuda a deshacer los mitos que se construyen en torno a esta

clase de acontecimientos, de estrategias, de disposiciones contenidas en el tono de este conocimiento y su contexto –que con la mitificación se transforman en rituales-. De esta manera, encontraremos, incluso, que el ejercicio de los idearios *deconstructivistas* deviene en nuevos mecanismos de poder, de control, de sostenimiento y reproducción hegemónicas que hoy forman parte de la disposición del poder en el mundo contemporáneo. Es así como podemos interpretar la política como una serie de relaciones complejas, de desenvolvimientos, muchas veces independientes del propio voluntarismo de los actores implicados... en sus acontecimientos, procesos, mecanismos, momentos y estrategias no hay valores o implicaciones intrínsecas, no hay un *telos* que explique de una vez y para siempre sus rumbos, disposiciones, consecuencias, agenciamientos, identidades. La política es la constitución constante de la realidad escrita en sus particularidades.

CAPÍTULO IV. ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA I.

DE ACADÉMICOS A *ARCHISTARS*, DE LA CIUDAD A LA CIUDAD™, DE LA ALTERIDAD A LA IDENTIDAD. LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA HIPERREALIZACIÓN.

Nosotros, los autores de la arquitectura, tenemos que hacernos cargo de la tarea de reinvestigar la Modernidad. [...] el único camino es avanzar por la senda pavimentada por los experimentos de los modernistas tempranos. Sus esfuerzos han sido abortados y sus proyectos improbados. Nuestra tarea no es resucitarlos sino desarrollarlos más a fondo. Esta tarea de satisfacer el rol apropiado de la arquitectura, no sólo estéticamente sino programáticamente, revelará nuevos territorios. En cada proyecto hay nuevos territorios a ser invadidos y otros a ser conquistados: y esto es sólo el comienzo.

Zaha Hadid, *The eighty-nine degrees*.

No pensamos en arquitectura, si se hiciese, el resultado sería arquitectura.

Los posmodernos son la prueba de ello.

Coop Himmelb[|]au, *Éramos muy jóvenes y estábamos aburridos.*

El pensamiento deconstructivista, como se ha indicado, no fue un pensamiento que perteneciera a bandos únicos en una serie de confrontaciones políticas específicas que hayan alcanzado su cenit en los años sesenta, invadió diversos posicionamientos, tanto de quienes estaban envueltos en esas luchas, como de quienes estuvieron fuera e incluso se posicionaron en trincheras antagónicas respecto de las mismas. Esto nos ayuda a definir a la deconstrucción más que como una estrategia política, como una generación, una forma histórica de apelar a la realidad y por lo tanto constituir prácticas sociales y posicionamientos respecto de planos como la política operativa.

En este sentido, se han analizado posicionamientos consonantes con una postura que en términos nominales puede considerarse contrahegemónica, en el contexto de las movilizaciones sociales que conocieron su auge en los años sesenta. Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Peter Eisenman y Coop Himmelb[au] pueden leerse en la tónica de la discursividad izquierdista de los años sesenta, sin embargo desde posiciones altamente contrastantes.

Tschumi, Eisenman y Libeskind heredaron la tradición crítica de los movimientos artísticos con ejercicios de crítica política (los ya referidos como “generación deconstructivista”), se desenvuelven en el contexto de los movimientos sociales anteriores al Mayo Francés, observan la rearticulación de ejercicios críticos al interior de la arquitectura posterior a estos *événements*, y retoman la forma en que estas experiencias fueron metabolizadas por la academia, en particular por la academia francesa.

Esta influencia es algo más que un aporte marginal que subsiste como nota al pie en sus trabajos arquitectónicos, al menos en sus primeros proyectos, sino son la forma de formular problemas alrededor de la arquitectura e incluso trazar una agenda que delineó la senda que redispondría sus carreras por entero, es decir constituyó una piedra fundante de éstas.

Ya hemos podido leer en el capítulo anterior la visión y la orientación que imprime Libeskind a sus objetos arquitectónicos. Hemos visto en ellos la idea del objeto como discurso histórico, de transición espacial enfocada en la percepción de la ciudad y su historicidad a través del desplazamiento en el objeto arquitectónico, de la deriva en la obra en concreto como ejercicio analítico de la memoria, al edificio como dialogante político con su contexto de inserción, ideas que hemos visto reflejan ideas de la Internacional Situacionista. En términos más tangibles, se analizó también la herencia de Parent y su idea de oblicuidad en proyectos como *City Edge*.

Libeskind mismo se nutrió de Peter Eisenman, quien en 1972 lo invita a trabajar en el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), organización neoyorkina fundada

en 1967 por el segundo, dedicada a la investigación teórica y aplicada en arquitectura y urbanismo. Institución por la cual también pasaron Rem Koolhaas y Frank Gehry. Probablemente, los siete arquitectos objeto de este estudio tengan en común –además de haberse formado durante el boom de la “generación deconstructivista”– el haber colaborado en este espacio. En el seno del cual también se publicó en 1978 uno de los textos más importantes –si no es que el más representativo– del deconstructivismo arquitectónico: *Delirio de Nueva York*, el primer libro de Rem Koolhaas.

En este respecto, Eisenman mismo asegura que “yo le proporcioné el dinero para publicar *Delirio de Nueva York*, yo estuve en el jurado que le dio el primer premio que ganó por su trabajo arquitectónico. Yo le di una oficina dónde escribir ‘Delirio de Nueva York’. Yo conozco a Rem desde el principio”¹¹⁵. Esto parece proporcionarnos una idea sobre lo que unifica a los llamados arquitectos deconstructivistas: además de compartir un contexto formativo y pertenecer a una generación cuyo universo ideológico ya fue abordado, forman una red de relaciones profesionales y confluyen en una serie de instituciones: una de ellas, la IAUS fundada por Eisenman y la otra, la británica Architectural Association School of Architecture (AA). Wolf D. Prix -cofundador y CEO de Coop Himmelb(l)au-, Rem Koolhaas y su alumna Zaha Hadid, Bernard Tschumi y Libeskind han pasado por sus aulas como maestros y/o alumnos.

La figura de Eisenman tiene más importancia que la que se cree. No sólo crea uno de los *hubs* en que convergen las firmas que la crítica arquitectónica después designará –o polemizará– como deconstructivistas, sino que también representa el perfil inicial de estos siete arquitectos, e ilustra muy bien la acogida que tuvo la “generación deconstructivista” dentro de la arquitectura como institución del siglo XX.

Este perfil, conjunta dos fenómenos, distintos en sus contenidos, pero complementarios: uno de ellos, el del agotamiento de los modernismos y su transformación

¹¹⁵ Valentina Ciuffi, “Rem Koolhaas is stating ‘the end’ of his career, says Peter Eisenman”, *Dezeen magazine*, 9 de junio de 2014, Fuente electrónica: <http://www.dezeen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman/> [Fecha de consulta: 18 de abril de 2016].

dado el contexto de cambio en la hegemonía económica y política, es decir el momento en que los modernismos en arquitectura dejan de ser una herramienta eminentemente diseñada para ideologías estatales, al momento en que los modernismos se transforman junto con la expansión, crecimiento y desarrollo del mercado como lógica hegemónica.

Ya se ha caracterizado este contexto, en el cual los modernismos se replican y la indiferencia de su carácter genérico y la necesidad de sus comitentes de distinción en el contexto mercantil les obliga a ir adicionando o sustrayendo elementos, transformando a partir de resignificaciones, asociaciones simbólicas e incluso edificios narrativos enteros dichos cambios pequeños y grandes, dichas transformaciones que hacen a las llamadas arquitecturas “posmodernas” tan axiomáticamente consonantes con los posmodernismos. Éste es un horizonte histórico en el cual la arquitectura deja a un lado indagaciones teóricas que estén fuera de la propia esfera arquitectónica, el momento en que la discusión arquitectónica parte de la crítica al Estilo Internacional y se sitúa en la necesidad formal de nuevos objetos arquitectónicos. La técnica está más familiarizada con esta arquitectura que cualquier otra discusión sobre un fin trascendental de la misma, elemento que fue vital en la construcción de la institución arquitectónica a lo largo de la modernidad clásica. Se puede rastrear en el mismo *Aprendiendo de Las Vegas*, en él la inquietud ya no es la organicidad del espacio social a través de su unidad fundamental: la ciudad (si la ciudad no está presente como una inquietud programática, mucho menos el tiempo, el espacio, la comunidad política o cualquier otra deontología moderna...); sino el objeto arquitectónico, visto como fetiche, e incluso como feudo de sentido que se cierra al tiempo y al espacio, para tiranizar el significado de la vida entre sus muros. El sentido de esta arquitectura es más pragmático, está aterrizado en objetivos más específicos, más tangibles (consumos específicos, identificación de corporaciones, protagonistas políticos que se desenvuelven en el escenario de la opinión pública), en este sentido –irónicamente– es una arquitectura mucha más funcionalista que la del propio Estilo Internacional. La arquitectura “posmoderna” resulta ser hipermodernista.

El otro fenómeno que determina el perfil de los deconstructivistas es el descrito en el capítulo anterior, como una serie de posiciones contrapuestas, críticas e incluso resistentes a esta época de profundos cambios acelerados: la ya abordada “generación deconstructivista”. Estos dos fenómenos no son diferentes, sino simultáneos y se desarrollan en distintas tesituras, es un diálogo. En este sentido, ante las características de la arquitectura “posmoderna”, comienza a desarrollarse -en los setenta- una arquitectura, no desde el pragmatismo de las firmas que son parte de la arquitectura como empresa y como -particularmente- objeto de especulación, forma en que se configura específicamente este espacio profesional con los cambios a nivel económico-político antes mencionados que resitúan la posición y el funcionamiento del Estado y del mercado; sino desde la academia.

La arquitectura formó parte de la tendencia que tendría su auge en la década de los setenta, aquella en la cual la academia asimiló el pensamiento, los objetivos y los métodos que surgirían en el seno de los movimientos sociales y artísticos de mediados de siglo y que encontrarían su cénit en los diversos 68, especialmente en la llamada “escuela francesa” o “post-estructuralismo”, situación que -como se citó en el capítulo anterior- era del conocimiento de Derrida, Foucault y Deleuze. Viendo este panorama, no resulta fortuito que el principal pilar que genera las relaciones entre personajes que después se conocerían como “deconstructivistas” haya retomado las ideas y “traducido” (en un sentido derrideano) uno de los muchos sistemas epistemológicos de esta escuela de pensamiento, la deconstrucción derrideana.

Esto sucede en un panorama en el cual muchos de los arquitectos “posmodernos” más importantes tenían un pie en el mercado y el otro en la academia, o estaban investidas con un amplio poder en el mundo cultural o político. Philip Johnson incluso tenía amplios poderes para no sólo publicitar, sino encumbrar o destruir el futuro de prácticas arquitectónicas en específico, como ya lo han indicado los integrantes de Coop Himmelb(l)au. En este sentido, dentro de la arquitectura, Johnson -quien fundó en 1932

el Departamento de Arquitectura y Diseño del MoMA- bautizó desde ese espacio al Estilo Internacional, inauguró el posmodernismo arquitectónico con el edificio AT&T y –otra vez, desde el púlpito cultural que es el MoMA- cobijó bajo el término “arquitectos deconstructivistas” a los siete personajes objeto de este estudio. Resulta increíble que sobre una figura recaigan tres de los significantes más importantes que definieron por entero la historia de arquitectura durante uno de sus siglos más álgidos.

Para aquellos personajes que no tienen obra construida o un espacio en el panorama profesional de la arquitectura en esas dimensiones, es la academia la tribuna desde la cual ejercen su juicio valorativo respecto a la “arquitectura posmoderna”, desde la cual articulan sus inquietudes y problematizan el panorama de su oficio, desde la cual reescriben las lógicas, los objetivos y los contenidos de su práctica arquitectónica.

Los arquitectos deconstructivistas fueron sujetos marginales a su campo profesional, y se anclaron en la academia para repensar el contexto de la reconfiguración de la arquitectura después del escepticismo respecto de los modernismos (escepticismo que como se vio anteriormente, parte de un cambio radical en la estructuración del sistema social). Esto les permitió revivir las proezas que los modernismos dejaron inconclusas, a nivel teórico y a nivel programático e insertar esas indagaciones en la crítica que ejercían a la arquitectura de su tiempo. No es casual el encono que muestran los deconstructivistas respecto de los posmodernos, ni las tajantes diferencias que encarnizadamente los siete arquitectos trazan respecto de estos últimos.

El epígrafe de Zaha Hadid que inaugura este capítulo es la muestra de esa re-inspección y re-experimentación con el programa, los contenidos y las posibilidades que los modernismos representaron en el contexto de una arquitectura de una época en la cual el mercado lleva las riendas de la estructuración de la comunidad política. En 1992, en el contexto de la Vienna Architecture Conference, una Hadid que aún no es una figura central en el panorama de la arquitectura global diría:

¿El siglo XX realmente expuso los límites inherentes de la razón humana? El caso es el

opuesto: la democratización y, a través de ella, la organización consciente y racional de la sociedad no fue más allá, entonces los palacios del pueblo se transformaron en guetos y la arquitectura moderna se transformó en su desafortunado símbolo inconsciente. A partir de finales de los setenta, el sector público fue deteriorándose, desacreditado y activamente desmantelado. Y con él los proyectos públicos y el rol público de la profesión arquitectónica.

El nuevo rol del arquitecto es obedecer los competitivamente rígidos estándares de eficiencia, para servir a los clientes comerciales, aunado al objetivo de representar la identidad corporativa o si no de satisfacer los fluctuantes estándares del buen gusto. Por consiguiente la profesión se dividió en dos aspectos distintos: por un lado, la arquitectura devino pura técnica, como si fuese una rama de la ingeniería; por otra parte se volvió producción de imagen, como si fuese una rama de la publicidad. El advenimiento de este segundo rol es el contexto medio consciente del reciente florecimiento del "experimentalismo" en arquitectura.

El tema de la conferencia alude al hecho de que la arquitectura por su propio bien no es algo que predomine, y parece ser que sólo la moda está siendo buscada. La arquitectura por el bien de la arquitectura no puede ser la solución, no puede ser el antídoto para la moda; sólo un propósito social para la arquitectura, públicamente formulado, puede ser un antídoto. No puede haber gran arquitectura sin un programa social. Una arquitectura visionaria tiene que tomar parte de una visión política, y su realidad presupone un proceso político que ponga a una nueva arquitectura en la agenda y entonces transforme la profesión en un movimiento con nuevos objetivos e inspiraciones.¹¹⁶

La misma Hadid que 23 años después sería el ícono de la moda arquitectónica y que al ser cuestionada sobre las condiciones laborales de los migrantes en Qatar (específicamente 500 muertes de migrantes hindús y 300 nepaleses, aunque las cifras ascienden hasta 4000 muertos en total) que construyen la infraestructura arquitectónica

¹¹⁶ Zaha Hadid, "Another Beginning" en Peter Noever, *The end of architecture? Documents and manifestos: Vienna Architecture Conference*, Munich, Prestel-Verlag, 1993, p.27.

del mundial de 2022, para la cual la renombrada arquitecta diseñó el Estadio de Al Wakrah, causó revuelo en los medios al responder que no tenía nada que ver con los trabajadores y que como arquitecta no tenía responsabilidad sobre ello¹¹⁷.



Figura 29. Estadio Al Wakrah diseñado por Zaha Hadid, 2015.

Sin embargo, antes de sumergirse en una discusión al respecto, es necesario regresar a la declaración de Hadid en los noventa, dado que ésta ejemplifica de manera clara y global la posición discursiva de la arquitectura deconstructivista respecto de la arquitectura posmoderna. Por una parte, el desmantelamiento del Estado de bienestar y el advenimiento de una práctica arquitectónica de perfil corporativo, no sólo en su organización y funcionamiento, sino en sus narrativas; determinó el primer carácter crítico de quienes posteriormente serían conocidos como deconstructivistas, denunciando el carácter genérico en la diversidad cultural-temática dentro de las obras del posmodernismo (como Koolhaas en *Ciudad genérica*), la reproducción del sistema corporativo transnacional a través de una práctica arquitectónica que no hace más que suplir la demanda del mercado, el vaciamiento de la arquitectura de toda reflexión y proposición con respecto al contexto al que asiste o incluso dentro del plano endógeno del diseño (es preciso recordar que la arquitectura posmoderna recurre al historicismo para afirmar, muchas veces, que las soluciones estaban dadas dentro de la propia historia de la arquitectura y sólo era preciso seleccionarlas).

Problematizar la arquitectura de su tiempo y no estar anclados a una práctica

¹¹⁷ _____, "What can architects do about workers' rights in the Gulf?", *Icon*, 26 de marzo de 2015, Fuente electrónica: <http://www.iconeye.com/architecture/features/item/11715-what-can-architects-do-about-worker-rights-in-the-gulf>

mercantil de la arquitectura, permitió a los “arquitectos académicos” experimentar con las posibilidades que había en la academia como espacio en que la arquitectura profesional les acuarteló. Aunado a ello, el enriquecimiento de la arquitectura no sólo con los préstamos que hizo de las ciencias sociales y las humanidades, sino con su propia forma de asimilar y apropiarse de las experiencias arquitectónicas dentro de movimientos sociales como el situacionismo, el movimiento provo, CoBrA y otras vanguardias y movimientos sociales anteriormente mencionados, le permitió expandir su campo de acción como espacio de producción de conocimiento, y tornarse un emplazamiento para la experimentación en este rubro y en la práctica profesional de la arquitectura.

Eisenman simboliza a este contexto y lo que lo convierte en el principal precursor del surgimiento de la arquitectura deconstructivista, no sólo como red sino como una lógica que en su traslado al plano del ejercicio profesional de la arquitectura representa una ruptura respecto del “posmodernismo” en un primer momento, es justamente ese proceso de experimentación.

Antes de declararse deconstructivista, Eisenman experimentó con diversos pensamientos contraponiéndose a la arquitectura de su tiempo (la posmoderna). Así como Hadid, en el epígrafe que abre este capítulo y en la ponencia dada en Viena mira a la modernidad como un proyecto que no fue demasiado lejos en sí mismo, que quedó improbadado y abortado, que no alcanzó su maduración, Eisenman consideró que el modernismo arquitectónico fue un proyecto trastocado por su pobre ejecución. De esta manera, fue parte de un grupo llamado *The New York Five*, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, conformado por Michael Graves, John Hejduk, Richard Meier y Charles Gwathmey, cuya obra intentaba indagar profundamente en los primeros trabajos modernistas de Le Corbusier. Para la época de *The New York Five*, Eisenman era aún un “paper architect”, es decir sin obra construida, y el abordaje que hacía de la misma era meramente teórico.

Posteriormente, comienza a construir una serie de casas, y nombra a su incursión

en la práctica arquitectónica "post-funcionalista". En estas construcciones Eisenman retoma los elementos formales que caracterizan al Estilo Internacional, y los redispone casi arbitrariamente sin remitirse a su valor funcional, social o estilístico; dichos elementos son tratados como lenguaje que se resignifica a través de la forma en que se les reubica en el espacio que el arquitecto diseña, y el sentido que adquiere el objeto arquitectónico en su denominación operativa se transforma, así como la forma de experimentarlo.

El post-funcionalismo parece a simple vista la replicación de los elementos de la arquitectura modernista "desacomodados" de su propio rol y lugar en la estructura proyectada. Sin embargo, su objetivo ya no es la operatividad sino la experimentación, rompe con la convencionalidad representada en la colección de arquetipos formales que son los objetos arquitectónicos posmodernos y modernistas, nos introduce a un edificio que busca nuevos horizontes formales, que repercuten no sólo el aspecto de la obra, sino en la forma en que se vive el espacio que crea y a través del cual se problematizan, en el caso de las casas, las nociones de hogar, de necesidades espaciales, de funciones y de los objetivos que se plantea no sólo un espacio configurado en específico (en estos casos, una casa), sino del espacio como lugar a transitar, a habitar, a observar, a percibir.

El post-funcionalismo representó un deconstructivismo, así como el *détournement* situacionista utilizaba los productos culturales hegemónicos y los disponía o alteraba para problematizar una cuestión política, de la misma manera el post-funcionalismo utilizó un lenguaje que se decía acartonado y dogmático: el de la arquitectura modernista, no para alcanzar sus proezas programáticas, sino algo que nadie encontraba ya en la vetusta lengua que representaba en ese entonces: el de la experimentación.

El objetivo de las casas de Eisenman era estético. En un sentido, por la necesidad de trascender el carácter genérico y predecible de la forma, tanto de los personajes planos y trillados que teatralmente habitaban la arquitectura posmoderna, como de los clichés replicados *ad nauseam* por el modernismo convencional. En otro sentido, porque

además de ser un espacio para habitarse, estos edificios llegaron a considerarse instalaciones y esculturas. Y finalmente, porque a nivel sensible, la experimentación de esta clase de entornos invitan a reconsiderar la noción de espacio, y poner este tópico en perspectiva es el inicio de un ejercicio de deliberación... o incluso de deconstrucción.

Estas casas no sólo significaron un corte estético con respecto de la arquitectura de su tiempo, sino también uno contextual. En la época de una arquitectura posmoderna, hiperfuncionalista (en los términos establecidos por el mercado), estos edificios significaron un exceso, dado su función únicamente plástica y el acallamiento de toda funcionalidad y miramiento por los emplazamientos en los cuales se levantaron. Por ejemplo, la casa más representativa de todas, la House VI construida entre 1972 y 1975 en Connecticut para la familia Frank, fue calificada por sus comitentes como una obra de arte, una estructura poética; a pesar de que el matrimonio tuvo que dormir en habitaciones separadas dado que Eisenman cortó la habitación con franjas de cristal insertas en los muros, el techo y el piso, sólo se podía acceder al baño desde una habitación, el comedor era terriblemente incómodo, sin contar con el hecho de que había muchas columnas sin funcionalidad (una de ellas pendía sobre una mesa) y había una escalera invertida cuyo color (rojo) en conjunto con la extraña sintaxis de los demás elementos eliminaba cualquier sensación de ortogonalidad, cualquier eje desde el cual orientarse en ese espacio.



Figura 30. Vistas interior y exterior de House VI de Peter Eisenman.

Cuando la arquitectura posmoderna cerró cualquier debate que pudiese hacerse más allá del carácter operativo de la disciplina, obras como las de Eisenman reabrieron el camino a la reflexión y el diálogo sobre tópicos que la arquitectura había dejado atrás con el fracaso de los modernismos. Eisenman, parafraseando al texto curatorial de Mark Wigley que dio nombre a los deconstructivistas, “exploró el potencial oculto de la modernidad” y no sólo eso, sino que se acercaba bastante a las propuestas de Derrida, dado que esta serie de casas se levanta como una escritura donde en la apropiación de una vieja lengua arquitectónica se experimentan nuevas posibilidades de dar forma y habitar el espacio, ejercicio de traducción y reinención de un nuevo texto que el franco-argelino utilizaba como exordio.

Posteriormente se irá notando la influencia de la lectura de Derrida en el trabajo de Eisenman. Por ejemplo, en *Romeo and Juliet*, proyectado en 1985 para la ciudad de Verona en el marco de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 1986, el arquitecto estadounidense juega con las diversas representaciones existentes de esta narrativa y las yuxtapone en el espacio que ocupan las ruinas de “los castillos de los Montesco y los Capuleto”. Eisenman hace evidente la polifonía que representa la construcción de la historia y la representación de la realidad, vivimos entre capas de sentido que se superponen, que se deslocalizan, que se dispersan conforme se transita a lo largo de la existencia (y en el caso de su metáfora, del espacio). La ignorancia de la escala humana y la negación del antropocentrismo de esta idea por parte del arquitecto, y su planteamiento en el emplazamiento, nos recuerda al logocentrismo como configuración inobjetable de la realidad, como algo que no se experimenta porque se encuentra naturalizado por los sujetos, y en tanto que no se experimenta pierde en su apreciación su “escala humana”, es decir, la posibilidad de ser reconocido como constructo humano.

La ruptura de la escala humana en un proyecto que trata de objetivar en el espacio el sentido que se cierne sobre el significante “Romeo y Julieta”, permite deshabitar las estructuras narrativas y darles otro vistazo y con ello desentronizarlas, comenzar a

escandir los relatos y sus elementos y reescribir el sentido. Es sin duda un ejercicio claramente deconstructivista en el sentido derrideano, incluso si se parte del hecho de que la representación que hace Eisenman de ese panorama significativo sobre la narrativa que rodea a "Romeo y Julieta" resulta simplista, como otros analistas la han calificado.

Sin duda, *Romeo and Juliet* demuestra el impacto del edificio epistemológico de Derrida, en este primer momento en la trayectoria de una figura como Eisenman es algo más que mera mercadotecnia o un fetiche que apuntala la mercancía en que quieren convertirse su arquitectura y las de Libeskind y Tschumi en específico. Más allá del papel ornamental que se le ha dado a Derrida dentro de la arquitectura, realmente funcionó como otro de los factores que apuntaló estas seminales carreras, en particular la de Eisenman.

A pesar de los comentarios de Derrida sobre algunas interpretaciones de su deconstrucción hechas por Eisenman o Libeskind, su influencia está más que presente, en este momento de la deconstrucción arquitectónica (sus inicios), sus ideas imprimen una primera lógica de intervención de los espacios y de planteamiento de los objetos arquitectónicos, su interpretación por medio de su objetivación representan parte de las primeras palabras en los diálogos que llevan a Wigley a llamarlos "deconstructivistas" y antes de ello, a fundar una clase de práctica arquitectónica contrastante con la dinámica de la posmodernista.

Aunado a ello, más allá de la especulación teórica existente entre Derrida y los primeros arquitectos deconstructivistas, hay una serie de acciones concretas que vinculan a Derrida con los esfuerzos de la red integrada por dichos arquitectos, como indica Francesco Vitale:

La preocupación por la arquitectura cubre un periodo bien definido dentro del trabajo de Derrida, por lo menos a primera vista. Desde *Labirinth und architextur* (1984) hasta *Talking about writing* (1993), en un periodo de no más de diez años, cuando su actividad fue muy intensa: Derrida estaba entre los promotores de la colaboración entre el recién

fundado Collège International de Philosophie y el Centre de Création Industrielle en Paris. Escribió la presentación del proyecto general de Bernard Tschumi del Parque de La Villette in Paris, y colaboró con Peter Eisenman en el proyecto de un sitio al interior de dicho parque. Habló con los estudiantes de arquitectura de la Universidad de Columbia y con teóricos de la vanguardia como Mark Wigley, Jeffrey Kipnis, K. Foster, Anthony Vidler. En 1991 participó en el Berlin Stadtforum, organizado para discutir el futuro de la ciudad después de la Caída del Muro. Fue parte del simposio interdisciplinario dedicado al proyecto de reconstrucción urbana de Praga y la presentación del proyecto de Libeskind para el Museo Judío de Berlín. Asistió a las primeras dos reuniones organizadas por "Any Corporation", un equipo de arquitectos y teóricos arquitectónicos organizado por Peter Eisenman y su esposa Cynthia D. Davidson para la arquitectura del tercer milenio: en 1991 en Los Ángeles y en 1992 en Jufuin, Japón. Después de 1993 no hay más compromisos en arquitectura.¹¹⁸

Probablemente, en contraposición a lo que afirma Vitale, la colaboración directa comienza antes, en 1982, cuando el gobierno de Mitterrand selecciona en concurso el proyecto de Tschumi para la construcción del Parque La Villette. El arquitecto pide la opinión del filósofo, y es aquel el que presenta a éste a Eisenman y los conmina a trabajar en el diseño de un jardín dentro del parque. Ambos discuten a lo largo de 1985 y proponen un jardín de agua y piedra, que no llega a construirse dado que la propuesta excede el presupuesto destinado para esta sección del parque. Sin embargo, los acercamientos entre Eisenman y Derrida, y los planes generales de la participación de ambos en La Villette, queda plasmada en *Chora / Works*, libro en el cual se documentan los acercamientos entre el filósofo y el arquitecto, con la finalidad de establecer el jardín solicitado por Tschumi.

Mucho se ha escrito sobre la tónica de la participación de Derrida con Eisenman, incluso las declaraciones entre uno y otro a veces nos hablan de un intercambio

¹¹⁸ Francesco Vitale, *Jacques Derrida and the politics of architecture*, Fuente electrónica: <http://saj.rs/wp-content/uploads/2015/05/SAJ-2010-03-F-Vitale.pdf>, [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2016].

significativo entre ambos, un encuentro que marcó sus trayectorias. Por ejemplo, se sabe que la discusión en torno al tópico de La Villette duró cerca de tres años, como lo documentan las transcripciones de las reuniones entre el filósofo, el arquitecto y sus colaboradores plasmada en *Chora / Works*, mismas que salieron a la luz en 1988. Por el lado de Eisenman, Derrida es un tópico vivo en el relato de su propia obra y vida, como lo demuestra la entrevista que dio a Iman Ansari en 2013¹¹⁹. Son estos, testimonios de diálogo e intercambio sustancial.

Sin embargo, también, dentro de las declaraciones de ambos ha habido evidencias de encono, no sólo el producido por la conjunción de dos campos que en la historia específica de occidente llegaron a bifurcarse, separarse y parapetarse en sus propias especializaciones; sino desavenencias que llevaron a Derrida a rechazar su autoría sobre el jardín hecho con el arquitecto, por considerarlas el resultado de las “egostísticas aspiraciones de Eisenman”¹²⁰ o llevar a Eisenman a aterrorizarse de las aportaciones de Derrida en su propio territorio:

Él quiere una arquitectura que permanezca y sea lo que asume que apropiadamente debería ser para que la filosofía fuese libre de circular y especular. En otras palabras, él quería una arquitectura que fuese real, bien fundada, sólida y no una arquitectura que estuviese en movimiento—eso es lo que Jacques quería. Y entonces cuando yo hice el primer quiebre en el proyecto que estábamos realizando juntos – un parque público en París— él decía cosas que me llenaban de horror: “¿Cómo puede ser un jardín sin plantas?”, “¿Dónde están los árboles?”, “¿Dónde están las bancas para que la gente se siente?” Esto es lo que los filósofos quieren, ellos quieren saber dónde están las bancas. En el minuto en que la arquitectura se aleja de su rol tradicional así como de su simbolización usual, es entonces cuando la filosofía comienza a tambalearse. Dichos movimientos

¹¹⁹ Iman Ansari, “Eisenman’s evolution: architecture, syntax and new subjectivity”, *Archdaily*, 23 de septiembre de 2013, Fuente electrónica: <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>, [Fecha de consulta: 17 de mayo de 2016].

¹²⁰ Stefano Corbo, *From formalism to weak form*, Londres, Routledge, 2016, p. 62.

comienzan a cuestionar sus apuntes filosóficos, a dinamizarse y sugerir que lo que está bajo la filosofía podría ser la arquitectura y algo que no es tan agradable. En otras palabras, quizá, no es tan sólida, no es tan firme, no es tan construida.¹²¹

Aunado a esta dura crítica sobre las limitantes, por una parte, del conocimiento generado por dos disciplinas y por otra parte, del uso y del ejercicio que estos dos personajes hacen del conocimiento que comparten, generan y traducen, sí existe una retroalimentación, de alguna forma Derrida no abandona el campo de la arquitectura, sigue abonando en obras posteriores reflexiones respecto a dicho campo, sigue –a nivel de las relaciones formales- estableciendo vínculos con instituciones, eventos y acontecimientos que dejan marca en la historiografía de la arquitectura (la presentación del proyecto para el Museo Judío de Berlín de Libeskind) y sigue manteniendo también contacto con Eisenman.

Del lado de este último, no se niega el pensamiento deconstructivista, no se niega la influencia de Derrida, e incluso Eisenman establece una frontera entre el pensamiento de Derrida, su interpretación del mismo y sus usos diferenciados. Respecto a la deconstrucción, donde el filósofo veía una herramienta de análisis, el arquitecto encontró una forma de síntesis¹²². Y desde cierto punto de vista, es la deconstrucción –en el sentido derrideano- una forma de síntesis, de sutura, que escande la actualidad de la existencia para posteriormente situar una posibilidad y dar pie a la estructuración no sólo de nuevos marcos de conocimiento, sino de nuevas formas de realidad. La deconstrucción es también una forma de escritura, por ello Derrida no condena de “malinterpretaciones” los usos de su propuesta, pero sí hace observaciones sobre las implicaciones y consecuencias de los usos diferenciados (traducciones, rescrituras) de su sistema: el acusar de poco cuidadosas y teológicas las interpretaciones de Libeskind y Eisenman (como ya se indicó

¹²¹ *Ibid.*, p. 62.

¹²² Jeffrey Kipnis y Thomas Lesser, *Chora / Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, Nueva York, Monacelli Press, 1997, p. 8.

en el capítulo anterior) o indicando que el *scaling*¹²³ de éste último representa una totalización, en términos de que impone una narrativa cerrada, que no permite lecturas y representaciones distintas¹²⁴.

El lenguaje siempre es un *querer decir*, más que un habla que se concrete en la eficacia y la univocidad de las intenciones de comunicar y de entender. Los vacíos, las especulaciones, las influencias, las lecturas “equivocadas”, las “malinterpretaciones” también hacen consistencia, son factores que incluso llegan a ser determinantes en la constitución de un fenómeno social, de los discursos que lo habitan, de las relaciones que lo componen, de las significaciones que hay en juego. La realidad social está determinada por la equivocidad de las construcciones de significado que la constituyen, de los excesos de sentido que escapan y de las paradojas que desenvuelven. En este sentido, no se puede negar el componente filosófico (visto más como un diálogo que como una colección de contenidos) que resulta fundante de prácticas que rompen de algunas formas con el panorama definido por la arquitectura posmoderna. Incluso, no se puede negar la propia participación de las prácticas de estos arquitectos en la deconstrucción derrideana y no-derrideana (vista generacionalmente), a pesar de que a esta tarea epistemológica se le unan otros factores de carácter político operativo que tienen que ver con la forma y las consecuencias de la disposición de la relación entre ambos.

En este sentido, Jeffrey Kipnis, quien estuvo presente en algunas de las sesiones transcritas en *Chora / works*, llegó a afirmar que Derrida fue una víctima de las palabras de Eisenman¹²⁵, opinión empatada con la de Jean-Pierre Le-Dantec, quien ha sido director

¹²³ El *scaling* es un recurso utilizado por Eisenman que supone un análisis de las tramas espaciales y temporales del emplazamiento a intervenir, las mismas se estructuran como narrativas y son objeto de selección, cambios de escala, superposiciones, yuxtaposiciones, reacomodos, permutas, resemantizaciones. El producto final es la confluencia no lineal de varias narrativas en un mismo objeto arquitectónico discontinuo, como en el caso de *Romeo and Juliet*, *Cannaregio* y *La Villette* (que se analizarán posteriormente).

¹²⁴ Stefano Corbo, *op. cit.*, p. 62.

¹²⁵ Stefano Corbo, *op. cit.*, p. 63.

de L'école d'architecture de Paris-La Villette, para quien el filósofo fue "vampirizado por una pandilla"¹²⁶. Es ésta una opinión que goza de bastantes adeptos dentro de la crítica y la teoría arquitectónica, sin embargo, tanto estos usos de Derrida, como aquel que hemos establecido anteriormente (el de una serie de interpretaciones de su deconstrucción, que transforman la idea de leer y ejercer el espacio y la práctica arquitectónica al menos en un primer momento) no son mutuamente excluyentes.

El parque de La Villette fue un suceso crucial para la trayectoria de la arquitectura deconstructivista, a pesar de que sólo tres de sus figuras más importantes estuviesen involucradas en su diseño, debido a que fue un paso que particularmente llevó a Eisenman y Tschumi a ocupar un lugar hegemónico en el panorama de la alta arquitectura.

Por una parte, por una razón de carácter político operativo, el plan para La Villette se aprueba en 1982, un año después del inicio del primer mandato presidencial de François Mitterrand. Quien llega al poder en una coalición conformada por los partidos socialista y comunista, en medio de un clima de entusiasmo y cambio. Desde el primer año se llevaron a cabo una clase de modificaciones sustanciales que entre otras cosas llevó al incremento del salario mínimo, el congelamiento del precio de ciertos productos y servicios, la ampliación e introducción de programas sociales, la reducción de la edad de jubilación a 60 años, la ampliación de las vacaciones a 5 semanas, la reducción de la jornada laboral a 39 horas semanales. Aunado a ello, en menos de 4 meses se nacionalizaron 290 bancos, dejando sólo 50 en manos de privados; así como una serie de consorcios industriales considerados estratégicos.

La cultura formó parte importante de la renovación política del nuevo gobierno de izquierda, y dentro de los primeros proyectos estaba la renovación de La Villette. Ubicada en el XIX *arrondissement* de París, es un predio de 55 hectáreas en que se levantaban desde la época de Napoleón III -en 1867- los mataderos municipales, mismos que funcionaron hasta 1974. El proyecto contemplaba la construcción de la Ciudad de las

¹²⁶ Benoit Peeters, *Derrida: a biography*, Cambridge, Polity, 2013, p. 378.

Ciencias y la Industria, La ciudad de la Música, El Conservatorio Nacional de Música y Danza de París, así como cines, auditorios, teatros y otros espacios dedicados a la cultura.

La construcción de un espacio específicamente dedicado a estos recintos se proyectó en 1979, durante la presidencia de Valéry Giscard d'Estaing, sin embargo fue el gobierno de Mitterrand quien lo llevó a cabo. Incluso si se mira la totalidad del proyecto pueden verse líneas bien trazadas entre una gestión y otra: los edificios dedicados a cada institución no fueron parte del plan de Tschumi para el parque, sin embargo la idea general del parque sin ellos es obra del deconstructivista. En este sentido, también, la totalidad de los edificios se identifican con el posmodernismo y el parque, como lugar, es el único objeto deconstructivista en este emplazamiento.

Estas últimas consideraciones tienen un gran peso simbólico. El parque se impone sobre los demás edificios e incluso sobre la imagen de las instituciones que en ellos están representadas, de la misma manera que el nuevo gobierno socialista se impone sobre la imagen acartonada de una política de posguerra que para esa época resultaba ya acartonada. Los edificios posmodernos resultan genéricos, anacrónicos e indistinguibles, pero el parque de Tschumi es un hito, no sólo espacial sino también temporal, queda enmarcado en la historiografía arquitectónica y también en la historia de esta administración; en este sentido -para ese contexto- el ascenso de Mitterrand parece un nuevo momento fundacional en la política francesa, haciendo de todas las administraciones anteriores una prehistoria, justo como los edificios que representan la idea del proyecto de d'Estaing para La Villette.

Es ésta la misma historia que viene repitiéndose a lo largo de la modernidad: un quiebre político representa un momento de cambio en la simbología política, dentro de la cual la arquitectura ocupa un lugar privilegiado; la autorreferencia del nuevo momento político requiere una nueva estilística que represente la narrativa con la que se mire a sí misma para ser mirada por sus tributarios y que al mismo tiempo la legitime. De esta

manera, ya hemos visto los giros estéticos de la revolución respecto al *ancien regime*, de la Rusia socialista respecto del zarismo; el esquema es el mismo, sólo que en el contexto de una política acelerada dentro de marcos de maniobra que no cambian (el de la democracia liberal) y que casi sitúan a la nueva gestión como eso, como una “nueva gestión”, y no como una transformación política en una era caracterizada por la simulación en sus espacios más críticos. Sin embargo, es esta nueva clase de política la que requiere de manera cada vez más marcada de estilemas que representen-simulen, formalmente, cortes más profundos respecto a las circunstancias con que ciertas agencias políticas traten de posicionarse en una democracia que, en el plano político-operativo, cada vez conoce más de consumidores y menos de ciudadanos.

El deconstructivismo arquitectónico con su intrigante despliegue teórico, sus formas flamboyantes y sus oníricas estrategias era la opción perfecta para este desenmarcamiento estético, que al mismo tiempo fue un mecanismo de diferenciación política.

Si la arquitectura posmodernista configurada como un campo semántico claro y teatral eran el síntoma de un sistema corporativo que giraba en torno de la construcción de sus propias identidades en una economía altamente terciarizada basada en el consumo y de un sistema político basado en elecciones y el manejo de la opinión pública, de un cambio hegemónico global y la transformación de la organización social que ello conlleva; la arquitectura deconstructivista viene a representar también el síntoma del cambio, el desarrollo y la entronización de esta configuración social.

Si los objetos arquitectónicos posmodernos constituían un feudo de sentido, es decir, estaban cerrados a la ciudad y establecían una significación particular rígida hacia el interior de sus muros: la identidad de la corporación, la funcionalidad del edificio reiterada en su semántica (propuesta que como se indicó en el capítulo anterior proviene de Venturi), el *imago* de la institución gubernamental en el panorama social y en las coyunturas políticas (como se analizó con *Legoland*), el escenario que convierte una

ficción específica en una dinámica a reproducir sobre el espacio (por ejemplo, el uso de las representaciones de la estilística del brutalismo en programas gubernamentales de vivienda social con fines proselitistas); los edificios deconstructivistas son el epítome de estas funciones, rompen la cerrazón del objeto arquitectónico respecto de la ciudad, inscriben en el espacio las mismas funciones que tenía el objeto posmoderno, pero no en el espacio que sus muros resguardan, sino desde los muros que conforman su exterior al resto del entorno urbano, temporal y social.

Hasta ahora se habían abordado discontinuidades y rupturas respecto de la arquitectura posmoderna, esta característica representa una continuidad. El objeto arquitectónico deconstructivista constituye un afinamiento de esos mecanismos de identificación y de impresión de dinámicas dentro del panorama social. El edificio deconstructivista es al mismo tiempo espectacular y responde a un histrionismo más acabado que el posmoderno.

Es decir, los elementos de la arquitectura posmoderna: el “tinglado decorado”, el “edificio pato”, las alusiones epocales transformadas en un arquetipo estilístico (pastiche, en términos de Fredric Jameson) y la semántica de los edificios llena de referencias casi aforísticas para generar un significado en los mismos representan –además de su contenido específico como símbolos claros y distintos- una lógica simbólica, es decir, una forma histórica particular de generar sentido, de tomar consistencia como realidad. Mientras que el edificio deconstructivista desplaza estos elementos imponiendo otra lógica de generación de significados, de impresión de representaciones y prácticas sociales sobre los espacios que delimita. El edificio deconstructivista disuelve los campos semánticos del edificio posmoderno, volatilizandolos elementos físicos que componen el objeto arquitectónico, ninguno de ellos busca ser un símbolo y cuando es planteado como tal no busca ser leído de esa forma por el usuario –puede serlo para el diseñador o para el comitente-, ninguno de sus componentes busca una significación clara y precisa, ni aludir a algún arquetipo, inclusive sus partes son genéricas en ocasiones (como puede

notarse en De Rotterdam de Rem Koolhaas). Sin embargo, como un todo representan un símbolo, y como en el modernismo más paroxístico (el de Mies, por ejemplo) un símbolo de sí mismos y de sus autores (como Zaha Hadid, cada edificio suyo no sólo simboliza a sí mismo, sino a la práctica arquitectónica de Hadid y su imagen mediática como *starchitect*).



Figura 31. A la izquierda, De Rotterdam de Rem Koolhaas, inaugurado en 2013. A la derecha el Centro Heydar Aliyev, en Baku, Azerbaiyán, diseñado por Zaha Hadid e inaugurado en 2012.

Regresando a las lógicas simbólicas, esta disolución de la atomización de los elementos de un objeto arquitectónico como símbolos fácilmente legibles (arquetípicos) son una práctica más de *scaling*, uno en el cual no sólo se desmitifica la escala humana y ésta deja de ser obedecida en el planteamiento físico de objetos arquitectónicos, sino una en la cual la escala humana es desechada en el campo de la elaboración del sentido, de la representación de la realidad, es un *scaling* hermeneútico. El edificio en sus componentes es más un tropo que una estructura física, es una acrobacia narrativa o una serie de experimento lingüístico y en su totalidad cumple la función social de un símbolo, aunque su estructura narrativa sea la de un significante abierto e incluso volátil a la significación, más un ejercicio semiótico que un campo semántico.

Esta capacidad de simbolizarse a sí mismo es la que reinventa el histrionismo posmoderno, porque transforma al edificio en un hito, no geográfico-espacial, sino de otro tipo. Se transforma en un hito temporal y político operativo como en el caso de La Villette, que señala –desde la retórica del régimen de Mitterrand-, un cambio. O en el



Figura 32. Museo Guggenheim de Bilbao, diseñado por Frank Gehry e inaugurado en 1997.

caso de Bilbao un hito de una transformación cultural, económica y política, en que ciudades enteras son redispuestas en su organización social, en la concentración del poder de sus actores y la razón y finalidad misma de la urbe y sus instituciones.

Bilbao representa el paroxismo de fenómenos que comienzan a caracterizar y generalizarse en las ciudades contemporáneas: el marketing urbano y la gentrificación; y en su caso específico todo comienza con la construcción de un edificio deconstructivista: el Museo Guggenheim de Bilbao, proyectado por Frank Gehry, inaugurado el 18 de octubre de 1997. Las transformaciones en la economía y la vida de esta ciudad han llevado incluso a caracterizar los impactos en estos rubros bajo el rótulo “efecto Guggenheim”, el cual se refiere no sólo a la reactivación de economías locales sino a la transformación de la identidad de la ciudad y de la vida de sus habitantes a partir de la inversión en cultura.

Antes del Guggenheim, Bilbao no tenía la presencia internacional que hoy posee, según el Instituto Nacional de Estadística (INE) español, en todo 1980 las visitas a la ciudad no pasaban de las 10000 personas, para julio de 2015 (según El Mundo)¹²⁷, Bilbao acogió a 293, 712 visitantes. El museo llegó no sólo a generar ingresos para la ciudad inimaginables antes de la construcción del mismo, sino que también llevó a la

¹²⁷ Belén Ferraras, “Bilbao tira del turismo y lleva a Bizkaia a cifra récord de visitantes”, *El Mundo*, 29 de agosto de 2015, Fuente electrónica: <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/08/29/55e17efd268e3e68128b456e.html>, [Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2015].

construcción de infraestructura, el mejoramiento de los servicios públicos, la rehabilitación de espacios públicos y privados, el desarrollo de nuevos nichos de mercado y el fortalecimiento de otros (el hostelero, por ejemplo), la diversificación de la oferta cultural no sólo dentro del museo sino a través del resto de la ciudad, entre otras cosas.

Lo que resulta impresionante de este caso no son los cambios drásticos que involucra, sino que el detonante haya sido una obra arquitectónica. En este sentido ¿qué hace que un edificio catapulte una serie de profundos procesos de transformación urbana? Una de las respuestas a este cuestionamiento es otorgada por Iñaki Esteban, en su libro *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, en él el autor analiza las características del edificio en cuestión y sus implicaciones a nivel social, político y económico.

Para este autor, el edificio aporta una transformación del panorama estético de la ciudad y se transforma en un símbolo de la misma que la significa como una ciudad abierta a la cultura, a la globalización (al traer a suelo español una franquicia de una firma altamente estimada en el mundo cultural y que simboliza a otra ciudad, la capital del siglo XX según Kenneth Goldsmith¹²⁸, Nueva York con todas las implicaciones semánticas que conlleva), a la vanguardia, al “buen gusto”, la novedad y la moda. La fastuosidad del edificio de Gehry encaja perfectamente en un panorama cultural donde el escenario importa más que los contenidos, sobre todo cuando esta clase de obras tiene fines como la reconstrucción económica de un urbe, la búsqueda de la legitimidad por parte de sus diferentes gestiones y el uso mediático del emplazamiento como una “máquina de relaciones públicas” que sirve como significante en la narrativa de los distintos agentes políticos con vías al logro de sus objetivos particulares.¹²⁹

¹²⁸ Vid. Kenneth Goldsmith, *Capital: New York, capital of the 20th century*, Nueva York, Verso, 2015, 928 pp.

¹²⁹ Vid. Iñaki Esteban, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama, 2007, 165 pp.

Y efectivamente, como se ha manejado a lo largo de estas páginas, el éxito del edificio de Gehry está en la configuración simbólica del edificio. Para Esteban tanto conservadores, como nacionalistas y socialistas confluyen en la admiración del edificio, invistiéndolo con sus respectivos posicionamientos ideológicos, es un punto que genera consenso, que les representa y que al mismo tiempo financia a la ciudad y a sí mismo. Para el autor, es un foco de ilusión que genera identidad (la de la ciudad, la de la ciudadanía, la de los políticos y la de los empresarios) antes que ejercer y trascender el arte o la cultura tiene que ver en términos más realistas con la política y el mercado, de ahí que lo designe como un *ornamento*.¹³⁰

El edificio antes que ser un ornamento, es un tótem o incluso un fetiche; dado que mediáticamente en el panorama internacional representa a la ciudad en que se levanta, a los políticos que buscan en él construir una imagen ante la opinión pública y ante la inversión privada, a los empresarios locales que también lo adoptan como una identificación en la búsqueda de proyectos foráneos. Decir que es un ornamento lo sitúa en el terreno del desengaño, del discernimiento, afirmar que es un tótem lo pone en el terreno de la ilusión. Nuevamente, nos topamos con la arquitectura deconstructivista como una operación no arquitectónica, sino narrativa. El edificio no tiene una identidad clara y precisa como los objetos arquitectónicos posmodernos, no tiene un contenido expreso, es un *significante vacío*, al que cada sujeto social da un significado determinado y sobre todo un uso diferencial. Y en la filigrana del sentido, en toda su ambigüedad y su apertura a la significación, es donde surge no un consenso, porque no hay diálogo, ni discordia, ni debate, sino soliloquio, autorreferencia y espectáculo.

En esto consiste el histrionismo acabado de la arquitectura deconstructivista respecto a la arquitectura posmoderna. Esta última se imponía como escenario dentro del espacio delimitado por sus muros, la teatralidad se contenía dentro de sus objetos arquitectónicos y como personificación de una institución, corporación o función buscaba

¹³⁰ *Id.*

una identidad única y unívoca. En cambio, en el edificio deconstructivista el interior no importa mucho (a pesar de estar generalmente muy bien logrado), sino el exterior, el edificio deconstructivista teatraliza la ciudad a partir de un exterior inconfundible, totemiza junto con él la ciudad entera, es un símbolo que sugiere ciertas connotaciones (el cambio en el caso de La Villette, la vanguardia y la apertura en el caso del Guggenheim), pero que a nivel coyuntural es un recurso retórico al que se le puede dotar de cualquier significado dependiendo del actor y los objetivos que persiga. En este sentido, mientras en el edificio posmoderno el sujeto era un espectador de la puesta en escena, en el deconstructivista el sujeto pasa de ser un agente pasivo a un agente activo en los procesos constantes de inscripción de sentido del mismo en tanto significante vacío. Sin embargo, mientras a nivel público se juega con el significado del edificio, las dinámicas económicas, políticas y sociales se siguen ejecutando, no cambian. El edificio es una hiperlógica, es decir, es una infraestructura para generar una multiplicidad de sentidos que no sólo pueden ser diferentes sino incluso antagónicos entre sí mismos, mientras las condiciones sociales que incentiva siguen reproduciéndose y están veladas o poco articuladas. Es entonces un síntoma de la política de la modernidad tardía.

Simultáneamente, la teatralidad de los edificios posmodernos en relación con los deconstructivistas es distinta en la tónica de la misma, el posmodernismo arquitectónico tenía un aire festivo e incluso lúdico, característica que se configura al huir de la solemnidad abstracta del alto modernismo, huida que queda expresada en los manifiestos posmodernos. En contraposición, la arquitectura deconstructivista rescata el aire de solemnidad del alto modernismo, extrapola su carácter abstracto y el vencimiento de todo carácter figuracional justamente para convertirse en un objeto a polarizar con el pasar de los tiempos y los sujetos sociales, adoptando un término derrideano, a ser deconstruido por su reescritura, por la reinención de su ejercicio en la realidad.

Sin embargo, ya no es la misma solemnidad modernista, la solemnidad modernista quería imponer un sentido único a las connotaciones políticas y sociales de la obra: el

Chandigarh de Le Corbusier simbolizaba el progreso de la India de Nehru; el Edificio Seagram reservaba su sentido de lujo a sus comitentes, mecenas y usuarios y lo velaba a través de la sobria y sutil exclusividad que comunicaban sus muros cortina. El edificio deconstructivista está dispuesto casi-democráticamente para ser significado por todos, para que ya sea que se hable mal o bien de él sea siempre el objeto de la discusión y esta omnipresencia en la cadena simbólica sin importar el contenido del símbolo o su lectura lo transforme justamente en tótem de la urbe en que se emplaza, convirtiendo a la ciudad en la nueva puesta en escena a ser exhibida ante inversores, votantes, consumidores, agentes superiores en la cadena de mando, entidades supranacionales, la opinión pública, etcétera.

De esta manera, la arenga de Koolhaas "al diablo con el contexto" es antes que una exigencia estilística dentro del campo de la arquitectura una máxima de la política contemporánea. El desligarse del contexto permite la visibilidad dentro y fuera de la ciudad, la diferencia define: El Guggenheim de Bilbao es un ejemplo, otro de ellos la Casa da Musica de Oporto y contexto de dicha arenga (diseñada en 1999 e inaugurada en 2005). Y las diferencias de estos objetos arquitectónicos con respecto a las formas de la arquitectura del emplazamiento urbano en que fueron construidos terminaron por investirlos con la imagen de la ciudad.

Bilbao es un parteaguas en una práctica común estos días a lo largo del mundo: el *city branding*, cuyos antecedentes se remontan a las olimpiadas de Barcelona 1992 y tiene que ver con la búsqueda de derrama económica generada por inversiones, eventos de renombre de talla internacional o el turismo. La búsqueda de estos objetivos se basa en la creación de una identidad definida de la ciudad en cuestión, como si fuese un producto a colocar en el mercado. Es decir, la ciudad se transforma en una marca, con un slogan, un logotipo, un jingle, le es conferida una imagen a través de símbolos que se convierten en parte de su identidad. Entre estos símbolos están las formas estilizadas de su historia, de su "gente", de lo que denominan sus tradiciones, de una estética urbana

pintada como inconfundible en su narrativa como ciudad, de su consagración al ser la sede de algún evento de interés global o por la forma en que se le mercantiliza no como un objeto sino como una experiencia (un elemento abordado en el capítulo 2). Posteriormente, esta mercancía es colocada directamente en los medios de comunicación a partir de spots, coberturas de la agenda cultural o deportiva de dichas ciudades o su colocación dentro películas.

En esta estrategia otro de los procesos para la generación de una identidad y la conversión de la misma en un producto son los íconos que por su sola representación transforman a la ciudad en un símbolo. Éste es el caso del Guggenheim o el de la Casa da Musica de Oporto. Antes de este edificio esta ciudad portuguesa no aparecía en el consciente global, la publicitación de esta obra a nivel internacional aún sin ser construida le valió dos años después, en 2001, el título de Capital Cultural de Europa junto con Ámsterdam. Misma que se vendió como la sala de conciertos con mejor acústica en el mundo y que rápidamente se convirtió en una de las más famosas en el mundo entero.



Figura 33. Casa da Musica de Oporto, diseñada por Rem Koolhaas en 1999.

La arquitectura contemporánea, en particular la deconstructivista que comienza a usar la lógica simbólica antes descrita es la mejor inversión que puede hacer cualquier gobierno para granjearse un lugar especial en el mercado de consumo de ciudades y de los

beneficios económicos y políticos que las mismas obtienen. Por una parte porque es más fácil invertir en una obra puntual y visible que en una multitud de proyectos diseminados, cuyo impacto no se objetiva y que genera sentidos desperdigados para sus consumidores,

no se puede comercializar la dispersión más sí la ambigüedad de un signo con una presencia no sólo innegable sino omnipresente y necesaria en la discursividad en torno a y de una ciudad. En términos lacanianos, el edificio es el significante amo, aquel que llena el vacío que es el sujeto y que al mismo tiempo lo identifica. El edificio sutura la totalidad de los elementos que conforman la identidad de la ciudad-producto, atrae las miradas hacia él, se transforma en su sello distintivo, en su logotipo, en su avatar dentro del mercado. En una vida cotidiana caracterizada por la virtualidad y el hipertexto, su velocidad y su carácter pasajero y volátil, la suntuosidad de la forma concreta de una obra arquitectónica se hace inescapable, permanece en una memoria que salta de suceso mediático en suceso mediático. Políticamente es un activo que se paga solo y que a la larga promete más beneficios económicos, políticos y sociales para las élites que lo estructuran como parte de su imagen ante los demás actores sociales.

De esta forma, analizando otras experiencias encontramos que la imagen característica de los juegos olímpicos de Beijing 2008 no fue ningún edificio anclado en la tradición china, ni la tipografía o cualquier elemento formal del diseño de imagen de dicho evento, sino las obras arquitectónicas construidas: una de ellas y la principal, el “Nido de pájaro” (Estadio Olímpico de Beijing) de Herzog & De Meuron y la otra el edificio de la CCTV diseñado por Rem Koolhaas. Igualmente, el ícono mediático tras la asignación de Qatar como sede de la copa del mundo de la FIFA para 2020 fue la



Figura 34. A la izquierda, Estadio Olímpico de Beijing, diseñado por Herzog & De Meuron. A la derecha, sede de la CCTV, diseñado por OMA.

promesa de las autoridades de dicho país sobre la construcción de estadios, entre ellos uno diseñado por Zaha Hadid.

Sin embargo, regresando al tema de la transformación de la ciudad a partir de todo lo que rodea al *city branding* y la comercialización de la ciudad (incluyendo dentro de estos procesos el levantamiento de edificios insignia), los beneficios antes abordados son sólo una faceta, existen otros fenómenos que muestran caras no tan halagadoras al respecto de estas reconfiguraciones de la ciudad contemporánea. De esta manera, encontramos críticas que se refieren a la transformación y al empobrecimiento de los contenidos culturales al ser transformados en mercancías cuyo propósito es atraer la mayor cantidad de consumidores –especialmente turistas-, Esteban defiende este posicionamiento. Se argumenta que el museo se inclina por la presentación de *blockbusters* expositivos que aumenten la cantidad de visitantes, lógica que termina espectacularizando el arte y que posicionan a esta institución como otra forma de parque de diversiones, como una suerte de parque temático. Arquitecturas fastuosas, como la propia del deconstructivismo, son pilares fundamentales en la transformación de la lógica museística.

Aunado a ello, la espectacularización no se limita al interior del museo como el sentido del objeto arquitectónico no se limita al espacio que demarca, sino que bajo este esquema, sale a la ciudad en tanto que el museo es signo de la misma. La producción de una identidad a partir del marketing urbano tiende a hacer con lo que designa historia, patrimonio, tradición, costumbre y valores (la vanguardia por ejemplo) elementos para una teatralización donde el escenario es la ciudad entera. Esta construcción no se limita a un aspecto, sino que construye una versión consumible del presente, pasado y futuro. El *city branding*, al igual que la arquitectura deconstructivista, no vende edificios como la arquitectura modernista lo hacía, ni juegos donde la puesta en escena es completamente discernible o dramas hechos emplazamiento que traten de movilizar el juicio de la opinión pública como en la arquitectura posmoderna; sino que ofrece experiencias a la venta que

se viven como realidades, que significan a los objetos arquitectónicos, a la ciudad entera y sus barrios y a las mercancías adyacentes conectadas por el significado que se les imprime. Este proceso de identificación y definición no termina en estos espacios físicos y en estos objetos particulares, sino que se extiende a la esfera del sujeto. Éste consume también diferentes símbolos que componen la “experiencia” de la ciudad y con ellos se define.

En este último sentido, sólo hace falta echar un vistazo a las redes sociales, en ellas los intereses, aficiones, gustos, identificaciones y componentes de la vida cotidiana (rutinas, alimentos, lugares que se frecuentan, expresiones utilizadas, etcétera) son transformados en etiquetas que el sujeto se prende con el objeto de definir no sólo una *imago* ante los demás, sino ante sí mismo. El consumo de estas etiquetas es de carácter meramente discursivo, cada una no representa ante los demás una experiencia particular del consumidor con la mercancía. Ésta no es explotada por aquel, éste no puede darle un nuevo uso a aquella o, dado que tiene una resonancia social sólo como narrativa, no puede resemantizar la etiqueta. Ésta tiene valores definidos inescapables para cada sujeto que la interpreta, deja de ser un significante abierto y se convierte en un tótem que no sólo define lo que representa de manera genérica, sino que su “portación” tiene otras connotaciones bien definidas en otros planos narrativos, en otros lugares de las cadenas simbólicas en que se insertan.

Esta circunstancia queda mejor explicada si se esgrime como ejemplo a la política identitaria contemporánea, en ella regularmente -no sólo dentro de sus ejercicios sino dentro de su uso como marco analítico- se tiende a leer a los distintos agentes sociales a partir de esencialismos basados en características genéricas pero diferenciadas que detentan, a asignar valores predefinidos dentro del plano sociopolítico en el que se encuentran insertos, muchas veces desde moralismos proyectados por los detentores de dichos marcos analíticos. Por ejemplo, cualquier viso de identificación con la comunidad LGBTTTI o con algún grupo étnico convierte a sus agentes no sólo en progresistas sino

incluso en moralmente “buenos”, dentro de algunas lecturas. Las consecuencias llevan a suspender la crítica y la autocrítica a los agentes insignia dentro de estos discursos y sus ejercicios dentro del plano sociopolítico.

Las políticas identitarias desarman toda agencia que no queda dentro del programa de su catálogo de diferencias, anacroniza la producción de sujetos, se enfoca en identidades virtuales en su sentido nominal, sin considerar la complejidad de la aparición de los individuos y colectivos en lo real, los antagonismos, contrasentidos, contradicciones, antinomias o paradojas y los efectos reales de sus ejercicios independientemente de sus articulaciones nominales... un esquema moralista siempre visualizará los elementos que propugna en su discurso como totalmente “buenos”, totalmente justos, totalmente íntegros sin importar el contexto en el que sus individuos se encuentran y en que sus estrategias se desenvuelven. En fin, son posiciones no abiertas a las identidades, colectivos, individuos o particularidades posibles. Entonces lo imposible queda fuera del programa.

La producción de la ciudad como una identidad a partir de tótems objetuales – por ejemplo, a través de un edificio deconstructivista- , la producción de una *imago* que un sujeto en la vida cotidiana detenta para la mirada ajena y la definición propia y la política identitaria contemporánea (incluso en sus panoramas más académicos) tienen como constante la misma lógica de producción de sujetos sin importar que incluso algunos de ellos sean proyectos narrativamente antagónicos entre sí. La arquitectura es un síntoma de este arreglo de la política contemporánea y al mismo tiempo un dispositivo de la misma en la producción de la ciudad.

Regresando al tema, fuera de las consecuencias simbólicas del *city branding* también existen consecuencias más concretas como la gentrificación. Fenómeno caracterizado por el rescate de un territorio, su rehabilitación y configuración concentrada en la atracción de inversiones principalmente en el sector servicios y en la búsqueda de consumidores, involucrando estrategias muy completas que articulan varios sectores

productivos, no sólo se genera el encarecimiento del costo de la vida en dicha zona sino que incluso se busca, provocando el desplazamiento de sus antiguos ocupantes.

En este sentido, Bilbao no sólo atrajo más turismo sino también especuladores inmobiliarios, pequeños, medianos y grandes inversores, un aumento en los impuestos existentes y la creación de nuevos, la transformación de barrios enteros en sectores hoteleros, gastronómicos, culturales, etcétera, bajo este esquema de la generación de la identidad como talante mercantilizador del barrio; y con ello el desplazamiento de sus habitantes. Estos fenómenos se precipitaron a partir de la construcción del Guggenheim de Gehry en dicha población, fueron -además de los ejemplos típicos de Nueva York en los años ochenta y las olimpiadas de 1992 en Barcelona- la manifestación de un fenómeno que marca a las ciudades contemporáneas, que encuentra sentido en la reactivación de un panorama económico cada vez más interconectado y especializado no sólo en sus actividades sino en sus consecuencias; y que define a la arquitectura, en particular la deconstructivista, como uno de los mecanismos de esta redefinición funcional de la ciudad contemporánea y una estrategia de adaptación y reproducción del sistema económico y político.

Sin embargo, las secuelas en muchos casos de gentrificación son alarmantes. Los desplazamientos pueden ser no voluntarios, y llegan a darse a través de medidas como el desalojo, la destrucción, el despojo y la violencia; igualmente, la especulación en todos sus niveles, desde el otorgamiento de concesiones hasta el costo de una taza de café, deja tras de sí las puertas abiertas a la corrupción, la pérdida del poder adquisitivo, la precarización de la vida para ciertos sectores, la ghetificación económica y simbólica de grandes sectores de la población y con ello la segregación social (misma que ha llegado a encontrar como fundamento cualquier particularidad de los estilos de vida de los actores sociales, de esta manera, -por ejemplo- en las sociedades contemporáneas los consumos particulares se transforman en subculturas, que como feudos de sentido han dejado sólo de diferenciar a los sujetos para comenzar a confrontarlos).

Finalmente, mientras se pulen los mecanismos de explotación comercial y tributaria de los territorios los marcos jurídicos que regulan el derecho a la vivienda no se transforman, el mercado inmobiliario no se regula y la ciudad como espacio para habitar ya no conoce proyectos de ordenamiento para las clases bajas y medias, sólo el desplazamiento incierto, sistemático y carente de opciones para sus afectados, cuyas vidas son trastornadas de manera unilateral.

City branding, gentrificación y desplazamiento son fenómenos interconectados, no es fortuito que sean una imagen fractal de una crisis económica mundial en 2008, provocada en su epicentro –entre otras causas- por la especulación financiera en torno a una burbuja inmobiliaria de décadas.

La arquitectura deconstructivista forma parte de esta especulación, sobre todo en el aspecto formal. En términos de materiales y sistemas constructivos sólo relee la modernidad, la reinterpreta, la reinventa. Sin embargo, esa aura totémica que tiene el objeto deconstructivista viene por otra clase de especulación, una significativa, que repercute totalmente en el valor político y en el valor económico de un edificio, que no sólo articula relatos que aspiran a ser relatos sino realidades.

Recapitulando, Cannaregio, el Guggenheim de Bilbao, La Villette, Romeo y Julieta, el Museo Judío de Berlín, entre otras podrán ser distintas formalmente, dada las diferencias entre sus exponentes o los distintos momentos que componen la trayectoria de cada uno de ellos, sin embargo responden a una lógica similar: son discursos sobre el régimen, la ciudad, la historia, la memoria, la identidad, que tratan de devenir realidad, es decir no son alegoría sino pura literalidad. Rem Koolhaas no se equivocaba al decir que la arquitectura contemporánea tiene que ver más con la identidad que con la arquitectura.

En la arquitectura deconstructivista la espectacularización se ha naturalizado y discernirla es imposible, ya no es el caso de la arquitectura posmoderna donde la escenificación es obvia y se le puede objetar, ya no es ambientación sino personificación, deja de percibirse como tramoya y se le percibe como protagonista.

Como diría Jean Baudrillard en torno a la hiperrealización del mundo en la virtualidad,

La virtualidad no es como el espectáculo, que seguía dejando sitio a una conciencia crítica y al desencanto. La abstracción del 'espectáculo', incluso para los situacionistas, jamás era inapelable, mientras que la realización incondicional lo es, pues nosotros ya no estamos alienados ni desposeídos, poseemos toda la información. Ya no somos espectadores, sino actores de la performance, y cada vez más integrados en su desarrollo. Podíamos afrontar la irrealidad como espectáculo, pero nos hallamos indefensos ante la extrema realidad de este mundo, antes esta perfección virtual. De hecho, estamos más allá de cualquier desalienación. Es la forma nueva del terror, respecto a la cual las angustias de la alienación eran muy poca cosa.¹³¹

Este panorama es el de la arquitectura deconstructivista, la narrativa que construye



Figura 35. Vista aérea del Parque de La Villette.

es estructurada para vivirse como realidad por sus usuarios, y esto le otorga valor no tanto al objeto arquitectónico sino a aquel ordenamiento significativo que trata de instaurar como verdad. Podemos encontrar un ejemplo en el hecho de que La Villette, no se destaca por ninguno de sus edificios posmodernos hechos por otros arquitectos, sino por el parque de

Tschumi, es curioso que sea el contenedor espacial y no el contenido quien sea no sólo un hito geográfico, sino un hito histórico de su propio presente.

¹³¹ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 17.

Como se dijo anteriormente, La Villette trata de ser el símbolo de un cambio de régimen, que retoma el proyecto de construir una ciudad de las ciencias y las artes de la gestión anterior y lo sutura bajo una aportación propia que sea un elemento que haga contrapunto respecto a las demás identificadas con el gobierno que le antecede. Esta función simbólica trata de apuntalarse y legitimar su narrativa sobre el presente a partir del relato que construye desde su relectura de la historia y su reintervención de la misma, a partir del papel performativo de sus *folies*¹³², y las demás formas “escritas” sobre el emplazamiento, e incluso del currículum de los participantes: los perfiles hasta entonces de Eiseman y Tschumi, como arquitectos de academia, con prácticas arquitectónicas ancladas en el terreno de la crítica, la densidad intelectual y su identificación con la izquierda; aunados a la figura de Derrida como representante de la *intelligentsia* francesa crítica y contrahegemónica. En este sentido, así como los deconstructivistas ganaron estatus a partir de usufructuar su vinculación con Derrida, el régimen socialista buscó a partir de la imagen sociopolítica del filósofo y los arquitectos la construcción de una *imago* que reflejara transformación, renovación, regeneración cultural y crítica. En particular en el contexto de la vecina Gran Bretaña caracterizada por procesos de desmantelamiento del Estado de bienestar, y de arquitecturas –posmodernistas- cada vez más volcadas al sector privado en las configuraciones ya antes abordadas.

Es justamente la figura del arquitecto el punto nodal, en la naturalización de su forma más espectacular, en la hiperrealización del arquitecto como símbolo encontramos una de las grandes claves que diferencian a las arquitecturas posmodernas de las deconstructivistas y las contemporáneas. El arquitecto ya no es la estampa gris e indistinta que la arquitectura posmodernista conoció o la solemne personalidad que representa el arquitecto moderno; la arquitectura deconstructivista está conformada mayoritariamente

¹³² Una estructura de puntos equidistantes sobre el plano, representados en el emplazamiento por edificios rojos con revestimiento metálico comprendidos en un cubo de 10 metros de arista, cada uno distinto al otro, albergando usos determinados en la mayoría pero permutables en todo momento. Cada *folie* es el resultado de una operación de reducción de desmontaje del volumen, que hace de su construcción una operación escultórica.

por el *archistar*, figura que tiene como epítomes a Zaha Hadid, Rem Koolhaas y Frank Gehry.

El *archistar* es una figura totalmente mediática que sabe desenvolverse en dicho medio, que hace carrera de dicho ambiente, que es reconocido antes que por sus obras por la imagen espectacular de su propio *self*, y esta forma de aparecer en sociedad es la que otorga el valor económico e historiográfico de su obra. Como expone Beatriz Colomina, "el tema principal de la arquitectura de la modernidad es su imagen en los medios de comunicación de masas"¹³³.

Y así como a lo largo de la modernidad estos se transforman, también reconstituyen las interacciones sociales que transversalizan y por las que se ven transversalizados. Al mismo tiempo. El trabajo de Colomina analiza a los medios de comunicación como el componente que funda el carácter moderno de la arquitectura modernista, demostrando que desde el nivel de las relaciones políticas operativas que lo componen hasta los elementos más escrupulosos del objeto arquitectónico (como la forma, función y disposición del mobiliario o de las ventanas) los media han jugado un papel determinante en su configuración.

Al respecto de la arquitectura deconstructivista, Colomina destaca el papel de Philip Johnson como figura cuyo manejo de los medios es sumamente efectivo, no por nada creó dos categorías imborrables en la historiografía arquitectónica: Estilo Internacional y arquitectura deconstructivista; además ya en el primer capítulo se citó a los Coop Himmelb[au] admitir su papel como promotor o destructor de carreras arquitectónicas. Colomina nos habla, de igual manera, del encumbramiento de Gehry en el panorama arquitectónico internacional:

¹³³ Iván López Munuera, "Un exotismo de lo más doméstico. Entrevista a Beatriz Colomina", *Salonkritik*, 14 de mayo de 2009, Fuente electrónica: http://salonkritik.net/08-09/2009/05/un_exotismo_de_lo_mas_domestic.php [Fecha de consulta: 11 de agosto de 2016].

El artículo que le dediqué en el catálogo de su exposición en el Guggenheim de Nueva York en 2001 se titulaba "La casa que construyó a Gehry", porque le dotó de prestigio. Antes de hacerla, Gehry era bastante anodino. Había hecho algunas casas de artistas que no estaban mal, pero sobre todo hacía una arquitectura comercial normal, bastante aburrida, shopping malls espantosos, como él mismo reconocía. Pero entonces hace esta casa y se convierte en un personaje de primera fila. Y lo hace, además, representando un papel. La prensa del momento, aun antes de finalizar la obra, hacia 1977, lo describe como "intuitivo", "pueril", "juguetón", "primitivo". Se hace el tonto, como si no hubiera tenido nada que ver y es todo lo contrario. Provoca a sus vecinos, que consideran que está destrozando su comunidad, genera controversias en los medios de comunicación, instiga a otros arquitectos... llama tanto la atención que consigue que todos los periódicos de Los Angeles escriban artículos sobre él, a favor y en contra, para acabar repercutiendo en el ámbito internacional. Utiliza su casa como provocación, al margen de sus méritos constructivos o de habitabilidad. Y esto es algo rompedor, un shock en la arquitectura como disciplina. Porque Gehry no destaca como teórico, ni ha escrito prácticamente nada, ni da conferencias y, sin embargo, su autoridad es extraordinaria. Su contrapunto sería Peter Eisenmann, cuya obra edificada es casi inexistente pero que, no obstante, es muy habilidoso para saber lo que dice y a quién se lo dice.¹³⁴

El arquitecto deconstructivista es un *frontman*, que en la esfera del espectáculo sabe gestionar su modo de aparecer en sociedad, el verdadero fetiche que antecede al fetiche de su obra es el de su propia imagen, no principalmente ante el panorama arquitectónico internacional (su historiografía, su crítica, su gremio), sino ante la sociedad telemáticamente interconectada.

La presencia activa del arquitecto en la cultura popular no es un fenómeno residual de los avances tecnológicos, la presencia cada vez más escrupulosa de los medios de comunicación en la vida de las personas o la necesidad de hacerse conocer de los propios arquitectos en razón de la búsqueda de dividendos económicos. Por el contrario,

¹³⁴ *Id.*

es un fenómeno central en la reconfiguración de la arquitectura y de la ciudad contemporánea: la "marca-ciudad" en la búsqueda de distinción, personalidad y exclusividad para su éxito como mercancía necesita de la distinción, personalidad, exclusividad y fama de los arquitectos que construyen sus hitos (Bilbao con Gehry, Oporto con Koolhaas, etcétera); el régimen necesita de la imagen del arquitecto para la legitimación de sí mismo (Derrida, Tschumi, Eisenman con Mitterrand), para la realización incondicional de proyectos que encontrarían rechazo entre los tributarios del Estado (el peso del nombre de Norman Foster en el diseño del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México influye en la desestimación de los argumentos que en el debate llaman a discutir las problemáticas sociales, políticas, económicas y ecológicas del proyecto, y por lo tanto de su escrutinio, deliberación y vigilancia públicos); las corporaciones necesitan de la figura del arquitecto para encumbrarse en los deseos de sus consumidores (el ejemplo perfecto fue la estrategia de Koolhaas y Miuccia Prada para salvar a su firma de la bancarrota o nuevamente Gehry con su Walt Disney Concert Hall).

Es decir, el carácter altamente mediático del arquitecto contemporáneo es totalmente crucial, ya que es un componente necesario para la configuración de la ciudad, la marca, el régimen, el arquitecto mismo, su obra y todo valor que quiera adquirir su emplazamiento y su comitente a nivel no sólo económico sino a nivel simbólico como objeto de consumo. El componente no sólo mediático sino espectacular del arquitecto es un conformante crucial en la producción de estos elementos como mercancías, y en su éxito en el mercado.

Y dado que estas mercancías son ofertadas a público en general (consumidores potenciales) y no sólo a público especializado, la imagen del arquitecto, sus obras y además su trayectoria deben entrar y adquirir las formas de la cultura popular.

Si bien este ingreso en ella no es único de la arquitectura contemporánea -ya Colomina indica que Le Corbusier hizo algunos programas para la BBC (pues tenía grandes esperanzas en el futuro de la arquitectura con el desarrollo de medios como el

cine y la televisión) y Preciado habla de la arquitectura en Playboy como un significante que es reapropiado por la revista para promover un estilo de vida e incluso una agenda que pone en perspectiva los valores de su tiempo- en el caso de la arquitectura actual es distinto, Le Corbusier –como indica la autora- no sabía cómo pararse frente a las cámaras, ni estructurar su lenguaje para sus posibles televidentes, y en Playboy la forma en la que el estilo de vida -y dentro de éste, la arquitectura- se transforma en consumo es muy distinta a la contemporánea.

En el caso de los primeros años de Playboy, el estilo de vida que propone es un espacio que discute los valores tradicionales de su tiempo, que trata puntos en la agenda como la familia, la tradición, el aborto, las drogas y la manera de configurar la sexualidad, así como los posicionamientos políticos que saltan a partir de estos elementos. Playboy, en sus inicios, es un síntoma de la transformación de la cultura cotidiana y sus instituciones en Estados Unidos dada la segunda guerra mundial. Al llegar a tocar el tema de la arquitectura, reapropiarse del modernismo y proponer sus propias intervenciones espaciales, la espectacularidad recae en la obra y en el contenido formal de la misma por vía de su justificación dentro de una forma de estructurar la cotidianeidad: el lector de Playboy sabe escrupulosamente cómo se estructura el departamento o el ático de soltero, desde los materiales y las consistencias del edificio hasta su mobiliario, sus accesorios y la forma de ejercer cada espacio, ya se ha visto en páginas anteriores las ilustraciones que esquematizan estos objetos arquitectónicos. Esta codificación, en el contexto de un mercado de consumo que comienza a fortalecerse y expandirse más, es apenas el planteamiento de la arquitectura como mercancía y antes que ello una lucha contra la forma tradicional del gusto (su estilística y su estética), que representaba en ese entonces una serie de conservadurismos sociales y políticos.

En la época contemporánea, en cambio, no hay una examinación en la cultura popular de los interiores o se es escrupuloso con la totalidad del objeto arquitectónico, por el contrario se reproduce la reputación del arquitecto y elementos de la semántica

hecha arquetipo de su propia trayectoria. Inclusive, el *starchitect* es alejado del propio campo de la arquitectura para hablar de más rubros: la política, las transformaciones sociales, el mundo del arte, la moda o incluso estelarizando shows cómicos. La huella del arquitecto y su influencia se hacen más grandes, se transforma en un producto de fácil inserción que viene relacionado a una serie de contenidos utilizables para otras empresas políticas, económicas, de carácter social, etcétera.

De esta manera, Koolhaas indistintamente habla sobre el Brexit en 2016, es invitado a diseñar la bandera de la Unión Europea en 2001, hace las veces de curador o realiza un cameo en *The Simpsons* dando un taller de arquitectura con Legos; o Frank Gehry recibe el Premio príncipe de Asturias en 2014, diseña joyería para Louis Vuitton, comparte con Pharrell Williams en París o también se auto-caracteriza en *The Simpsons*, protagonizando un episodio en que la ciudad de Springfield para cambiar su imagen le solicita diseñar una sala de conciertos que termina convirtiéndose en una prisión, satirizando al mismo tiempo sus métodos de diseño y mostrando dos obras estereotípicas de su trayectoria: su casa de Santa Mónica y el Disney Concert Hall.

El arquitecto deconstructivista forma parte de la cultura popular, hace *marketing* de sí mismo, aparece en tantos lugares distintos a la arquitectura como quiere, para poder opinar sobre todo y al mismo tiempo para que le pidan su opinión sobre todo, el arquitecto es algo más que una celebridad, ya que no sólo tiene la *coolness* de éstas, sino la solemnidad y la *gravitas* de una figura del panorama cultural, empresarial y político contemporáneo.

Esta correspondencia entre el manejo de la imagen del arquitecto, de la obra, de la ciudad y de los agentes de la política operativa y el mercado, esta transformación en mercancías y su valorización económica, política, social y cultural a partir de la hiperrealización de sus discursos contruidos mercadotécnicamente apuntan más que a una coincidencia a una forma sistemática de construir a la arquitectura deconstructivista como sistema, a la arquitectura contemporánea como institución, la eficacia política de

los grupos hegemónicos en los Estados, la configuración contemporánea de las ciudades modernas, la articulación de cadenas especulativas para ganancias en el corto y mediano plazo para los inversores e incluso se corresponde con la manera en que el sujeto se afirma y significa a sí mismo en la era de las redes sociales y las políticas identitarias.

CAPÍTULO V. ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA II.

DE LA BOUTIQUE A LA GUERRA, DE LA CÁRCEL A LA MEMORIA. LA ARQUITECTURA COMO LABORATORIO DE LA POLÍTICA CONTEMPORÁNEA.

*La "identidad" es la nueva comida basura de los desposeídos,
el pienso de la globalización para los privados de derechos.*

Rem Koolhaas, *El espacio- basura.*

Este proceso que de formas diferentes atraviesa a entes históricos tales como el sujeto, el régimen, el Estado, la hegemonía, la arquitectura, la disidencia y que queda ejemplificado a partir de prácticas tan disímiles como la de Eisenman y Gehry o la de Koolhaas y Tschumi, o de la función social de obras como el Guggenheim de Bilbao o La Villette, Cannaregio o la reinención de Prada... es también una manifestación de la evolución de los mecanismos de vigilancia y control, cuestión que queda mejor ejemplificada si se somete a dos modelos al contraste: aquellos ejemplificados por las prisiones panópticas y otros sistemas carcelarios planteados en el siglo XIX y la reformulación del panóptico de Koolhaas.

De esta forma, regresando al caso de la prisión de Pentonville, ya abordado en el segundo capítulo, y su sistema de clasificación y separación de presos e incluso la codificación del ambiente de la prisión: el uso de cierto calzado para evitar ruidos al caminar, los paseos con los ojos vendados, los cubículos separados en las capillas; encontramos una atmósfera cada vez más controlada, donde la integridad del control del cuerpo le es arrebatada al preso, desde sus posibles lazos con los demás hasta la relación con su entorno, desde su derecho de mirar hasta su derecho de transitar, el preso es despojado de su propia individualidad en su sentido más objetivo, en su forma más corporal.

El caso del panóptico de Bentham es una versión más suave respecto a Pentonville, sin embargo, los mismos elementos están ahí: la fiscalización de la comunidad criminal,

la sujeción del cuerpo, la vigilancia asegurada por la vista ubicua y permanente del Otro (el Estado) sobre los presos. Ahí está la manifestación más franca del poder de sujeción de la modernidad clásica, como garante del control de la población en sus comunidades políticas.

Empero, Foucault encuentra otro componente en este modelo, el hecho de que las instituciones son transversales al sujeto, aún en casos de sujeción del cuerpo y de vigilancia ubicua. Cuando Foucault, en su entrevista con Jean-Pierre Barou, invierte “una frase en el *Panóptico*: ‘Cada camarada se convierte en un vigilante’”¹³⁵, afirmando que

Rousseau habría dicho justamente lo inverso: que cada vigilante sea un camarada [...] Justamente cuando la Revolución se pregunta por una nueva justicia el resorte para ella será la opinión. Su problema, de nuevo, no ha sido hacer que las gentes fuesen castigadas, sino hacer que ni siquiera puedan actuar mal en la medida en que se sentirían sumergidas, inmersas en un campo de visibilidad total, en el cual la opinión de los otros, la mirada de los otros, el discurso de los otros les impida obrar mal o hacer lo que es nocivo.¹³⁶

Koolhaas evidencia esta función, ya no tanto de la opinión, ni del discurso, sino de la mirada de los otros y de su observancia de la cotidianeidad en la realización de un diseño para la remodelación de la prisión panóptica de Koepel en 1979.

A esta prisión, que en dicho año cumplía un centenario, sólo le retiró la torre de observación central (el objeto que estructura la vigilancia como método de control del cuerpo) y la reemplazó con dos pasajes perpendiculares clavados en el suelo, en los que insertó tiendas, barberías, biblioteca, salas de visitas, gimnasio y demás espacios de interacción para los reclusos. La metáfora es evidente: en la modernidad el control y la vigilancia del cuerpo eran los mecanismos por excelencia del ejercicio del poder. Hoy,

¹³⁵ Jeremías Bentham, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 15.

la vigilancia del cuerpo es innecesaria. En el contexto de una vida pública diversificada el poder no es corpóreo y se pasa de controlar en la inmovilidad a controlar en la velocidad, el movimiento, la interacción interpasiva y la circulación entre instituciones fluctuantes.

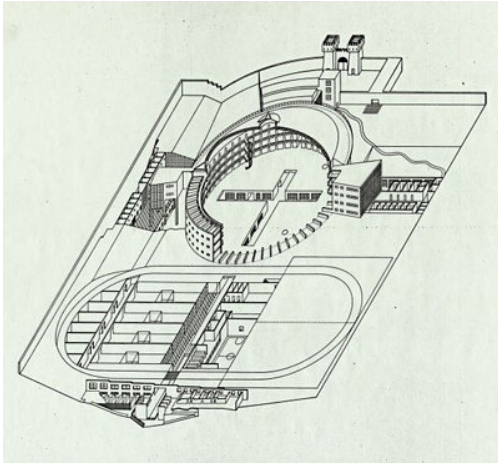


Figura 36. Estudio para la renovación de la Prisión de Koepel por OMA, 1979.

Koolhaas parece evidenciar el giro en el planteamiento del poder en la época contemporánea: la sujeción ya no depende de la sensación omnipotente de la mirada del Gran Otro sobre los cuerpos, sino de la mirada y tránsito de los cuerpos en la aparente transparencia del Gran Otro. La verdadera reticularidad del poder que Foucault enuncia, no habita en la vigilancia del viejo panóptico, sino

en el otorgamiento del derecho interpasivo a la sociedad.

Es interesante notar que 4 años antes de la remodelación de Koepel, Foucault publicara *Vigilar y castigar*, haciendo del panóptico una metáfora que puede definir el mecanismo moderno de vigilancia, y a través de ella, el de control y poder en las sociedades modernas. Koepel resulta un mecanismo que discute con la visión foucaultiana del sistema carcelario y en él de los mecanismos de vigilancia y control.

El estudio que hizo OMA para la prisión de Koepel va más allá, es decir, los sistemas generan los propios agenciamientos diversificados cuya observancia asegura el control y la vigilancia, el sujeto sólo debe consumirlos, desplegarlos, significarse con ellos en su performatividad. Es el caso ya hablado de las políticas identitarias, tienen un campo semántico y ejercicios que tienden a la estandarización de la diversidad, lo único que debe hacer quien se identifica con alguna particularidad es observar esa postura política, esas prácticas políticas, ese argot o trama de símbolos que caracteriza a dicha postura. Es un juego de particulares universalizados que no admite ontologías "a medias", ni

ejercicios políticos que no puedan ser codificados por la taxonomía policiaca (en el lenguaje de Rancière) del panorama político operativo contemporáneo.

Los contenidos de éste son como el mercado contemporáneo, se venden opciones no sólo distintas sino contrapuestas e incluso antagónicas, opciones que no se limitan a objetos sino construcciones de sentido enteras, por ejemplo estilos de vida, pero todas reguladas por la lógica del mercado y todas en su desenvolvimiento apuntando a sus axiomas. Por ejemplo, los consumos alternativos, pueden estar enmarcados en una retórica que articule una queja contra las grandes corporaciones o incluso contra el propio capitalismo, apelando a ciertas figuras pertenecientes a una estilística política para constituir su discurso. Sin embargo, son nuevos nichos de mercado que llevan su lógica a nuevos territorios, que transforman a ciertos sujetos en nuevos consumidores, el mercado en ellos se descongestiona, se distiende, se descentraliza y en el marco de crisis económicas en sectores específicos que centralizan cadenas productivas o especulativas, esta clase de nichos mercantiles asegura la reproducción de la economía y la pervivencia de sus configuraciones específicas (y entre éstas están, claro, los derechos laborales, la regulación de sus actores, el papel de los bancos, etcétera).

Esto también significa que los sistemas generan sus propias diferencias, engendran la lógica de producción de sus propios excesos de sentido, de sus propias disidencias a partir del deseo de afirmación de los sujetos, mismos que dichos sistemas aprovechan y canalizan e incluso producen. Mismas que son reconocidas dentro del mapa semántico de lo social.

Esta *metalógica* se encuentra reflejada en el modelo de Koolhaas. En éste ya no se necesita la mirada del otro, porque nuestra vida está totalmente fiscalizada en una producción controlada y diferencial de lo social, por eso las barberías, los gimnasios, las tiendas, las bibliotecas, los auditorios están al centro, porque la vida producida es el verdadero mecanismo de contención social, la vigilancia está en las miradas de los otros

y los muros están en la adquisición de un significado a través de la circulación en esas instituciones sociales.

El centro del panóptico como el punto focal de las miradas representa el “desear sociedad”, “la transparencia sólo revela todo en lo que no puedes tomar parte”¹³⁷ –diría el holandés-. El deseo de participación en el Gran Otro asegura la sujeción y el control. Koolhaas codifica Koepel en términos foucaultianos: “una arquitectura de una prisión moderna consistiría en una arqueología prospectiva, constantemente proyectando nuevas capas de civilización sobre los viejos sistemas de supervisión.”¹³⁸

Éste es el carácter de la configuración del ejercicio del poder en la modernidad, la fiscalización aumenta, a grados que hacen de la vieja sujeción concreta del cuerpo inútil e incluso contraproducente. La colonización de la vida por parte de los mecanismos de contención social lleva una tónica totalizadora no al diseñar dispositivos para el control de las disidencias, sino al plantear escrupulosamente cada aspecto de la vida de los individuos, de lo más trascendente hasta lo más cotidiano, de lo aparentemente más funcionalizado a lo aparentemente más transgresor. Los sistemas expertos saben cómo fagocitar las diferencias y hacerlas funcionales. En el terreno político los contenidos de la dominación no importan, importa la eficacia del ejercicio del poder para seguirlo conservando y reproducir o generar nuevas prebendas de su ejercicio.

El poder libidinal de la posmodernidad pretende modelar la totalidad de la psicología de los individuos, de tal manera que cada cual pueda construir reflexivamente su propia subjetividad sin necesidad de oponerse al sistema. Por el contrario, son los recursos ofrecidos por el sistema mismo los que permiten la construcción diferencial del “Selbst”. Para cualquier estilo de vida que uno elija, para cualquier proyecto de autoinvención, para cualquier ejercicio de escribir la propia biografía, siempre hay una oferta en el

¹³⁷ Rem Koolhaas, “Junkspace”, *October* nº 100, primavera 2002, p. 177.

¹³⁸ Rem Koolhaas, “Project for the Renovation of a Panopticon Prison” en *CTRL [SPACE] Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ZKM Center for Art and Media, 2002, pp. 124-125.

mercado y un "sistema experto" que garantiza su confiabilidad. Antes que reprimir las diferencias, como hacía el poder disciplinar de la modernidad, el poder libidinal de la posmodernidad las estimula y produce.¹³⁹

Un ejemplo se tiene en las apps contemporáneas para teléfonos móviles, el usuario a partir de algo tan inocente como un juego comparte información vital: sus trayectos, sus amistades, sus gustos, sus hábitos cotidianos, su información financiera, incluso el acceso a los micrófonos y las cámaras de sus dispositivos electrónicos, sus usos del tiempo, aunado a la porción de éste que los sujetos dedican a la dinámica de estas aplicaciones. Domesticación de la vida, vigilancia y control efectivos y además información que sirve de insumo para el próximo mecanismo comercial y cautelar-interpasivo que los consumidores descargarán y usarán voluntariamente. No puede haber mejores dispositivos para la obtención de información y no puede haber mejores agencias que las compañías que las producen¹⁴⁰.

¹³⁹ Santiago Castro Gómez, "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'", en Edgardo Lander, *Colonialidad del saber, eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Clacso, 2000, pp. 20-21.

¹⁴⁰ Esta idea sobre las "agencias de inteligencia" es sacada de Armen Avanesian:

Volviendo a la sociedad de control, y con respecto a esta teoría, no soy totalmente consciente de si la usamos o no en nuestros planteamientos. En cualquier caso, la teoría es ahora bastante diferente de la de hace veinte años y me enfocaría en la producción de datos masiva. Creo que vivimos en un paradigma causado y desencadenado por este nuevo entorno de comunicación socio-tecnológica y por la digitalización. Todavía no hemos comenzado a entender de qué se trata y lo que significa para la sociedad, para la política o para la democracia [...] este nuevo paradigma tecno-político tiene su énfasis en la información, en los datos, que estos son realmente los recursos importantes del siglo XXI. La cuestión ahora es decidir qué jugadores o como decíamos antes, qué actores están realmente cualificados para lidiar con este importante recurso. En la actualidad, la respuesta es clara: los actores son básicamente compañías de Silicon Valley [...] y las agencias de investigación. El problema es que las agencias de inteligencia existentes no están legitimadas democráticamente, no está claro lo que hacen, cómo y para quién lo hacen, para qué autoridad y en favor de quién [...] hoy en día las agencias trabajan juntas, otras veces pelean entre ellas. Como agencias me refiero tanto a las compañías de Silicon Valley como a las agencias de inteligencia conocidas como tal.

María Muñoz, "Las relaciones de poder ya no se pueden medir a escala humana. Una conversación con Armen Avanesian", *El Estado mental*, 22 de septiembre de 2016, Fuente electrónica:

Sin embargo, esta comprensión del poder no existe sólo en el planteamiento de la remodelación de la prisión de Koepel, sino también en otro proyecto más grande y ambicioso: la alianza entre Prada y OMA/AMO para la estrategia de renovación de la firma de modas. Enseñándonos que este esquema de ejercicio del poder atraviesa desde el ámbito carcelario donde la fuerza del Estado es más franca y directa (o al menos debería) hasta ámbitos como el de la moda, donde la potestad del mercado es ley.

La colaboración entre OMA/AMO y Prada se hace visible en el año 2001 con la apertura de la *Prada Epicenter New York*, en la ciudad del mismo nombre. Sin embargo, esta tienda es parte de una estrategia más grande que se deriva de su endeudamiento a finales de la década de los noventa. Con un déficit de 785 millones de dólares¹⁴¹, esta firma comenzó un proceso de compra de otras marcas, de expansión y de redefinición, en el contexto de un mercado altamente competido al que recién había ingresado: el de la moda de alto lujo.

Fundada en 1913, la marca se dedicaba a la venta de productos de piel, no comenzó su camino hacia el mercado que hoy ocupa hasta 1978, cuando –la doctora en ciencia política– Miuccia Prada hereda la compañía de su familia, se ocupa del diseño de bolsos y en 1989 se adentra a la venta de ropa para dama *prêt-à-porter*. La década de 1990 conoció un rápido ascenso, valorización y definición como símbolo de lujo y estatus. Así como procesos de adquisición de otras firmas, entrada en la bolsa de valores e internacionalización. Sin embargo, la expansión acarrearía también una deuda difícil de cubrir.

Ante ello, Miuccia decide contratar a Koolhaas, quien recientemente en su papel de catedrático había publicado *The Harvard guide to shopping*, el resultado de una

<https://elestadomental.com/diario/las-relaciones-de-poder-ya-no-se-pueden-medir-escala-humana>, [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2016].

¹⁴¹ _____, "Prada Flagship Store, New York. Rem Koolhaas (OMA) 2001", *Galinsky*, Fuente electrónica: <http://www.galinsky.com/buildings/prada/>, [Fecha de consulta 22 de noviembre de 2015].

investigación sobre el consumo contemporáneo. El plan contemplaba una serie de tiendas insignia que ayudaran a redefinir la imagen de la marca ante sus usuarios, la primera de ellas se abriría en el SoHo en 2001.

Primeramente, Prada se monta en la imagen actual del barrio del SoHo –producto del último de sus sucesivos procesos de gentrificación-, aquella que lo ubica como la capital del consumo de moda, al mismo tiempo que aprovecha la aún latente fama del vecindario como foco cultural, artístico y de espectáculos, para afianzarse como uno de los grandes emporios del comercio de indumentaria, pero tratar al mismo tiempo de distanciar su identidad del mero acto de consumo y permitir a otra clase de actividades integrarse en su oferta y en su definición como firma. Incluso el plan original consistía en compartir el piso y realizar eventos conjuntos con el uso que tenía antes de su conversión en tienda: la sede del Museo Guggenheim en el SoHo.

Como el neerlandés plantea, la arquitectura tiene que ver más con identidad que con la arquitectura, y de esta manera la tienda fue planteada. En este sentido, primeramente, se le trató de dar un enclave histórico a la marca para encarecerla, misma que como firma de moda no tiene, dado que su incursión en la creación de indumentaria era prácticamente reciente. A través de elementos decorativos tomados de su primera tienda y que se replican en todas las tiendas insignia, Prada trata de dotar su nombre de una profundidad temporal que la haga ícono de la forma gentrificada del tiempo: una estética *vintage*. Es decir, la asociación de ciertas épocas a ciertos íconos estilísticos que la transforman en un arquetipo histórico: moda, mobiliario, tecnología, argot, música, automóviles, cine... arquitectura.

Si se lee desde la perspectiva de Baudrillard es otro esquema de hiperrealización. Un discurso sobre el pasado se impone, se vive, se reproduce y se asume como el verdadero pasado en su forma plena. Esto ya no es espectáculo, en el espectáculo podíamos discernir la representación del fenómeno que representa, en la hiperrealización no hay fenómeno ni representación, sólo realidad, inapelable. Y en este esquema las

formas arquetípicas del pasado venden: el retrofuturismo, la nostalgia, lo *vintage*, cualquier *revival*, etcétera. El pasado se ha transformado en una colección de símbolos materiales, encuadrados más que en un discurso en un argot altamente identificatorio pero poco descriptivo y mucho menos analítico.

Prada trató de realizar lo mismo en sus tiendas a través de la generación de una estilística "clásica" dentro de esa parte del discurso que le concede una falsa identidad histórica: los pisos de azulejo blanco y negro como los de su primera tienda en Milán, los anaqueles de un color verde claro cristalino que se remiten al mismo emplazamiento, las piezas icónicas para la trayectoria de la firma como el primer *back pack* de nylon diseñado por Miuccia, la ubicación de sus tiendas en edificios históricos (*Prada Epicenter New York* se construyó en el sótano y la planta baja de un icónico edificio de ladrillo, piedra y acero, levantado en 1882), a través de la generación de cortos de época donde Prada aparece siendo parte de fenómenos cultural y epocalmente icónicos (por ejemplo, el automovilismo italiano en los cincuenta a través de su corto dirigido por Wes Anderson, *Castello Cavalcanti*). Pero también a través de mecanismos un poco más sofisticados como la inclusión de secciones llamadas *Archive*¹⁴², las cuales son una especie de archivo histórico de las colecciones de la firma y al cual pueden acceder ciertos clientes para conocer una pieza o pedir la realización de la misma para su consumo o -por otro lado- pasar a un apartado llamado *Clinic* en el cual clientes VIP pueden no sólo intervenir los productos sino diseñar junto a un asesor los suyos.

Lo que hace Prada a partir de este ejercicio es crear una especie de memoria, jugando con la ubicuidad de sus catálogos, organizando el tiempo a partir de objetos existentes en un discurso generado en torno a su trayectoria y en dar a sus usuarios el derecho a reivindicarlo o transformarlo. Es el equivalente a lo que hicieron los primeros Estados nacionales: legitimar la generación de una nueva entidad política que se colocara por encima de todos los poderes descentralizados y particulares a partir de la

¹⁴² Rem Koolhaas, *Projects for Prada I*, Milán, Fondazione Prada, 2001, s/p.

generación de símbolos: banderas, himnos, identidades nacionales, universalización de simbologías particulares, fiscalización de las lenguas... creación de relatos sobre un pasado común (Historia).

La firma de modas milanesa hace lo mismo: generar una historia que, a través de su circulación comercial en *Archive* y *Clinic*, y su dinámica no tendiente a generar auditorios sino a explorarse, apropiarse de ellos y reescribirla para el uso personal, e incluso para afirmarla ante los demás (proselitismo), es inoculada en los consumidores y no consumidores; la ficción del discurso se transforma en realidad al ser apuntalada por estos actos. Prada gana no sólo ventas, ni publicidad gratuita (una publicidad no basada en campañas masivas sino en el ejercicio de sus creaciones por parte de sus clientes VIP, o en la publicitación viral de sus demás clientes a partir de la marca como experiencia dada su interactividad), sino se legitima comercialmente a través de esta profundidad histórica adquirida, además de que comienza a construirse una identidad entre los consumidores... y al mismo tiempo todo este dispositivo intenta dotarla de legitimidad en otros planos en los cuales incursiona: el académico y el artístico.

Releyendo el plano político operativo contemporáneo, la arquitectura deconstructivista juega un papel crucial. Como fenómeno atraviesa varias dimensiones de la constitución de discursos en torno al tiempo, en particular de la memoria. A partir de la cantidad de museos o centros culturales que abordan temas de importancia para la configuración de las comunidades políticas contemporáneas, la arquitectura deconstructivista apunta y ayuda a naturalizar discursos sobre la historia, sobre la memoria, sobre la moral de esos colectivos sociopolíticos.

La arquitectura deconstructivista se caracteriza por la construcción de estos recintos, ninguna otra corriente de la historiografía de la arquitectura ha construido tantos museos como ésta. Ello no sólo ayuda a legitimar y perpetuar el *imago* de los Estados y sus regímenes, sino también a establecer la permanencia histórica de la corriente y sus arquitectos.

Echando un vistazo a una selección de museos por autor, la importancia política de sus temáticas salta a la vista:

Peter Eisenman: World Trade Center (Nueva York, 2002), Museo del muelle Branly (Paris, 1999), Memorial a los judíos muertos de Europa (Berlín, 1997), Monumento y sitio memorial dedicado a las víctimas judías del régimen nazi en Austria (Viena, 1995-1996), Parque de La Villette (Paris, 1987), *Moving arrows, eros and other errors* (Verona, 1985), Cannaregio, (Venecia, 1978).

Daniel Libeskind: Museo Kurdo (Erbil, Irak, 2020), *One day in life* (Frankfurt, 21 al 22 de mayo de 2016), National Holocaust Museum (Ottawa, 2016), Berlin Dreams (Italia, 2014), Ohio Statehouse Holocaust Memorial (2014), Museo de historia militar (Dresden, 2011), Contemporary Jewish Museum San Francisco (2008), World Trade Center (Nueva York, 2003), Danish Jewish Museum (Copenhague, 2003), Imperial War Museum North (Manchester, 2001), Museo Judío de Berlín (1999).

Bernard Tschumi: Parque de La Villette (Paris, 1982-1998), Museo Nacional Sheikh Zayed (Abu Dhabi, 2007), Museo de la Acrópolis (Atenas, 2001-2009), World Trade Center (2002), Spartan Village (La Haya, 1992), Biblioteca Nacional de Francia (París, 1989).

Entre estos tópicos -presentes en las obras anteriormente enlistadas- están el Holocausto, la historia colonial[ista] de Francia e Inglaterra, las víctimas y consecuencias de la guerra contra el Oriente Medio, la ascensión de nuevos regímenes en esta región a partir de la intervención militar desplegada desde los atentados de 2001 en los Estados Unidos, la conmemoración de controvertidos y longevos regímenes y sus caudillos (Azerbaiján), las gestiones que tratan de resignificar el pasado para significar el futuro después de una transición política (La Villette y el ascenso de Mitterrand), el sostenimiento de identificaciones culturales locales o particularismos diversos, etcétera. Incluso Koolhaas, con la curación de la 14ª Bienal de Arquitectura de Venecia en 2014 -cuyo tema en los pabellones nacionales se llamó *Absorbing modernity* e invitó a las naciones

a mostrar la historia de sus apropiaciones particulares de la modernidad- constituye una historiografía de la arquitectura durante la modernidad, ayuda a conformar además discursos particulares sobre las modernidades nacionales y sus procesos históricos pasados y latentes.

La escritura de la memoria, la historia y el presente se inscribe en estos objetos arquitectónicos para conformar el perfil de la comunidad política, para acercar la ontología de los tributarios del Estado a la deontología propuesta para el mismo. El orden político contemporáneo se funda en la materialización de estos discursos, que al mismo tiempo tanto en Prada como en el Estado no dejan de constituir un mecanismo de producción de los sujetos por parte de ambas entidades (comunidad política y corporación) como sistemas expertos.

Koolhaas, además, en *Projects for Prada* retoma el concepto de *aura* de Walter Benjamin y se transforma en el objetivo de la generación de la nueva imagen de la firma, generar una historia, objetivarla en productos de consumo, en instituciones visibles al interior de la tienda, hacer proselitismo con la misma a través de la viralidad del gusto de los consumidores y permitir que los objetos de discurso estén en una circulación performática en la cual el usuario no sólo se sienta a ver el documental o leer la historia sino que ésta trata de hacerse una experiencia a través de cortos en los que la marca está siempre presente como un elemento de lo que se ha hecho icónico de la historia cultural del siglo XX, a través del rescate de edificios históricos (como el Campus Prada), a través de generar colecciones para filmes de época (como *El Gran Gatsby* en 2013) y curarlas para transformarlas en exposiciones e incluso a través del bombardeo de símbolos no referentes a la moda sino a la historia en los sistemas telemáticos distribuidos en las tiendas.



Figura 37. Contenido de pantallas interactivas, *Projects for Prada*, Rem Koolhaas, 2001.

Este sistema de gadgets audiovisuales tiene la función de proyectar contenidos a gusto del usuario que varían desde la lectura de un libro, la gráfica popular del Mayo Francés, retablos renacentistas, desfiles de moda, ciencia ficción nigeriana, fotografías de guerra... etcétera.

Por otra parte el sistema de espejos electrónicos en los probadores no sólo sirve para ver la imagen propia, permite también consultar las colecciones pasadas, colecciones existentes, usos de la prenda en *outfits* que van desde los mostrados en pasarelas hasta

encontrados en las calles, checar incluso cómo se ven los modelos de las mercancías plagiadas a Prada, de la misma manera marcar las piezas favoritas o comprarlas en línea, ver el inventario de cualquier otra zona/tienda, y recibir recomendaciones.

Un área telemática llamada *peepshow* consiste en pantallas de diversos tamaños mostrando contenidos al azar, entre ellos las cámaras de circuito cerrado de la tienda. Es interesante notar que Koolhaas pone en práctica y epitomiza lo aprendido desde Koepel. Por una parte usa viejos sistemas de control como la mirada del Gran Otro sobre los usuarios (estos cuentan con tarjetas en las que se almacenan datos como sexo, edad, domicilio, piezas vistas, favoritos, piezas marcadas, visitas a la tienda, métodos de pago), la tienda Epicentro es un verdadero sistema de inteligencia que vigila al usuario, para controlar el cuerpo no teniéndolo en reposo, sino a partir de sus movimientos y cuya información se utiliza para generar el mundo que él desea consumir, la imagen de la marca con la cual desea identificarse, con un sistema que supla sus necesidades de aparición y valoración ante lo social, que le proporcione un *imago*.

Al mismo tiempo, juega con la ficción de dar poder a sus usuarios, el circuito cerrado en los *peepshow* les permite familiarizarse con el lugar y al mismo tiempo familiarizarse con sus usuarios en una comunidad anónima de personas segregadas que voyeuristamente se empoderan al mirar al otro, al que podrían criticar o emular, ignorar u observar casualmente. De la misma forma, el poder personalizar la iconología dispuesta en la experiencia de exploración (pues a ello invita la tienda) y de compra permite a Prada conocer los referentes de sus consumidores y al mismo tiempo hacer que los confluente –de manera controlada- personalicen iconográficamente la marca y se la apropien para el consumo y la identificación.

En este sentido la estrategia de Koolhaas, no es sólo dotar de *aura* a partir de la historia, o generar una identidad única. Lo que propone es generar ciertas bases identitarias lo suficientemente abiertas para que quepan identidades distintas, para que confluyan identificaciones que corran en distintos sentidos y que al mismo tiempo den a la marca una imagen de dinamismo y vastedad, pero con distinción. La mercadotecnia cambia, ya no se trata de buscar un solo *target* y pagar a analistas para encontrarlo constantemente y seducirlo a través de campañas regulares, ahora el usuario en este sistema de vigilancia hace marketing para la empresa al dotarla de sus propios intereses e identificaciones independientes del sistema de la moda (conciertos, exposiciones, cine, iconografías, discursos), Prada se transforma en una pantalla fantasmática, en un significante siempre abierto que se imprime más que con los contenidos con los deseos de sus consumidores. Entonces, la mercadotecnia que realiza no tiene que ver con poner un discurso que sea consumido por los otros o con la venta de una experiencia (como en otros momentos de la modernidad), sino con la generación de una infraestructura ontológica que sienta dinámicas y propone contenidos, una infraestructura que el sujeto se apropia, que le permite inscribir sus contenidos sobre los contenidos que oferta, alimentando la multitud de significaciones, identificaciones, iconologías existentes en el significante Prada.

La firma centraliza el discurso, la movilidad, el contacto entre usuarios, el contenido de lo que proponen los mismos, la historia que cuenta y que los consumidores interpretan, las imágenes que circulan en el interior de sus tiendas insignia y las infraestructuras discursivas que propone. Y a nivel institucional, genera su propio campus con investigaciones en moda, en artes plásticas, en arquitectura (Herzog & De Meuron y Rem Koolhaas tienen proyectos importantes con la firma), en danza, en diseño, en curaduría (con proyectos como el museo de 24 horas, un museo cuyo tiempo de vida es éste, que combina territorios como la moda, el *rally social*, la curaduría y la cultura popular contemporánea¹⁴³), en instalación, en cine (de la mano de Roman Polanski), en restauración y manejo de patrimonio.

En esta época el sentido es un objeto de consumo, y Prada actúa como una infraestructura en donde éste puede tanto difundirse a través de sus propios sistemas como traficarse y producirse por medio de la circulación de sus componentes a través de la firma hecha institución. Prada es una metalógica, es –parafraseando a Castro Gómez– ese sistema experto que produce opciones para diversos estilos de vida, biografías y proyectos individuales y colectivos... regresando al modelo de Koepel, Prada produce los significados de cotidianidades y mundos de vida enteros e incluso contenidos trascendentes que sus habitantes observan y cuya observancia reproduce eficientemente la existencia de quien levanta esa infraestructura. Prada se hace transversal al mercado, el espectáculo y la cultura... al compendio de significaciones de ciertas redes sociales e individuos diversos.

El mercado contemporáneo ha dejado de vender experiencias para comenzar a vender infraestructuras ontológicas *freemium*¹⁴⁴, y Prada como Facebook o Twitter,

¹⁴³ _____, "Museo 24 h de Prada", *Vogue*, 19 de enero de 2012, Fuente electrónica: <http://www.vogue.mx/moda/estilo-vogue/articulos/museo-24-h-de-prada/783>, [Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2015].

¹⁴⁴ Se toma prestada la palabra *freemium* que se refiere, en el mundo informático, a aplicaciones cuya adquisición es gratuita y ofrece una gama básica de servicios gratuitos pero ofrece servicios *Premium* que tienen que ver con la prestación pagada de otras prestaciones o el mejoramiento de las que ya prestan.

Microsoft o Google, y otras grandes firmas del mercado informático ofrecen infraestructuras básicas gratuitas en las que los usuarios hacen “habitar” gran parte de su vida, sobre las cuales los individuos consumen significados producidos por esas corporaciones, por terceros y por ellos mismos (pensemos en empresas exitosas que han acaparado mercados y que no poseen los recursos que ofertan, pero los distribuyen a través de sus plataformas, poniendo las reglas de distribución, indexando: Amazon, Uber, Ebay, Airbnb), se trafica con los elementos ontologizantes sobre ellas, esa infraestructura se transforma en el tamiz sobre el que se asienta gran parte de la vida social contemporánea y que sirve para la fiscalización de los sujetos, el control de la opinión pública y sobre todo del gusto del consumidor, el bombardeo de toda clase de contenidos, la contención social por histerias virtuales, el uso de datos personales para campañas comerciales, políticas e incluso investigaciones policíacas. La vigilancia y el control, en el intercambio, el desplazamiento e incluso la creación, pero bajo las disposiciones lógicas, hipertextuales, pre-producidas cobijadas por esos grandes nombres.

Además, en una sociedad contemporánea que resiente aún un panorama de crisis económica y experimenta a diario procesos de desposesión, lo *freemium* permite que las poblaciones permanezcan cautivas en el mercado, incluso sin un consumo que requiera de dinero por parte del consumidor (pero sí un consumo intersubjetivo y una disposición respecto a las dinámicas de dichas plataformas). La necesidad de este dispositivo *free* dentro de lo *freemium* encuentra su razón de ser en lo que muchos analistas han indicado

En el caso de este trabajo se utiliza un concepto ampliado de la palabra *freemium*, el cual se referirá a modelos comerciales que existen como plataformas gratuitas y que no son reconocidas como *freemium* pero tienen un comportamiento similar, tales como las redes sociales, los servicios de mensajería instantánea, las nubes informáticas, que en teoría ofrecen un servicio (comunicar, almacenar, etcétera) y tienen opciones *premium* o no las poseen pero su tránsito a través de ellas produce información que es útil a las corporaciones implicadas. Así como algunos modelos de “economía colaborativa” en los que se intercambian bienes y servicios entre terceros por vías tan diversas que van desde el trueque hasta la venta, desde el arrendamiento entre privados hasta el autoempleo por medio de infraestructuras ordenadas.

respecto a los motines derivados de la situación económica, política y social tras la crisis económica de 2008.

En este tenor, por ejemplo, Slavoj Žižek explora en un artículo llamado “Ladrones del mundo, uníos” las razones por las cuales algunos episodios críticos conllevan violencia autodestructiva en términos tácticos y problematiza el hecho de que episodios de organización social en contra de crisis generalizadas como la primavera árabe, las movilizaciones en Grecia o los indignados españoles pericliten sin lograr algo más que el planteamiento de un malestar generalizado.

El esloveno escribe en torno a los disturbios en Londres como reacción al asesinato de Mark Duggan a manos de la policía:

Zygmunt Bauman ha caracterizado los disturbios como acciones de “consumidores defectuosos y descalificados”: más que nada, una manifestación de un deseo consumista violentamente escenificado, incapaz de realizarse del modo adecuado: por la compra. Como tal, también contiene un momento de genuina protesta, en forma de una irónica respuesta a la ideología consumista: “¡Nos invitan a consumir, a la vez que nos privan de los medios para hacerlo adecuadamente; así que lo estamos haciendo de la única manera que podemos!” Los disturbios son una manifestación de la fuerza material de la ideología, lo que desdeciría la llamada “sociedad posideológica”. Desde un punto de vista revolucionario, el problema de los disturbios no es la violencia como tal, sino el hecho de que la violencia no sea realmente autoasertiva. Es rabia impotente y desesperación enmascaradas como exhibición de fuerza, es la envidia disfrazada de carnaval triunfante.¹⁴⁵

No resulta sorprendente que, en este panorama, poco después de los malestares sociales evidenciando las consecuencias que la crisis económica arrastra desde 2008, los modelos de negocios *freemium* tuviesen un repunte. No sólo son una manera de

¹⁴⁵ Slavoj Žižek, “Ladrones del mundo, uníos”, *Rebelión*, 31 de agosto de 2011, Fuente electrónica: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=134886>, Fecha de consulta: 14 de octubre de 2014.

habilitar a una economía de consumidores en depauperación o en algunos casos de inversores con capital insuficiente para montar un negocio que posea los bienes que oferte, sino que también han sido un mecanismo para neutralizar ese sentimiento de marginación y fracaso respecto al sistema de consumo, una forma de canalizar e integrar al menos en términos simbólicos y en algunos casos por medios reales a la población que queda fuera de las promesas del libre mercado y de la facultad de consumir, evitando la disidencia organizada. Es al mismo tiempo que una forma de reactivar la economía un modelo de control social reproduciendo efectivamente las disposiciones del mercado como institución y la posición que ocupan varios de sus hegemones.

No hay mecanismo más efectivo que cobijar a la disidencia en potencia, porque así se le puede fiscalizar, se le puede reconocer y se le puede controlar. Ser consumidores en la época contemporánea no tiene que ver con el hecho de comprar, de establecer una transacción monetaria sino de transitar por la infraestructura lógica que el mercado dispone, por las determinaciones que esta institución coloca para la reproducción de la vida.

El mercado ha replicado el proceso de desenvolvimiento de la modernidad, coloniza zonas cada vez más íntimas de la vida de los individuos, redispone estructuras cada vez más amplias de la vida en sociedad. El mercado se ha vuelto algo más que un mecanismo complejo de relaciones para la producción y distribución de satisfactores, se ha vuelto una rada que predispone las formas en que se construye la realidad. De esta forma, cuando Žižek nos habla de una “ideología consumista” no habla de una compulsión al consumo o del sistema de consumo como una instancia económica inevadible, sino de que éste se ha transformado en una estructura no sólo configuradora del sujeto sino productora del mismo. Ello explica por qué en su argumento la frustración toma tintes histéricos en el saqueo o el daño a la pequeña propiedad.

Finalmente, el mercado ha terminado operativizando cada aspecto de la vida social y del ejercicio del poder. Sus fronteras son cada vez más indiscernibles, integra y

se encuentra integrado cada vez más a las distintas instituciones que componen la vida en sociedad y eso lo ha transformado en la institución hegemónica del mundo contemporáneo e incluso en un lugar ineludible para la constitución de la realidad contemporánea.

Regresando a las agencias de inteligencia, en el capítulo II hablábamos de la CIA y el MI6, pensemos en el significado político del hecho de que actualmente son las agencias de inteligencia del Estado las que piden información a las corporaciones sobre sus objetivos: mensajes enviados y recibidos, ubicaciones y horarios, llamadas, aplicaciones utilizadas, archivos compartidos, compras, incluso alarmas o el acceso a micrófonos y cámaras en tiempo real. Eso nos habla de una rearticulación de las instituciones hegemónicas de la modernidad en un periodo menor a cincuenta años, y también en un reacomodo de los flujos de poder.

De vuelta a Prada, el modelo de lo *freemium*, como una estrategia para ampliar los márgenes de acción la marca, captar consumidores y al mismo tiempo usufructuar a los tributarios de la firma que no concretan compra, se ve bien objetivado en el diseño de su tienda. La misma ocupa la planta baja y el sótano del edificio antes mencionado, y se divide por la mitad. El hemisferio izquierdo es la parte más importante, en él se despliega la parte *free* de la firma, mientras el derecho se podría interpretar como una sección *premium*.

El hemisferio izquierdo es un espacio versátil y multiconfigurable que resalta por tener una curva de madera que ocupa el espacio de la planta baja y el sótano -llamada *the wave*, un extremo de la misma está escalonado y funciona como graderío y el otro es curvo pero posee un escenario desplegable. Koolhaas quiso dar a la función que cumple este espacio el nombre *street*, con la idea "mantener un espacio abierto cuando todos los demás están ocupados... para eventualmente devolver lo público al público. Un área pública para 'otras' actividades donde los clientes pueden visitar Prada sin la obligación de comprar"¹⁴⁶.

Es así como este espacio ha visto circular conciertos, presentaciones de libros, conferencias, performances, obras teatrales, proyecciones cinematográficas, exposiciones artísticas y de mercancía, y funcionando incluso como sala de espera y parque. La idea detrás de esta tienda es hacer de Prada un espacio público, en contraposición a la ciudad cuyos espacios públicos se encuentran violentados, fragmentados, escindidos e interrumpidos por los espacios privados, por las diferencias simbólicas entre los emplazamientos que se despliegan en la urbe; así como por la distancia, el anonimato y el extrañamiento respecto de los otros; aunando a ello, el aplastante universo caótico,

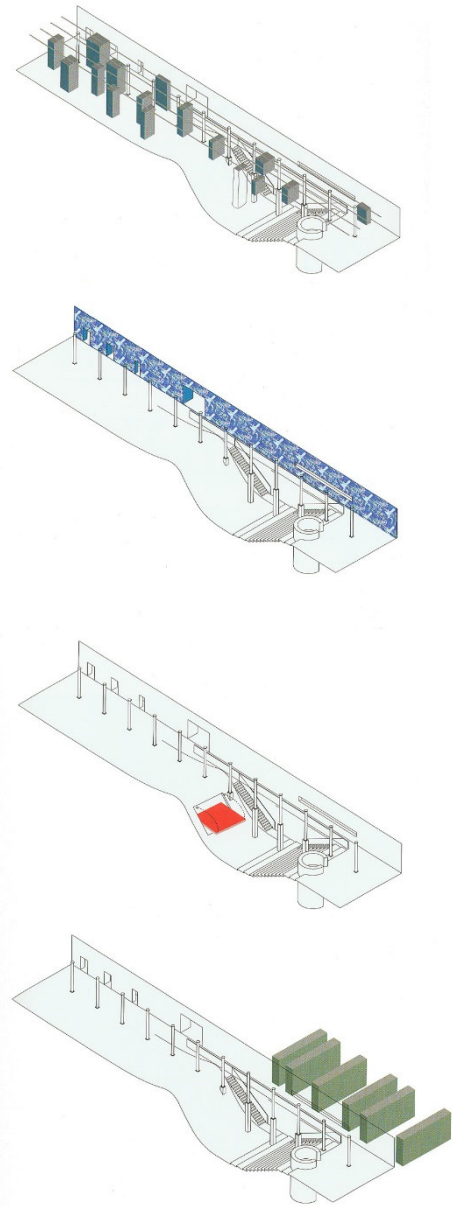


Figura 38. Vistas isométricas de la tienda, Projects for Prada, Rem Koolhaas, 2001.

¹⁴⁶ Rem Koolhaas. *Op. cit.*, s/n.

inseguro, saturado y congestionado que puede ser la ciudad, circunstancias que impiden a nivel social –e incluso psicológico- su ejercicio como espacio público.

En cambio, la tienda busca ser un espacio coordinado y ordenado que permita la reunión, la confluencia, la expresión, el tránsito, el *rally social* y la comunicación a través del ejercicio que de ella hagan los individuos y colectivos en torno a las agendas que la tienda establezca.

Prada intenta contrastar su espacio con el espacio público eliminando el *ruido* con que la ciudad bombardea a sus usuarios dentro de un interior pequeño que elimina la sensación de exposición y agorafobia de los exteriores y proporciona estímulos bien controlados. La versatilidad del lugar permite justamente controlar esa atmósfera, el mobiliario es una tramoya y el funcionamiento de los interiores asemeja más a un escenario teatral que a una tienda.

Es así como a lo largo del costado derecho se extiende un mural que se cambia regularmente y que es mandado a diseñar específicamente para el evento, la temporada o cualquier otra razón a algún artista. El muro que existe frente a este mural, es de policarbonato traslúcido y puede ser iluminado a voluntad. Además, los pequeños vestíbulos que están en la entrada y su lado contrario tienen como mobiliario una serie de jaulas que cuelgan del techo y que son dispuestas a través de rieles a diversos puntos del lugar y a diversas alturas; en ellas la ropa más que parecer una exhibición comercial parece una instalación. Dichas jaulas también pueden eliminarse dejando un espacio continuo que deja ver desde la entrada la calle opuesta.

Ésta es la parte *gratuita* del espacio, aquella que hace cautivos a quienes no son clientes monetarios de la marca sino tributarios simbólicos de la misma, y que por lo mismo hacen ver a la firma como algo más que compras, como una *hub* de comunidades, como un espacio donde caben otros espacios. Esto tiene que ver con la redefinición de Koolhaas del *lujó*, identificado con dispendio de espacio, con amplitud, la marca se vuelve lujosa no por mostrar una imagen comercial sino se transforma en un objeto de

status porque engloba una iconografía cultural, social e intelectual (que corresponde a la imagen que Miuccia ha declarado quiere que la marca posea). De hecho, en *Projects for Prada*, se piensa a la firma también como una *Library*, y efectivamente, al mismo tiempo que se abre la tienda, el libro del mismo nombre es lanzado a las librerías bajo el sello editorial *Fondazione Prada*. Con la coba -y no sólo el patrocinio- de esta corporación en el ámbito académico, cultural y artístico numerosos proyectos editoriales han visto la luz.

Por otra parte, el hemisferio izquierdo, conserva todas las características de una tienda convencional VIP (*premium*), en ella se encuentran los espacios convencionales de exhibición de mercancía, los probadores y otros sitios habitados por los dispositivos tecnológicos antes mencionados. De la misma manera se encuentran una serie de cubículos laberínticos con entradas poco discernibles en los cuales están dispuestos los espacios dedicados a nuevas funciones como *Library*, *Prototype Gallery*, *Archive*, *Laboratory* y *Clinic*.

Este espacio combina los elementos genéricos de una tienda de ropa cualquiera con nuevas funciones destinadas al lucro, pero basadas en una relación interactiva con la marca y las mercancías, la pasividad de la compra se transforma en un performance determinado por las estructuras organizacionales de la marca, para la generación de su identidad histórica, de las nuevas identidades que se producirán bajo sus techos y que cobijará bajo su nombre y de las identidades que fagocitará de sus usuarios. Cada identificación que componga cada configuración de la *imago* de los sujetos que se transforman en sus consumidores serán analizados por la nueva burocracia identitaria de Prada y posteriormente serán producidos y sacados a la venta por la firma. Esta búsqueda de información y su uso con la finalidad de mejorar los ingresos, la amplitud de los nichos de mercado de esta corporación y el manejo de su imagen en el mundo contemporáneo transforman a la marca en una agencia de inteligencia y a sus tiendas insignia en uno de sus mecanismos.

Mientras que el hemisferio izquierdo plantea una horizontalidad, una apertura, una gratuidad, un modo de afirmar si no a las identificaciones de los sujetos no compradores -en la época contemporánea *comprador* y *consumidor* no pueden ser lo mismo- al menos su movilidad; el hemisferio derecho no sólo conserva la función mercantil de la tienda, las distinciones y discriminaciones entre consumidores, pone las barreras entre los poderes adquisitivos de los compradores, publicita entre ellos a los mejores exponentes de la firma, ha sabido generar en torno a estas funciones un sistema burocratizado y sacar más provecho de la sistematización de estos espacios, así como generar en sus consumidores y en el mercado de la moda una apariencia de exclusividad y lujo más inobjetable.

Tras las investigaciones de Koolhaas en Harvard en torno al consumo, no resulta sorprendente que en 2001 haya planteado un mecanismo que previera el presente del sistema de consumo y mercantil contemporáneos. Pese a ello, en su momento la tienda fue un fracaso: los usuarios no sabían utilizar los *gadgets* repartidos por toda la tienda y la gente contratada para atender a los clientes tenía que vigilar el uso de dichos aparatos e incluso prohibirlo, los cristales de los probadores que se hacían opacos con un botón a veces no servían o inspiraban desconfianza en quienes entraban en ellos, *the wave* había logrado su cometido (desgraciadamente) mejor de lo que se pensaba, masas de gente se precipitaban a conocer la tienda no para hacer funcionarla como foro sino como atracción turística, la tienda se sobrepoblaba de turistas, la ciudad había triunfado, el caos, el ruido y el congestionamiento de la Manhattan habían entrado por la tienda y la habían desbordado¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Como lo documenta Greg Lindsay:

“La planta no era propicia para el volumen de visitantes... los dependientes a menudo tenían que hacerla de agentes de tránsito, especialmente los fines de semana cuando las multitudes se apretujaban en la arteria principal del sótano, de unos pocos pies de grosor”.

Greg Lindsay, “Prada's High-Tech Misstep The luxury retailer spent millions on IT for its futuristic "epicenter" store. But the flashy technology has turned into a high-priced hassle”, *CNN Money*, 1 de marzo de 2004. Fuente electronica:

http://money.cnn.com/magazines/business2/business2_archive/2004/03/01/363574/

[Consultada: 4 de Noviembre de 2015].

Sin embargo, a pesar de ese fracaso, la tienda funcionó perfectamente como aparato publicitario, centró a los medios en torno a Prada y al trabajo de Koolhaas. Nuevas tiendas epicentro se abrieron en Los Ángeles, San Francisco y Tokio (la única de Herzog & De Meuron), todas un éxito por desplegar una gama estética diversa en términos arquitectónicos y transformar a Prada en un objeto turístico. De la misma manera en que el Guggenheim de Bilbao volcó las miradas de los turistas hacia la pequeña ciudad en que se alzó, le dio un nuevo estatus y le atrajo capitales, nuevamente objetos apoteósicos volcaron la mirada de los turistas, cuyo asombro e incluso pleitesía terminaría por reacomodar la imagen de la firma en las representaciones de sus consumidores y no consumidores y con ello aumentar también sus ventas o legitimar su encarecimiento e incursión en otros nichos de mercado o campos de la vida social.

La experiencia de Prada demuestra no sólo cómo se pueden fractalizar los mecanismos de vigilancia, control y ejercicio del poder, sino además que el conocimiento, incluso el más metateórico, puede ser utilizado para hacer más eficientes los objetivos de ciertos jugadores del mercado a partir de su ejercicio.

El experimento de Koolhaas, como *Projects for Prada* lo indica, parte de la reinención en el ejercicio de la palabra *lujo*. Éste no residirá en las cualidades de los objetos que son ofertados por la marca, o en la forma en la que estos objetos se insertan en las jerarquías en las que se representa el gusto y se lee a sus sujetos. Koolhaas toma de Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* el concepto de *aura*, que sería el elemento definitorio del arte y su destrucción sería el proceso que la modernidad encarna con respecto al mismo.

Benjamín declara: "¿Qué es propiamente el aura? Un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar"¹⁴⁸. El aura vendría a ser, entonces, el carácter trascendental coexistente con la

¹⁴⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 47.

propia materialidad de la obra en la experiencia que de ella tienen los sujetos. Koolhaas cree que elementos como la atención centrada en la particularidad de cada asistente, que la confrontación visual e iconológica, que el despilfarro de espacio, la estabilidad de la marca como fetiche, el alejar a la firma del mero acto de comprar y la "inteligencia", agregan un valor a la marca, imprimen trascendencia en la forma en que los demás la experimentan.

El conocimiento juega en esta experiencia dos papeles que pudiesen parecer contrapuestos, por una parte es un recurso estratégico, es decir, es arrancado de sus contextos, orientaciones y objetivos nominales, es repensado e incluso criticado para replantearse en torno a los objetivos de sus usuarios (corporaciones, gobiernos, etcétera), y por la otra parte, para agentes como Prada es un elemento mercadotécnico: el funcionar como *think tank*, el hacer producciones editoriales, el mostrarse a través de ellas como un elemento profundamente pensado y planteado y como una plataforma de construcción de conocimiento distinto a la universidad.

Sin embargo, es preciso regresar en el papel del conocimiento como recurso estratégico. El caso de Koolhaas es particular, prepondera el papel de la investigación y del uso del conocimiento, ello justifica la creación de un apartado en su despacho (Office for Metropolitan Architecture) llamado AMO, dedicado a la investigación del espacio desde disciplinas pertenecientes a las ciencias sociales, las humanidades y las tecnologías.

La trayectoria de Koolhaas está plagada de estos ejercicios investigativos y de esta deconstrucción de las instituciones. Ejercicios más serios que los llevados a cabo por los demás arquitectos deconstructivistas, dado que en lugar de generar una metafísica para describir, explicar o justificar la práctica arquitectónica que realiza -como Eisenman, Tschumi, Coop Himmelb(l)au o Libeskind lo hacen- el neerlandés parte del análisis de una realidad dada y posteriormente, si es aplicable el conocimiento que ha acumulado lo utiliza en algunos proyectos. Es por eso que muchas veces existe una gran distancia entre

ambos lugares que componen su práctica investigativa: hay edificios que son totalmente técnica sin explicaciones metateóricas de por medio y hay objetos arquitectónicos planteados desde la problematización de un fenómeno dado en la realidad.

La razón de ser de este proceder se funda en la trayectoria de Koolhaas, quien antes de enfocarse en la arquitectura se internó en otras ocupaciones. Es así como –según Bart Lootsma– fue redactor para *The Haagse Post*, “una revista de derecha liberal”, cuyo director y su esposa, “en la búsqueda de audiencias más jóvenes [...] reclutó una serie de periodistas jóvenes inconformistas, una mezcla de intelectuales y pillos, que pasarían a conformar la vanguardia en los sesenta”¹⁴⁹. El contexto neerlandés conocía el movimiento *Provo*, el cual a diferencia de otros movimientos privilegiaba una acción política basada en una reflexión profunda y en un sentido casi dadaísta del absurdo, en contra del Estado y de las estructuras culturales de su tiempo. Los Provos se enfocaron en problemas como el transporte y la movilidad, el sistema de salud, la vivienda, el medio ambiente y la ilegalidad de las drogas, logrando impulsar a través de *happenings* campañas que al mismo tiempo que combatían de manera organizada, horizontal y provocadora estas problemáticas, ponían en perspectiva el actuar de la sociedad y el gobierno en esos rubros.

También estaban influenciados por el situacionismo o figuras como Constant Nieuwenhuys, un pintor miembro notable de CoBrA, cuya propuesta utópica llamada Nueva Babilonia contemplaba la abolición del trabajo debido a la tecnificación, y a la dedicación de los individuos al ocio y al cultivo de sí mismos. En esta propuesta urbanística, los emplazamientos dedicados a la producción estarían a ras de suelo, mientras que los relativos al cultivo de los individuos estarían ubicados en una ciudad que se construiría por encima, cuyos espacios interconectados no estarían ni dispuestos ni

¹⁴⁹ Bart Lootsma, “Koolhaas, Constant and Dutch culture in the 1960’s”, *architecturaltheorie.eu*, 4 de septiembre de 2007, Fuente electrónica: http://www.architekturtheorie.eu/?id=magazine&archive_id=108, [Fecha de consulta: 23 de junio de 2015].

diseñados de manera ortogonal o siguiendo una racionalidad funcionalista, todo se compenetraría, se interceptaría, toda diversidad existente estaría contenida en Nueva Babilonia en abierto contacto e influencia con las otras. Constant creó una obra bastante prolífica al respecto: maquetas, pinturas, planos, dibujos, esquemas, instalaciones. La estética de sus emplazamientos recuerda a la disposición de los volúmenes en la obra de Koolhaas, y el proyecto de unir diversidades y ser una infraestructura que las despliegue nos recuerda a Koepel o Prada.

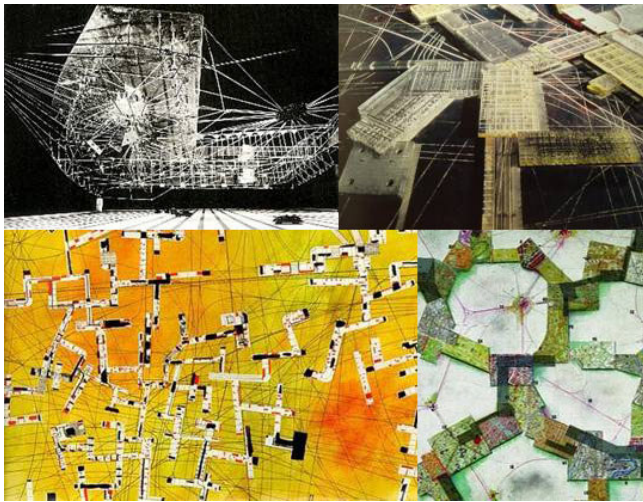


Figura 39. Nueva Babilonia.

Constant era una figura bien conocida en el panorama cultural holandés y a Koolhaas le tocó cubrirlo con el escepticismo y la crítica que tenía hacia el movimiento Provo y en este caso a uno de sus gurús. Como Lootsma describe, las preguntas sarcásticas de Koolhaas eran inteligentemente contestadas por

Constant, encuentra en el primero una cierta fascinación por el segundo que se basa no en el optimismo utópico que creyó poseía sino en la capacidad de analizar los cambios del presente. Lootsma encuentra ecos de las aseveraciones de Constant en la obra de Koolhaas. Para el pintor Nueva Babilonia “no estaba diseñada para cambiar el mundo, era una respuesta o una de las implicaciones de cómo el mundo y los estilos de vida estaban de hecho evolucionando [...] era menos un proyecto utópico y más una realidad inevitable que ya estaba sucediendo, incluso sin diseñarse”¹⁵⁰.

Efectivamente esto se encuentra en una obra ya mencionada y la que catapultó la carrera de Koolhaas, *Delirios de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, cuyo argumento es el siguiente:

¹⁵⁰ *Id.*

¿Cómo escribir un manifiesto en una era disgustada con ellos? La debilidad fatal de los manifiestos es su falta de evidencia. El problema de Manhattan es el opuesto: es una montaña de evidencia sin un manifiesto [...] Manhattan es el producto de una teoría no formulada, Manhattismo, cuyo programa –existir en un mundo totalmente fabricado por el hombre, es decir, dentro de la fantasía- era tan ambicioso que no podía ser enunciado abiertamente si pretendía ser realizado.¹⁵¹

Para Koolhaas, Nueva York era un lugar en que las utopías urbanas de la modernidad se encontraban realizadas, interconectadas y coexistentes, tan dispares y antagónicas como el funcionalismo como el situacionismo. El neerlandés sin embargo, ve en la realización de las utopías y su convivencia un elemento irónico, no inducen a los paraísos que prometen, sino que tienen consecuencias no buscadas, la realidad escapa a su codificación generando un escenario distinto.

La influencia de este contexto se hace indiscutible, el propio Koolhaas pone como momento de referencia el 68¹⁵², y el impacto de la actividad que desarrolló en esa época puede llevar a explicar gran parte de sus abordajes en torno no sólo a la arquitectura sino también a lo social. Como indica Lootsma, *The Haagse Post* dio cobi a vanguardias como *Nul* y *Die Nieuwe Stijl*, *Nul* es un movimiento vinculado a *ZERO* y a los *Nouveau Réalisme*¹⁵³, los tres constituían una vanguardia artística que preconizaba el individualismo y denunciaba el lirismo y la emotividad del expresionismo abstracto. Apelaban al rechazo del objeto como paradigma de la obra de arte, dado que buscaban una representación “objetiva” de la realidad, y un diálogo entre ésta y el arte. La

¹⁵¹ Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 9-10.

¹⁵² Rem Koolhaas, “Bigness o el problema de la gran dimensión”, *Cátedra Alberto Varas, Universidad de Buenos Aires/ Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, 2011, Dirección URL: <http://varasfadu.com.ar/pu/Textos/Bigness-SMXXL-Esp.pdf>, [consulta: 12 de junio de 2015].

¹⁵³ Bart Lootsma, *op. cit.*

monocromía, la serialidad, el rechazo a cualquier concepto definitorio de belleza y el carácter. *Die Nieuwe Stijl* era la versión de *Nu/* en el campo de la literatura.

Sin embargo, no nos dicen mucho las definiciones genéricas de los movimientos en torno a lo que el arquitecto pudo haber aprendido de ellos. Koolhaas perteneció a *Nu/* y dentro del campo periodístico este movimiento realizó experimentos interesantes que encuentran resonancia en el trabajo investigativo de Koolhaas, como parte de ese afán de verter la vida en el arte y el arte en la vida.

De esta manera, *Nu/* no buscaba moralizar la realidad a la hora de informar, busca autenticidad en la información producida. Para el periodista *Nu/* todo detalle es importante y debe ser captado y la complejidad en el orden de las cosas al presentarse en la realidad permite reordenar la forma en la que se les enfoca y en la que se presentan a la hora de informar, para algunos periodistas de esta corriente el componer aquello de la realidad que debe aparecer es un acto poético. Un dignatario puede ser tan importante como la multitud, el lenguaje corporal y la disposición visual del ambiente pueden ser tan importantes como el contenido de un discurso, pueden decirnos cosas que escapan a la forma premeditada de aparecer de los sujetos, de la misma manera las distinciones formales se descartan, "alta" y "baja cultura" son tratadas de la misma forma.

Pueden parecer elementos incluso lúdicos en el hacer de una profesión, sin embargo, llegaron a causar polémica dado que esta tarea permite sacudir la forma habitual de tratar ciertas cuestiones y cambiar la agenda informativa o poner en perspectiva las agendas políticas y sociales existentes. Reenfocar permite al mismo tiempo conocer nuevos fenómenos de la trama presente o prever fenómenos que comienzan su proceso de constitución y desmitificar cualquier representación que guie la vida política y social.

Lootsma comenta que el episodio más controvertido fue la publicación de un libro llamado *De SS-ers* (Los miembros de la SS), publicado por Armando y Hans Sleutelaar en 1967.

Consiste en una serie de entrevistas con voluntarios holandeses en el ejército alemán durante la segunda guerra mundial [...] las palabras fueron escritas exactamente como fueron habladas [...] En una época, en que los holandeses estaban tratando de olvidar que un segmento importante de su población había de hecho votado por el Partido Nacional Socialista Holandés antes de la segunda guerra mundial y que muchos colaboraron, o simplemente miraron a otro lado. De hecho, debido a que los holandeses eran generalmente obedientes y eficientes, proveyeron a los alemanes con registros perfectos, deportando el más alto porcentaje de judíos a campos de concentración que cualquier otra nación europea. Pero los holandeses habían creado un mito acerca de un pueblo pequeño y héroe que se opuso a un supresor diabólico más poderoso, y en el cual parecía que todos habían sido parte activa de la resistencia o por lo menos escondiendo judíos. Este mito incluso era enseñado en las clases de historia en las escuelas y asociado con la resistencia a los españoles en el siglo XVI, después de la cual los holandeses se volvieron un Estado independiente. En 1960 los provos explotaron este mito cuando acusaron al *establishment* de derecha de ser una continuación secreta del fascismo.¹⁵⁴

Es notoria la influencia de ambos movimientos, el uso que hace Koolhaas de teorías críticas como la de Benjamin o de contenidos como la fotografía de manifestaciones o guerra o la gráfica popular del mayo francés, en espacios tan discordantes de sus lugares de enunciación como la tienda insignia de Prada, nos hablan de esta desmoralización de la información, el conocimiento y los planteamientos contrapuestos a los lugares a intervenir. Al mismo tiempo, en el tratamiento de los proyectos del urbanismo moderno, Koolhaas prueba esta desmitificación y ese cambio de agenda al mirar sus paradojas puestas en acción en casos como el de Manhattan, o al criticar prescripciones políticas como lo hace con el concepto de espacio público.

¹⁵⁴ *Id.*

El recrear la ficción del espacio público en un espacio privado, constriñendo a los sujetos a un comportamiento, es un acto irónico y al mismo tiempo la asunción de que la realidad rebasa al discurso con el que se anuncia y enuncia un proyecto político.

Este carácter paradójico fue explorado en la fascinación de Koolhaas por la literatura de Willem Frederik Hermans, cuyas novelas ilustran relaciones sociales complejas que exhiben sus paradojas al desenvolverse, y cuyas paradojas terminan con la forma en que los sujetos se invisten de categorías morales (el amigo, el enemigo, la inteligencia, el heroísmo, etcétera). Esta consideración de la realidad que rebasa al discurso y el escepticismo con que trata a cualquier determinación sobre la realidad, son parte también de su obra filmica con el grupo *1, 2, 3, enz.*, el cual "se mofaba de cualquier cosa que estuviese de moda en los sesentas –especialmente cualquier cosa que fuese personal, artística, idealista, o intelectual, como el cine de arte y el *Cinema d'Auteur*"¹⁵⁵. Como miembro de *The Haagse Post*, estuvo en ambos frentes, en la realización y el análisis crítico del cine.

Koolhaas se ubica en un contexto cultural y una posición política en los años sesenta muy distintos a los ocupados por Eisenman, Tsuchumi, Libeskind y los Coop Himmelb(l)au (quienes están más identificados con la cultura popular de los años sesenta). Tiene un uso muy distinto del conocimiento, y un proceso distinto de construcción del mismo. Sin embargo, como se ha manejado antes, forma parte de una generación, cuya lógica particular de tratamiento de dicho conocimiento es lógicamente similar. Hacer labores de desmoralización y desmitificación de las ideas y las estrategias, hacer del conocimiento un valor estratégico y de la relectura que ello propone una reescritura y al mismo tiempo una indagación sobre la realidad en que se despliega más allá de su carácter discursivo, así como el centrarse en el análisis de transformaciones sociales y la conformación epocal de fenómenos específicos (la ciudad genérica, Manhattan, Singapur); eso es también una práctica deconstructiva, en el sentido en que, como hemos

¹⁵⁵ *Id.*

visto Foucault y Derrida lo concebían, el primero respecto de su tiempo y el segundo como propuesta que daba un giro a la modernidad.

Incluso está ligeramente presente en los Coop Himmelb[au], cuyas prácticas bastante lúdicas, tienen un ejercicio particular de la cultura popular. Además de volatilizar los contenidos y axiomas de la teoría y la práctica arquitectónica, y leer referentes cotidianos (el boxeo de Mohamed Alí, las canciones de The Rolling Stones¹⁵⁶, etcétera) en clave arquitectónica como lógicas de construcción en alegorías que no se vuelven aforismos. Fuera de estos aspectos los Coop Himmelb[au] son también un paroxismo de una arquitectura de *archistars*, cuyas estrategias deconstructivistas no van más allá de lo meramente estilístico y el carácter procedimental de este aspecto de la arquitectura.

Sin embargo, se puede observar que en los arquitectos deconstructivistas el carácter analítico del conocimiento y el carácter mercantil-espectacular-publicitario del mismo no son elementos contrapuestos, sino conciliados, incluso en el plano profesional en el que se desenvuelven uno depende del otro. Descalificar la cualidad analítica o ignorar la cualidad comercial terminará en reflexiones sesgadas sobre este fenómeno. La prueba de ello está en el plano de la guerra.

Como se mencionó en la introducción a este trabajo, Eyal Weizman visualiza que los mecanismos educativos y centros de investigación militares de las Fuerzas de Defensa Israelí (IDF) se han apoderado de la teoría filosófica, política y social de lo que esta tesis ha llamado “la generación deconstructivista”, poniendo un énfasis en la arquitectura deconstructivista, dado que ésta relee la teoría humanístico-social y la ejerce como una estrategia que reescribe el espacio y con ello sus dinámicas.

Weizman, observa que el pensamiento surgido en las ciencias sociales, la teoría del arte y la arquitectura transforman la manera en la que se articulan las intervenciones del ejército israelí en territorio palestino, también la manera en que se organiza el ejército

¹⁵⁶ Sus propios textos están compilados en un libro llamado *Get off of my cloud*, como la canción de la agrupación británica.

para la consecución de sus objetivos específicos en procesos de guerra cada vez más acelerados, de la misma forma observa como también esta apropiación del conocimiento se traslada a los conflictos de poder al interior del ejército como esfera política.

Es de esta forma como el uso del territorio es empleado como el arma más efectiva en la consecución de los objetivos generales y específicos de la guerra israelí-palestina. La interpretación del territorio, como el ya citado Shimon Naveh lo dice, representa la plataforma sobre la cual medidas como el terror u objetivos como el control del enemigo se hacen posibles. Es así como el ejército ha releído y reescrito la teoría en la conformación de un urbanismo militar flexible en sus estrategias para ser certero en sus objetivos.

De esta manera, Weizman afirma el interés del ejército en técnicas como las de Gordon Matta-Clark, artista norteamericano que desde 1971 a 1978 se dedicó a la alteración de edificios, como ejercicio que al mismo tiempo re-estructura las relaciones que determina, relaciones económicas, políticas y sociales. Las labores de alteración de los edificios en la lógica de guerrilla en interiores que el ejército israelí sustenta como método para atacar los palestinos están basadas en los ejercicios de Matta-Clark. El situacionismo y sus tácticas también son bien conocidos, la deriva y el *détournement* se unen para plantear una "adaptación de los edificios [enemigos] al propósito de usos completamente novedosos, más allá de aquellos para los que fueron diseñados"¹⁵⁷.

Por otra parte, en el plano de la política operativa, los conflictos entre élites y la configuración ideológica de una institución tan rígida como el ejército, Weizman afirma que

Durante los primeros años de la década de los 90, las IDF sufrieron conflictos institucionales en el contexto de sus propias transformaciones. En el interior de estos conflictos, el lenguaje de la teoría posestructuralista fue empleado para articular la crítica del sistema existente, para argumentar a favor de las transformaciones y para llamar a

¹⁵⁷ Eyal Weizman, *op. cit.*, pp. 80-81.

futuras reorganizaciones. Naveh lo admitió al afirmar que el OTRI empleó la teoría crítica ante todo con el fin de criticar a la propia institución militar, es decir, sus fundamentos conceptuales rígidos y pesados.¹⁵⁸

Lo que Weizman analizó es algo ya vaticinado por este trabajo. La modernidad implica cambios en sus instituciones de acuerdo a la forma en que constantemente se desenvuelven sus configuraciones reestructurándola. Es así como ante el cambio en la configuración hegemónica del mercado y del Estado durante la mitad del siglo XX, vino un cambio en la arquitectura dando origen y hegemonizando a la arquitectura posmoderna en la constitución de los espacios de ese nuevo orden, y posteriormente la afinación y reconfiguración del mercado, así como su desenvolvimiento en momentos más contemporáneos entronizó a la arquitectura deconstructivista... las reestructuraciones de la modernidad transforman la disposición de la guerra como mecanismo de ejercicio del poder, y esta transformación requiere nuevos axiomas, nuevas ideologías y con ello nuevos dispositivos y tácticas.

Así como los sistemas de control y vigilancia se hacen cada vez más sutiles, más escrupulosos, más íntimos y más normalizados; de la misma manera la guerra se debe plantear como algo menos observable para el mundo entero (los escándalos bélicos en los medios están a la orden del día, así como las -inefectivas- sanciones morales hacia los mismos) y más aterrador e intimidante para los enemigos. He ahí que Israel haga la guerra no desplegándose por las calles, sino penetrando de forma indetectable entre los interiores de los edificios enemigos; he ahí que la violencia del ejército prefiera desplegarse sobre los civiles de manera personalizada y segregada, para desmoralizar a partir del terror, pero también para arrancar el territorio de sus habitantes, imaginemos tan sólo el tener que vivir con el miedo a estar dentro de casa (por la amenaza siempre latente de ser atacados en ella, sin que nadie escuche, sin que nadie acuda, sin que

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 99-100.

quede evidencia, sólo los cuerpos y un mar de ambigüedad donde deslindarse de la responsabilidad ante los espectadores de la guerra es fácil), un miedo más profundo que el que pudiese vivirse en el exterior de la misma. Israel no podrá ocupar formalmente muchas zonas de Palestina, pero el control y la posesión psicológica y táctica sobre ellas ya las tiene.

En el mundo contemporáneo es más efectivo que anexar territorio de una vez por todas, usufructuar de una guerra perpetua la legitimidad política de un Estado (no sólo Israel) y la reproducción de los intereses de sus élites, manejarla discursivamente para neutralizar los conflictos intestinos de esa comunidad política, para asegurar la inobjetableidad y existencia de ciertas identidades, el poder e influencia de Estados terceros en las antípodas de su territorio, mantener permanentemente activa no sólo una economía local sino –en un mundo más interconectado que nunca- sus enclaves globales, etcétera.

Todo está imbricado en la totalidad histórica, hablar de la modernidad en esos términos implica desanudar analíticamente las relaciones que la componen, las relaciones que se enquistan como instituciones y hacen metástasis entre sí, se invaden, se interconectan y se sobredeterminan. Evidencia de ello existe en la conclusión del escrito de Weizman,

Cuando Kochavi afirma que “el espacio no es más que una interpretación” y que su contenido a través del tejido urbano reinterpreta elementos arquitectónicos (paredes, ventanas, puertas); o cuando Naveh afirma que asumiría cualquier frontera siempre que pudiera cruzarla, están empleando un enfoque teórico transgresor para sugerir que la guerra ya no versa sobre la destrucción del espacio, sino, más bien, sobre su reorganización. La “geometría inversa” concebida para “darle la vuelta” a la ciudad, reestructurando sus espacios públicos y privados, plegaría entonces de igual manera al Estado palestino dentro del concepto de seguridad israelí, y lo sometería a una constante transgresión como consecuencia del ir y venir a través de sus muros.

Quienes interpretan la metateoría como una cuestión lejana de las formas más concretas de la vida, de las formas más crudas de la experiencia del hombre, quienes la miran tras el sesgo del binarismo "teoría"- "práctica" o "discurso"- "realidad" quedarán desbandados. Este ejemplo nos muestra la inoperatividad de dicha forma de pensar la narrativa, de abordar la realidad del discurso, incluso de dar a estas categorías vidas propias, existencias indiscutibles de acuerdo a dichos membretes gnoseológicos. En términos más aterrizados en el tema al que asistimos, este ejemplo no sólo demuestra que la metateoría no sólo tiene efectos de realidad, sino que la metateoría es realidad –en un sentido no taxonomista- y como realidad no se le puede enfardar en un campo de acción o en un inventario de características determinado por las disciplinas que la debaten. El discurso producido en el campo arquitectónico es algo más que simplemente la manera en que se enfunda aquella reducción que de la arquitectura ha hecho el momento de la modernidad al que asistimos: la del diseño y la construcción en su sentido más concreto, en su fetichismo más objetual; algo más que la mesmerizante y mitificante publicidad con que la arquitectura se afirma como mercancía... la narrativa debe dejar de ser visualizada como el sedimento de la acción social, de la realidad estructurada.

En este sentido, presenciamos la manera en que la narrativa arquitectónica escapa a la propia arquitectura, se fuga de la intención ética, política, instrumental en la que se origina, del campo en el que se le presupone y en el que la imaginación lega suele enclaustrarlo. Lo que alguna vez fue visto como un exceso retórico, como fanfarronería propia de una época de arquitectos *rockstars*, ha dejado de ser retórica y es un fenómeno por sí mismo que no sólo impacta en el conocimiento generado por la filosofía, por la sociología, la antropología, la ciencia política o la historiografía, es decir no sólo traspasa barreras disciplinarias, sino delinea los dispositivos que configuran una parte del mercado, del espacio público o, en el caso señalado líneas arriba, la guerra y lo que ello supone, desde la manera en que configura relaciones macropolíticas a escala global

hasta el deleznable derramamiento de sangre en un nivel micropolítico, en su forma más concreta.

A MODO DE CONCLUSIÓN, CUESTIONES DE ESPACIO.

*Arquitectura y guerra no son incompatibles. Arquitectura es guerra. Guerra es
arquitectura.*

*Estoy en guerra con mi tiempo, con la historia, con toda autoridad que reside
en las formas anquilosadas y fijas.*

*Soy uno de millones de quienes no encajamos, de quienes no tenemos hogar,
ni familia, ni doctrina, ni lugar establecido al que pueda llamar mío, ni
principio o final conocido, ni "sitio sagrado y primordial".*

*Declaro la guerra a todos los íconos y finalidades, a todas las historias que
puedan atarme con mi propia falsedad, mis despreciables miedos.*

*Sólo conozco momentos, y vidas enteras que son como momentos, y formas
que aparecen con infinita fuerza, y después se "desvanecen en el aire".*

*Soy un arquitecto, un constructor de mundos, un sensualista que adora la
carne, la melodía, una silueta contra el cielo en penumbras. No puedo
conocer tu nombre. Tampoco tú conocer el mío.*

Mañana, comenzaremos juntos la construcción de una ciudad.

Lebbeus Woods, Freespace and tyranny of types.

El decurso de esta investigación, finalmente nos ha llevado hasta las palabras que concluyen lo que hasta ahora este trabajo ha revisado en torno a un fenómeno cuyas implicaciones no se agotan en un sólo trabajo, por el contrario son sólo el punto de inicio de un vector dialogante en la discusiones sobre la arquitectura, la modernidad, sus instituciones, el ejercicio del poder y trayendo a colación a Derrida- de cualquier otra forma de problematizar la realidad que el lector proponga y con la cual el lector reescriba este trabajo.

El mismo consistió, básicamente, en el trazo de una narrativa histórica desde la cual leer el paso de la arquitectura a través de la modernidad, descubriendo en el trayecto que ésta es una historia cuyas esferas no son tan impermeables como sus propios discursos

o las narrativas analíticas de las mismas las describen. La historia de la arquitectura no es sólo un relato plagado de préstamos, desplazamientos, re-ejercicios, apropiaciones, lógicas compartidas con contenidos diferenciados y relecturas de elementos formales y relaciones profesionales que disuelven la contraposición nominal de las arquitecturas en sus propias historiografías.

Es también una historia del poder, de la idea que estructura sus ejercicios, sus mecanismos, sus dispositivos y sus estrategias, y también de los fenómenos que escapan a estas codificaciones, a estos tratamientos que ayudan a constituir la realidad como espacio habitable humano y como determinación del choque de voluntades. Y en tanto tal, este trabajo ha transitado por dichas determinaciones y dichos fenómenos que tornan indómito el curso de las cosas. De esta manera la arquitectura se transformó en el eje que transversalizó una serie de relaciones: las ideas sobre la justicia; sobre el castigo y el control; sobre la moral de las comunidades políticas; sobre la diferenciación de los regímenes; sobre los proyectos con que la modernidad comenzó a dar sus pasos más visibles e importantes en la historia occidental; sobre las instituciones que los encarnaron y las luchas intestinas que dotaron de sentidos particulares a esos sistemas; sobre el afinamiento de los mecanismo de control social, de tributación al Estado y sus componentes; sobre los cambios en la hegemonía producto de los cambios en los agentes que hilvanan el tiempo y la deriva que es la modernidad; sobre la colonización paulatina de espacios cada vez más íntimos de la vida de los individuos; sobre la canalización cada vez más sutil de ésta a partir de territorios como la moda, la infraestructura tecnológica, la producción y la distribución de los productos culturales, la ciudad, la forma en la que el ser es admitido en la política operativa (previa estandarización apegada a una taxonomía policiaca), las formas que esa política operativa va tomando en su relación y desenvolvimiento con las demás relaciones mencionadas hasta este momento.

Finalmente, llegamos a un panorama caracterizado por un federalismo complejo de sistemas expertos transversales, cubriendo cada aspecto de la realidad cotidiana y trascendente de los individuos, mostrándonos que el ejercicio del poder ya no depende de la represión, la sujeción del cuerpo o el sentimiento agobiante de la mirada inconfundible del hegemon sobre cada diferencia. Por el contrario, los sistemas producen sus propios excesos de sentido y sus propias colecciones de identidades, y ofertan al mismo tiempo sus mecanismos de auto-afirmación, en forma de productos, de estilos de vida, de proyectos ontológicos, de dispositivos que desenvuelven toda una performatividad con ese propósito. Claro que marginación, guerra y represión siguen presentes, pero bajo esta lógica performativa... la indignación que producen es más una histeria controlada, ritual y autoafirmativa de los sujetos en que se desencadena y sus configuraciones ontológicas, que realmente una respuesta activa al panorama en que uno se encuentra inserto. Después de todo, el psicoanálisis dirá que lo que quiere el histérico es que su demanda sea interpelada, dado que así gana consistencia en la realidad, existe en la repetición convulsiva de sí mismo como discurso.

Y en tanto que en estos feudos de sentido sólo se obtienen estímulos complacientes con las formas específicas de ese *self*/hipertextual contemporáneo, ese que ha forcluido las paradojas o el revisitar de los contenidos que aglomera y consume, ese que ha suplantado la inasibilidad de lo real por la naturalización de que sus actos y creencias tienen consecuencias e implicaciones intrínsecas; cada sujeto es una trinchera, en primera instancia de su propia narrativa, y en segunda de la metalógica que produce dicha narración. Y la cadencia tan anquilosada de la guerra de trincheras lleva a la perdurabilidad en las posiciones de los batientes. Mientras todos permanezcan en sus posiciones, todos podrán afirmarse, los unos en su corrección política o en su capacidad de afirmarse como *la Verdad*, los otros en su ejercicio cada vez más cínico, arbitrario e incluso visceral del poder sin consecuencias. Los unos se desempoderan sintiéndose cada vez más empoderados en los emotivos performances políticos cortesía del Estado, cortesía

del mercado, cortesía de sí mismos; y los otros se empoderan mucho más. En el fuego cruzado hay bajas, las bajas de quienes no han pasado a ser constituidos como significantes y por lo tanto no existen dentro de la cadena simbólica de la política operativa, los que no sólo no tienen voz sino existencia en esos rubros.

He ahí el sentido del Estado y el mercado contemporáneo y sus élites, el traficar no con el sentido de la existencia, sino con los mecanismos de producción de dicha intersubjetividad, y con ello de los sujetos. El edificio es el mejor ejemplo de ello: en la modernidad, era una imagen viva del censo, clasificaba, separaba, significaba diferencialmente a sus ocupantes en torno a la forma de leerlos del Estado o de las élites a sí mismas, ya fuera Nonoalco-Tlatelolco o el edificio Seagram; el edificio posmoderno es una fortaleza, representa a la sociedad aspiracional y libremercantil de los ochenta, se separa del resto de la ciudad, es una fortaleza que resguarda el significado que se otorga o se otorgan a sí mismos (o a la ficción que quieren representar) quienes están admitidos a ellos o en el caso de los pocos emplazamientos públicos construidos por el posmodernismo, es una cárcel de sentido para los tributarios del Estado que marginaliza tanto como compra votos; en cambio, como afirma Žižek en su artículo "Architectural Parallax. Sprandels and other phenomena of class struggle", el edificio contemporáneo acoge lo público y lo privado, lo gratuito con el gran lujo, lo abierto con lo exclusivo. Estos últimos edificios son el símbolo de esa totalización, que redispone las relaciones sociales, que las pre-construye antes de que queden indómitas y representen un peligro, que se legitiman como pilares de la comunidad: económica, política y social, en un contexto donde estas esferas están hiper-producidas e hiper-codificadas.

En tanto que cada institución de la modernidad está cada vez más interconectado en la lógica de su disposición con las demás, como producto de esa afinación de los mecanismos de ejercicio del poder, hay cada vez menos autonomía, menos margen de maniobra a pesar de la diversidad burocratizada que en ellas existe. Entonces, el papel de la arquitectura como mecanismo de poder se vuelve cada vez más evidente, es cada

vez más una determinación de la propia forma en que el campo arquitectónico se configura en nuestra contemporaneidad. Esta situación impone retos analíticos y políticos totalmente nuevos.

Primeramente, ya no se puede estudiar a la arquitectura como un campo separado de los demás, como una colección de relaciones y sistemas estilísticos. Se debe estudiar en su despliegue histórico, mismo que atraviesa diversos campos, diversos tipos de relaciones, diversos territorios de la vida social. Incluso, como en el caso de la arquitectura deconstructivista, y como esta tesis sostiene, los cambios en el campo de la arquitectura en la época contemporánea están cada vez más supeditados a las determinaciones y a su papel como ejercicios de poder, que pareciera que sólo a partir de éstos pueden rastrearse esas encrucijadas, esas transformaciones, eso que convierte a la arquitectura deconstructivista en un quiebre respecto a cualquier arquitectura precedente. Los fenómenos y las relaciones particulares que establece dejan atrás a cualquier parámetro estilístico que pueda dar cuenta de su existencia como corriente, sin embargo este nuevo enfoque no se puede deshacer del análisis del estilema sino ver detrás de él, más allá de él, descentrarlo. Bien recorrida, la ruta analítica que comience en cualquier elemento de la realidad nos puede llevar a cualquier otro punto de la totalidad.

La formalidad puede ser la puerta de entrada a un análisis estético en su acepción más fundamental –la etimológica- *aísthesis*, percepción, sensibilidad, dado que –como bien ha indicado Jacques Rancière- es la estética entendida como percepción donde la definición del mundo –la realidad- está en juego y la existencia se vuelve un acto político.

Este trabajo no deja esa posibilidad de lado, de hecho la explora, sin perder de vista que la arquitectura tiene que ver cada vez menos con edificios, con objetos arquitectónicos y más con la mercadotecnia, la teoría social, la identidad, el uso de los conocimientos que produce, con las formas de canalizar los insumos culturales y cotidianos para ejercerse en la realidad, con la memoria, con la historia, con las identificaciones, con los *media*, con la farándula... con el poder. Argumento que

encuentra eco en los Coop Himmelb(l)au para los cuales “la arquitectura está muerta”¹⁵⁹ o quienes al crear no piensan en arquitectura, porque “si se hiciese, el resultado sería arquitectura. Los posmodernos son la prueba de ello”¹⁶⁰. Prada antes que ser una tienda o un ejercicio estilístico, es una operación sociopolítica, el museo judío de Berlín es una operación ontopolítica, el centro Heydar Aliyev es una operación proselitista, etcétera.

Por otra parte, el conocimiento producido no solamente por figuras como Koolhaas sino aquel que hace a la arquitectura deconstructivista su objeto de estudio, así como a la arquitectura y la ciudad contemporánea, y de esta última, a su dinámica sociocultural y política, está poniendo en perspectiva las formas anquilosadas con que en parte de las ciencias sociales se siguen representando fenómenos como los descritos anteriormente: el poder, la modernidad, la finalidad y las implicaciones del conocimiento, las paradojas que presenta el mismo y su aplicación, las antinomias de los proyectos de la modernidad y las particularidades que la misma adopta a partir de criterios como lo local, lo disidente o lo gremial.

Mientras en parte de estas disciplinas las categorías siguen hablando de implicaciones y consecuencias que les son intrínsecas, de relaciones lineales que no toman en cuenta la especificidad de los fenómenos, mientras se sigan usando los mismos modelos para explicar procesos que históricamente están determinados por sus particularidades y por la disposición de relaciones que son cada vez más complejas, más intensas, más transversales... la arquitectura desembarazada de la tradición que arrastran las ciencias sociales y las humanidades entra en diálogo con el conocimiento producido por éstas, no lo consumen, lo ejercen reflexivamente, lo reescriben, desdican su forma de representarse o de representarlo, miran las contexturas de sus transformaciones, sus efectos diferenciados sobre el panorama en el que se despliegan. Tal vez eso sea lo que lleve a

¹⁵⁹ Wolf D. Prix, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 79.

Koolhaas a afirmar que “la sociología puede ser el peor sistema para captar la sociología en ciernes”¹⁶¹.

Simultáneamente, en el plano político, el mismo análisis de relaciones con significados naturalizados y ejercidos como intrínsecos se une a la moralización de las estrategias políticas y de la configuración de los sujetos políticos; en un panorama en que el ejercicio del poder ha cambiado, en que el poder es recodificado por otros agentes sociales (contrapuestos o no) y usado para sus propios ejercicios del poder y objetivos tras éste; o mientras instituciones como el ejército, la moda o la arquitectura de gran lujo deconstruyen el conocimiento generado para criticar sus propias instituciones, se atreven a ir más allá de la barrera moral que el carácter nominal de esos contenidos ha levantado y ese conocimiento asimilado, apropiado, canalizado y reescrito se vuelve efectivo para la búsqueda o la conservación de la hegemonía.

El sujeto foucaultiano que resiste al poder disciplinar en su planteamiento hipertextual -es decir, el sujeto que se codifica y se afirma ante esa relación de fuerza que es el poder, para defender su potestad de determinarse a sí mismo- es un modelo de ontogénesis que los sistemas han asimilado y con que los sistemas aseguran su propia hegemonía. Foucault mismo decía al respecto de esa apropiación de los saberes sometidos por parte del pensamiento unitario que “es posible que la batalla no tenga el mismo rostro”¹⁶². De la misma manera aseguraba que,

los que resisten o rebelan contra una forma de poder no pueden satisfacerse con denunciar la violencia o criticar una institución. No basta con denunciar la razón en general. Lo que hace falta volver a poner en tela de juicio es la racionalidad existente [...] La cuestión es: ¿cómo se realizan semejantes relaciones de poder? Plantearla es la única manera de

¹⁶¹ Rem Koolhaas, *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 34.

¹⁶² Michel Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 25.

evitar que otras instituciones con los mismos objetivos y los mismos efectos, ocupen su lugar¹⁶³.

En este sentido, por ejemplo, es indudable que hace décadas los movimientos sociales cuya agenda eran políticas identitarias lograron grandes avances sociopolíticos y culturales. Sin embargo, hoy son cada vez menos una opción para la búsqueda de conquistas sociales y cada vez más un mecanismo que funciona como un canalizador de una disidencia controlada, como un visado que filtra las exigencias que pueden pasar a formar parte de una agenda política que sólo sabe otorgar reconocimiento. Justamente en el reconocimiento de unos se legitima la inexistencia simbólico-política de otros y se reproduce nuevamente el sistema, el sistema elige y performativiza la afirmación de ciertos *self* colectivos y estos funcionan a veces como represores simbólicos de los políticamente no codificados. Los contenidos que circulen a través de los sistemas expertos no importan, lo que importa es la efectividad política de la racionalidad con que están planteados los mecanismos del poder en la consecución de objetivos específicos.

Sin embargo, ha habido avances sustanciales. Así como las antinomias de los proyectos con que se trata de codificar a los espacios generan consecuencias no buscadas, los procesos de gentrificación, la ghettificación simbólica, el marketing urbano, la evidente transversalidad de la arquitectura con la esclavitud en medio oriente, la corrupción en el manejo de concesiones para la construcción de infraestructura, y su manejo sociopolítico y electoral, la guerra, el despojo y el desplazamiento, los limitados derechos a la vivienda o siquiera al espacio mismo como abstracto, el fracaso del paradigma del espacio público, etcétera... han generado una respuesta, la ciudad se vuelve parte de una agenda emergente que reclama su estudio desde múltiples frentes no sólo académicas sino experienciales, incipientes movimientos sociales e iniciativas

¹⁶³ Michel Foucault, *op. cit.*, 1990, pp. 140-141.

comienzan a asomarse entre las transformaciones políticas que está sufriendo la ciudad, reivindicando la forma en que las mismas afectan su forma de vida.

La ciudad se está transformando en una nueva arena que puede llegar a barrer las formas anquilosadas que existen en el plano político, y hacer surgir no sólo nuevos sujetos políticos -eso no importa- sino nuevas formas de articular la lucha por conquistas sociales, por el poder de la sociedad de determinar sus espacios y con ello el desenvolvimiento de su existencia y su historia. Sin embargo, es un panorama lento y lejano con pasos tímidos y dispersos pero firmes.

Si, en términos deleuzianos -como los usan las Fuerzas de Defensa Israelí- la vieja política ha estriado la arena por la forma en que se puede luchar por las implicaciones que conlleva el poder ejercer los espacios en que se parcela la vida. Estas nuevas emergencias pueden llegar a alisarlo, y convertirlo en un espacio prolífico en ejercicios y racionalidades políticas, en formas de constitución de los sujetos, en la aparición de quienes han sido desvanecidos de la cadena simbólica que representa la policía contemporánea, en garantías sensibles a la forma en que se transforma el mundo contemporáneo, en reacomodos de lo social, en nuevos entornos culturales, en la existencia de axiomas diversos en la constitución constante de la realidad. Es un panorama crítico, pero todo depende de la forma en que se canalice.

Mucho se puede aprender del fenómeno que describe este trabajo, la arquitectura deconstructivista. Desde la desmoralización de los contenidos hasta el ejercicio creativo del conocimiento; desde el desprendimiento de la noción de que el conocimiento, la emancipación o la política tienen un *telos*, hasta el reconocimiento de que el panorama sociohistórico y las relaciones que lo configuran son siempre cambiantes; desde el pasaje de la sociología a la sociología en ciernes (sociología en acción, en otras traducciones), hasta la necesidad de nuevos mecanismos de ontologización; del reconocimiento de la voluntad tras el conocimiento, que antes que ser una búsqueda de la verdad es un recurso estratégico... Tal vez algunas buenas estrategias se encuentren en los posicionamientos

post-identitarios; tal vez, ante un panorama plagado de identidades sobrecodificadas y funcionalizadas, una opción sea la conformación de múltiples territorios anamorfóticos, permeables y sobrepuestos sobre las cuales la vida se problematice; tal vez, ante unos mecanismos de poder tan totalizantes, sea necesario inventar infinitas formas de capitulación radical... cuestión de estrategia.

Sin duda, la única certeza existente es el reconocimiento de la necesidad de transformar la forma en que se hace conocimiento, la forma en que se ejerce y la forma en que sus finalidades se reflexionan, para lograr cambios sustantivos en la constitución de la realidad que habitamos, que nos habita y que hacemos habitar.

BIBLIOGRAFÍA.

_____, "Museo 24 h de Prada", *Vogue*, 19 de enero de 2012, Fuente electrónica: <http://www.vogue.mx/moda/estilo-vogue/articulos/museo-24-h-de-prada/783>, [Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2015].

_____, "Unitary Urbanism at the end of the 1950s", *International Situationniste #3*, Diciembre de 1959, Fuente electrónica: <http://www.notbored.org/UU.html> [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2016].

_____, "Prada Flagship Store, New York. Rem Koolhaas (OMA) 2001", *Galinsky*, Fuente electrónica: <http://www.galinsky.com/buildings/prada/>, [Fecha de consulta 22 de noviembre de 2015].

_____, "What can architects do about workers' rights in the Gulf?", *Icon*, 26 de marzo de 2015, Fuente electrónica: <http://www.iconeye.com/architecture/features/item/11715-what-can-architects-do-about-worker-rights-in-the-gulf>, [Fecha de consulta: 17 de mayo de 2016].

ANSARI, Iman, "Eisenman's evolution: architecture, syntax and new subjectivity", *Archdaily*, 23 de septiembre de 2013, Fuente electrónica: <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>, [Fecha de consulta: 17 de mayo de 2016].

BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, 132 pp.

_____, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000, 75 pp.

_____, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1979, 263 pp,

_____, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 1984, 193 pp.

_____, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1981, 170 pp.

- _____, *Los exiliados del diálogo*, Buenos Aires, Debate, 2006, 154 pp.
- _____, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, 272 pp.
- _____, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969, 229 pp.
- _____ y NOUVEL, Jean, *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Buenos Aires, FCE, 2001, 126 pp.
- BELTING, Hans, *La historia del arte después de la modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, 270 pp.
- _____, *La imagen y sus historias*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, 124 pp.
- BENJAMIN, Walter, *El País de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, 287 pp.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, 127 pp.
- _____, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, 1102 pp.
- BENTHAM, Jeremías, *El panóptico*, Madrid, La Piqueta, 1978, 144 pp.
- BLAKE, Peter, *Form follows fiasco*, Boston, Little Brown and Company, 1977, 169 pp.
- CALINESCU, Matei, *Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham NC, Duke University Press, 2003, 402 pp.
- CANDILORO, Hernán, "'Pobreza de mundo'. Una indagación sobre el humanismo y el mundo de la vida en el pensamiento de Martin Heidegger", *Revista de filosofía*, volumen 70, Santiago, noviembre de 2014, Fuente electrónica: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-43602014000100002&script=sci_arttext [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2016].
- CHANDIGARH METRO, *Chandigarh, happiest city of India*, Fuente electrónica: <http://chandigarhmetro.com/chandigarh-happiest-city-of-india-lg-survey/>

CHOMSKY, Noam et Dieterich, Heinz, *La sociedad global. Educación, mercado y democracia*, México, Joaquín Mortiz, 1996, 197 pp.

CIUFFI, Valentina, "Rem Koolhaas is stating 'the end' of his career, says Peter Eisenman", *Dezeen magazine*, 9 de junio de 2014, Fuente electrónica: <http://www.dezeen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman/> [Fecha de consulta: 18 de abril de 2016].

CLASTRES, Pierre, *La sociedad contra el Estado*, Caracas, Monte Ávila, 1978, 192 pp.

COLOMINA, Beatriz, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, Madrid, Akal, 2006, 206 pp.

CORBO, Stefano, *From formalism to weak form*, Londres, Routhledge, 2016, 150 pp.

DANTO, Arthur C, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010, 314 pp.

_____, *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós, 2005, 234 pp.

_____, *El cuerpo/el problema del cuerpo: selección de ensayos*, Madrid, Síntesis, 2003, 302 pp.

_____, *Historia y narración: Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona, Paidós, 1989, 155 pp.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Fuente electrónica: <https://reexistencia.files.wordpress.com/2011/01/la-sociedad-del-espectaculo1.pdf>, [consulta: 10 de marzo de 2016].

_____, et al., *Dónde habita el olvido. Reflexiones sobre ciudad, progreso y represión. El urbanismo en la internacional situacionista*. Valencia, s/editor, 2009, 28 pp.

DELEUZE, Gilles, *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, México, Paidós, 1985, 428 pp.

_____, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1988, 522 pp.

DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986,

_____, "Jacques Derrida: leer lo ilegible", *Revista de occidente*, Madrid, 1986, 62-63, pp. 160-182.

_____, *Las artes del espacio*, 1990, Fuente electrónica: <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2015/10/derrida-j-las-artes-del-espacio.pdf> [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2016].

_____, *Tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A, 1997, 111 pp.

_____, "¿Qué es la deconstrucción?", *Le monde*, 12 de octubre de 2004, Fuente electrónica: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/05/jacques-derrida-que-es-la-deconstruccion/> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2016].

DUBE, Saurabh et al, *Modernidades coloniales*, México, El Colegio de México, 2004, 306 pp.

DUCHAMP, Marcel, *Apropos of readymades*, Fuente electrónica: http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf [Consulta: 2 de septiembre de 2015].

DUFOUR, Dany-Robert, *Locura y democracia: ensayo sobre la forma unaria*, México, FCE, 2002, 249 pp.

EISENMAN, Peter, *Diagram diaries*, Nueva York, Universe, 1999, 240pp.

_____, *Eisenman architects*, Mulgrave, Images, 1999, 257 pp.

_____, *Tras el rastro de Eisenman*, Madrid, Akal, 2006, 400 pp.

_____, *Written Into the Void: Selected Writings, 1990-2004*, Connecticut, Yale University Press, 2007, 177 pp.

_____ et al., *Post urbanism & reurbanism: Peter Eisenman vs. Barbara Littenberg and Steven Peterson*, The University of Michigan, 2005, 90 pp.

ESTEBAN, Iñaki, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama, 2007, 165 pp.

FERRARAS, Belén, "Bilbao tira del turismo y lleva a Bizkaia a cifra récord de visitantes", *El Mundo*, 29 de agosto de 2015, Fuente electrónica: <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/08/29/55e17efd268e3e68128b456e.html>, [Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2015].

FIGURA, Starr y JELAVICH, Peter, *German Expressionism: The Graphic Impulse*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2011, 288 pp.

FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad*, México, FCE, 2001, 290 pp.

_____. *Historia de la locura en la época clásica I*, México, FCE, 1998, 575 pp.

_____, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990, 151 pp.

_____, *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires, FCE, 2006, 484 pp.

_____, *La vida de los hombres infames*, La Plata, Altamira, 144 pp.

FROHNE, Ursula et al., *CTRL [SPACE] Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ZKM Center for Art and Media, 2002, 655 pp.

GAY, Peter, *Una vida de nuestro tiempo*, México, Paidós, 1989, 917, pp.

GEHRY, Frank, *Angels & franciscans: innovative architecture from Los Angeles and San Francisco*, NY, Rizzoli, 1992, 126 pp.

_____, *La arquitectura de Frank Gehry*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988, 213 pp.

_____, *Frank O. Gehry: buildings and projects*, NY, Rizzoli, 1985, 311 pp.

GIDDENS Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1994, 166 pp.

_____, *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, 173 pp.

GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, Reverté, 2009, 864 pp.

GLANCEY, Jonathan, *Is this the perfect city*, Fuente electrónica: <http://www.bbc.com/culture/story/20151211-is-this-the-perfect-city>

GOFFMAN, Erving, *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, 379 pp.

GOLDSMITH, Kenneth, *Capital: New York, capital of the 20th century*, Nueva York, Verso, 2015, 928 pp.

_____, *Theory*, Paris, Jean Boîte, 2015, 500 pp.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Teodoro, *Arquitectura y política*, El Colegio Nacional, Fuente electrónica: http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1998/11%20-%20Teodoro%20Gonzalez%20De%20Leon_%20Arquitectura%20y%20politica.pdf, [consulta: 3 de marzo de 2016].

HADID, Zaha, *Zaha Hadid: complete works*, NY, Rizzoli, 2004.

HANLEY, Lynsey, *Estates: an intimate history*, Londres, Granta, 2012, 272 pp.

HAYS, Michael, *Architecture theory since 1968*, MIT Press, 2010, 807 pp.

HEILMEYER, Florian y LOVELL, Sophie, "Radically modern in 60s Berlin. Interview with Daniel Libeskind", *Uncube*, 1 de Agosto de 2015, Fuente electrónica: <http://www.uncubemagazine.com/blog/15835479>, [consulta: 19 de marzo de 2016].

HOBBSAWM, Eric, *The age of extremes*, Londres, Abacus, 1994, 627 pp.

HOME, Stewart, *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el letrismo a la Class War*, Barcelona, Virus, 2002, 232 pp.

HUGHES, Robert, *La costa fatídica*, Barcelona, Edhasa, 1989, 714 pp.

_____, *The shock of the new*, Nueva York, Knopf, 1991, 444 pp.

ISAC, Ángel, *La historia de la arquitectura del siglo XX. Modelos historiográficos*, Fuente electrónica: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/29/03isac.pdf>, [Consulta: 2 de septiembre de 2015].

IVAIN, Gilles, *Formulario para un nuevo urbanismo*, Fuente electrónica: <http://www.sindominio.net/ash/is0109.htm> [consulta: 16 de marzo de 2016].

JAMESON, Fredric, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 128 pp.

_____ et Žižek, Slavoj. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 2005, 188 pp.

JENCKS, Charles y KROPF, Karl, *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Chichester, Academy Editions, 1997, 312 pp.

JOHNSON, Philip, *Architecture*, Nueva York, Holt, 1966, 115 pp.

_____, *Escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 300 pp

_____ y WIGLEY, Mark, *Arquitectura deconstructivista*, Barcelona, Gustavo Gili, 101 pp.

KNABB, Ken, *the Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006, 558 pp.

KIPNIS, Jeffrey y LEESER, Thomas, *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, Nueva York, Monacelli Press, 1997, 210 pp.

KOOLHAAS, Rem, "Bigness o el problema de la gran dimensión", *Cátedra Alberto Varas, Universidad de Buenos Aires/ Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, 2011, Dirección URL: <http://varasfadu.com.ar/pu/Textos/Bigness-SMLXL-Esp.pdf>, [consulta: 12 de junio de 2015].

_____, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 318 pp.

_____, "Junkspace", *October*, vol. 100, Obsolescence, MIT Press, Primavera 2002, pp. 175-190.

- _____, *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 62 pp.
- _____, *Projects for Prada I*, Milan, Fondazione Prada, 2001.
- _____, *Rem Koolhaas: conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 65 pp.
- _____, *S, M, L, XL*, Nueva York, The Monacelli Press, 1996, 494 pp.
- _____ et al., *Euralille: the making of a new city : Koolhaas, Nouvel, Portzamparc, Vasconti, Duthilleul: architects*, Boston, Birkhäuser Verlag, 1996, 191 pp.
- KOSUTH, Joseph, *El arte después de la filosofía*, 1969, Fuente electrónica: <http://www.lasonora.org/pdfs/album1/elartedespuesdelafilosofia.pdf> [Consulta: 3 de septiembre de 2015].
- LANDER, Edgardo (comp.), *Colonialidad del saber, eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, 264 pp.
- LE CORBUSIER, *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, Infinito, 1985, 183 pp.
- LEFEBVRE, Henri, *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Península, 1974, 268 pp.
- _____, *Espacio y política: el derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1976, 157 pp.
- _____, *Hacia el cibernantropo*, Barcelona, Gedisa, 1980, 182 pp.
- _____, *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1972, 198 pp.
- LEVENE, Richard, *Zaha Hadid: 1983-2001*, Madrid, El Croquis, 2004, 519 pp.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropología Estructural*, Barcelona, Paidós, 1995, 428 pp.
- LIBESKIND, Daniel, *Daniel Libeskind: radix-matrix: architecture and writing*, Munich, Prestel, 1997, 167 pp.
- _____, *Daniel Libeskind: the space of encounter*, NY, Universe, 2000, 224 pp.
- LINDSAY, Greg, "Prada's High-Tech Misstep The luxury retailer spent millions on IT for its futuristic "epicenter" store. But the flashy technology has turned into a high-priced hassle", *CNN Money*, 1 de marzo de 2004. Fuente electrónica:

http://money.cnn.com/magazines/business2/business2_archive/2004/03/01/363574/ [Consultada: 4 de Noviembre de 2015].

LIPPARD, Lucy R., *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, 384 pp.

LÓPEZ, López Munuera, "Un exotismo de lo más doméstico. Entrevista a Beatriz Colomina", *Salonkritik*, 14 de mayo de 2009, Fuente electrónica: http://salonkritik.net/08-09/2009/05/un_exotismo_de_lo_mas_domestic.php [Fecha de consulta: 11 de agosto de 2016].

LOOTSMA, Bart, "Koolhaas, Constant and Dutch culture in the 1960's", *architecturaltheorie.eu*, 4 de septiembre de 2007, Fuente electrónica: http://www.architekturtheorie.eu/?id=magazine&archive_id=108, [Fecha de consulta: 23 de junio de 2015].

LYOTARD, Jean-François, *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 473 pp.

MAAK, Niklas, "Claude Parent: the supermodernist architect", *032c*, Issue 20, Invierno 2010-2011, Fuente electrónica: <http://032c.com/2011/the-supermodernist-architect-claude-parent/>, [Fecha de consulta: 26 de abril de 2016].

MOVIUS, Lisa, "Why China's tradition of copying is becoming a creative force", *The Art Newspaper*, Fuente electrónica: <http://theartnewspaper.com/reports/abhk-2016/the-good-the-bad-and-the-blatant-knock-offs/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2016].

MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Buenos Aires, Infinito, 1979, 2 v.

_____, *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires, emece, 1945, 3v.

_____, *Perspectivas urbanas*, Buenos Aires, Emece, 1969, 348 pp.

MUÑOZ, María, "Las relaciones de poder ya no se pueden medir a escala humana. Una conversación con Armen Avanesian", *El Estado mental*, 22 de septiembre de 2016, Fuente electrónica: <https://elestadomental.com/diario/las-relaciones-de-poder-ya-no-se-pueden-medir-escala-humana>, [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2016].

NOEVER, Peter, *Architecture again: The Havana Project: International Conference on Architecture, Havana, Cuba*, Munich, Prestel, 1996, 184 pp.

_____, *Architecture in transition: between deconstruction and new modernism*, Munich, Prestel, 1991, 157 pp.

_____, *The end of architecture? Documents and manifestos: Vienna Architecture Conference*, Munich, Prestel-Verlag, 1993, 134 pp.

Organización Mundial de la Salud, *Experience of Chandigarh as a smoke-free city*,

Fuente electrónica:

http://www.who.int/kobe_centre/publications/smokefree_case_study_chandigarh/en/

PARENT, Claude y VIRILIO Paul, *Vivir en lo oblicuo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, 64 pp.

PEETERS, Benoit, *Derrida: a biography*, Cambridge, Polity, 2013, 629 pp.

PRAN, Peter, *Peter Pran: Jonathan Ward, Timothy Johnson, Paul Davi: an architecture of poetic movement: altered perceptions*, Berks, Papadakis, 1998, 144 pp.

PRECIADO, Beatriz, *Pornotopía*, Barcelona, Anagrama, 2010, 221 pp.

PRIX D., Wolf, *Himmelblau no es ningún color*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, 133 pp.

RAMROTH, William, *Planning for disaster: how natural and manmade disasters shape the build environment*, Londres, Kaplan, 2007, 294 pp.

RANCIÉRE, Jacques, *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, 175 pp.

RIPALDA, José María, *De Angelis*, Madrid, Trotta, 1996, 255 pp.

ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, 239 pp.

SCHUMACHER, Patrik, *The autopoiesis of architecture*, Nueva Jersey, John Wiley & Sons, 2012, 760 pp.

TAFURI, Manfredo, *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1978, 461 pp.

_____, *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, 205 pp.

_____, *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, 551 pp.

_____, *Teorías e historia de la arquitectura: hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Barcelona, Laia, 1972, 287 pp.

TOMMASO MARINETTI, Filippo, *Manifiesto futurista*, Fuente electrónica: <https://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manifutur1909.html>, [Consulta: 21 de febrero de 2016].

TSCHUMI, Bernard, *Architecture and disjunction*, MIT Press, 1996, 286 pp.

_____, *Bernard Tschumi: architecture in/of motion*, Netherlands Architecture Institute, 1997, 111 pp.

_____, *Bernard Tschumi*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2003, 160 pp.

_____, *Tschumi Le Fresnoy: architecture in/between*, Nueva York, Monacelli Press, 1999, 191 pp.

VICENTE, Alex, "Claude Parent, padre de la arquitectura oblicua", *El País*, 29 de febrero de 2016, Fuente electrónica: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/29/actualidad/1456782330_015137.html [consulta: 1 de marzo de 2016].

VITALE, Francesco, *Jacques Derrida and the politics of architecture*, Fuente electrónica: <http://saj.rs/wp-content/uploads/2015/05/SAJ-2010-03-F-Vitale.pdf>, [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2016].

WEIZMAN, Eyal, *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana*, Madrid, Errata Naturae, 2007, 109 pp.

WIGLEY, Mark, *The Architecture of deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge, The MIT Press, 1993, 278 pp.

ŽIŽEK, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI, 2010, 261 pp.

_____, "Architectural parallax. Spandrels and other phenomena of class struggle", *Lacan Dot Com*, Fuente electronica: http://www.lacan.com/essays/?page_id=218, [Consulta: 2 de enero de 2016].

_____, *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur, 2008, 123 pp.

_____, "Ladrones del mundo, uníos", *Rebelión*, 31 de agosto de 2011, Fuente electrónica: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=134886>, Fecha de consulta: 14 de octubre de 2014.